

ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА И ДРАМАТУРГИИ STABAT MATER В. ЧОЛАКА

SPECIFICUL LIMBAJULUI MUZICAL ȘI A DRAMATURGIEI ÎN STABAT MATER LUI V. CIOLAC

FEATURES OF MUSICAL LANGUAGE AND DRAMATURGY IN STABAT MATER BY V. CHOLAK

ЕЛЕНА САМБРИШ,

преподаватель, кандидат искусствоведения,
Академия Музыки, Театра и Изобразительных Искусств

Возросший в последние десятилетия интерес к духовной тематике определил появление в музыке множества культовых сочинений. В этом плане весьма показательно творчество В. Чолака, который часто обращается к различным жанрам православной и католической традиции. В обширном хоровом наследии композитора Stabat Mater представляет значительное творческое достижение. Оно синтезирует церковную стилистику григорианской и барочной традиции с современной техникой письма, что обуславливает своеобразие композиторского стиля, определяет силу художественного воздействия сочинения.

Ключевые слова: творчество В. Чолака, хоровые жанры, Stabat Mater, стиль композитора, синтез традиций

Interesul pentru subiecte spirituale care a crescut în ultimele decenii a identificat apariția unei multitudini de compoziții muzicale religioase. În acest sens, lucrările lui V. Ciolac sunt foarte semnificative. El se referă adesea la diferite genuri de tradiție ortodoxă și catolică. Dintre compozițiile corale multiple ale lui V. Ciolac, Stabat Mater este o moștenire semnificativă de creație. Sintetizând tradițiile bisericești gregoriene și stilul baroc cu tehnologia modernă, ceea ce face stilului compozitorului original, acesta determină puterea impactului lucrărilor de artă.

Cuvinte-cheie: creația lui V. Ciolac, genurile corale, Stabat Mater, stilul compozitorului, sinteză a tradițiilor

In the recent decades, the increased interest in spiritual subjects is identified in the appearance of a number of religious musical compositions. In this regard, the works by V. Cholak are very significant, he often turns to different genres of Orthodox and Catholic tradition. Among the composer's numerous choral works, Stabat Mater is a significant legacy of creative achievement. It synthesizes the church style of Gregorian and baroque tradition with modern technology, which makes the originality of the composer's style and determines the strength of the impact of works of art.

Keywords: creativity of V. Cholak, choral genres, Stabat Mater, composer's style, synthesis of traditions

В качестве одной из самых заметных тенденций музыкальной культуры последних десятилетий исследователи отмечают значительно возросший интерес к духовной тематике в разнообразных проявлениях. По всей вероятности, это связано со стремлением к возрождению утраченных духовных начал, с потребностью современного человека вернуться к своим истокам, чтобы лучше познать культуру и менталитет прошлого, а через них – и свою собственную судьбу, и судьбы нынешней цивилизации в целом.

В этом плане весьма показательно творчество Владимира Чолака, который часто обращается к различным жанрам церковной музыки – как православной, так и католической традиции. Обращение к католическим жанрам композитора, который вырос в православной семье и воспитывался в строгих православных традициях, является не вполне обычным. Сам автор объясняет это тем, что национальные композиторы редко затрагивают данные жанры, но они вызывают большой интерес у современного человека, ищущего духовные основы бытия. В. Чолак является одним из первых молдавских композиторов, сделавших серьезные шаги в

данном направлении.

В обширном хоровом наследии композитора *Stabat Mater* представляет значительное творческое достижение. Первоначально сочинение создавалось для женского хора и струнного оркестра, в 2005 году появилось переложение для смешанного хора и струнного оркестра. При анализе мы обратились именно к этой версии.

Произведение написано на традиционный католический текст, который использован композитором с незначительными изменениями. Оно претворяет божественные образы, полные скорби и печали и одухотворенные возвышенной лирикой. Не случайным оказывается обращение к тексту на латинском языке, который предстает как сакральный, обладающий скрытой семантикой и потому более всего отражающий глубину замысла композитора. В произведении содержится 12 частей, которые условно распадаются на два раздела. В первом Мать Божья сокрушается о сыне, видя его страдания (1-8 части), во втором звучат мольбы: «Мать любви! Влей мне в душу силу скорби, чтоб с тобой я плакать мог». Каждая строфа текста исчерпывающе эмоциональна и вместе с тем предельно сжата. Образный строй *Stabat Mater* – оппозиция земного и небесного, стремление человеческого духа к преодолению и прорыву сквозь границу «дольнего» и «горнего» миров – концентрированно отразил художественное кредо самого композитора.

Автор использует девятнадцать строф канонического текста вместо двадцати, опуская семнадцатую строфу [1]. Они располагаются в рамках двенадцати частей. В первых четырех частях звучит по одной строфе, пятая часть включает три строфы, создающие определенный контраст внутри композиции. Далее, в VI-VIII частях композитор использует по одной строфе. Самой большой предстает девятая часть, в которой получают развитие пять строф текста, тем самым она приобретает значение драматургического центра произведения. В десятой части возвращается краткая форма, заданная в начале композиции. В одиннадцатой, несколько расширенной по структуре, задействованы две строфы поэтического текста. Самой короткой является последняя часть, создающая, подобно эпилогу, образно-логическое завершение.

Выстраивая композицию, автор отталкивается от содержания поэтического текста, акцентируя внимание на наиболее ярких, значительных моментах.

I часть *Stabat mater* (Стояла Мать скорбящая) – *Largo* – погружение в горестное настроение, которое проявляется сначала в оркестровом вступлении, затем передается хоровой партии. II часть *Cuius animam gementem* (Чью душу стенающую) вносит небольшой контраст, в первую очередь, темповый (*Moderato*), здесь, в отличие от предыдущей части, тему исполняет весь хор сразу. Эта часть продолжает драматическую линию, заданную в начале произведения, но отличается большей активностью, решительностью. Последующие две части связаны своим спокойным, размеренным, повествовательным содержанием. III часть *O quam tristis* (О, как печальна и сокрушена), *Sostenuto*, вносит черты отрешенности, создавая при этом определенный контраст благодаря чередованию сольного и ансамблевого исполнения. IV часть *Qua erant e rebat* (Как горевала и страдала), *Larghetto*, продолжает линию скорбно-лирических образов, но в отличие от III части она состоит из двух ярко контрастных разделов, заканчиваясь на светлых мажорных нотах.

V и VI части продолжают драматически-напряженную линию. Пятая *Qui sest homo* (Кто из людей не заплакал бы), *Energico*, протяженна по объему, звучит приподнято и взволнованно. Композитор гибко следует за текстом, в котором встречается множество выразительных риторических вопросов. Скрытая диалогическая структура находит отражение в трехчастной композиции с многократным тембровым сопоставлением отдельных хоровых партий и хорового *tutti*. VI часть *Vidit suum* (Видела Сына милого, родного), *Andante*, продолжает линию восклицаний, отличаясь сдержанным темпом и скромными масштабами. Прослеживается связь и с VII частью *Eia, Mater* (Дай мне почувствовать силу страданий), *Tranquillo*, с присущим ей размеренным характером.

Следующая VIII часть *Fac, utar deat* (Заставь гореть сердце мое), *Maestoso*, вносит определенный контраст благодаря своему величественному, гимническому образу, это единственный эпизод подобного характера. IX часть *Sancta Mater* (Святая Мать), *Allegretto*, выделяется своим светлым колоритом за счет использования высоких регистров, насыщенного звучания скрипичной группы. Композитор акцентирует внимание на выражении сострадания и участия Матери Божьей.

После этого происходит возвращение первоначального статично-скорбного образа, напоминающего зачин произведения. X часть *Facut portem* (Позволь разделить с Тобой смерть), *Adagio*, отличается той же суровостью и скованностью, выявляя определенную схожесть в интонациях, усиливаемую единством тембровых красок – проведением темы, как и в первой части, у альтов. Насыщенные хроматические ходы в оркестровой партии создают прямые переклички с началом цикла. XI часть *In flamma tusetac census* (Из огня и пламени), *Con moto*, вносит напряженный драматический контраст, рождаемый темповому сдвигу, призывным интонациям. Последняя, XII часть *Quando corpus* (Когда тело мое умрет), *Moderato*, являет собой финал лирической направленности, вносящий чувство умиротворенности, светлой созерцательности и покоя.

Каждая из частей является в значительной степени самостоятельной, не имеющей повторов, а в самом цикле нет репризного возвращения музыкального материала. Это говорит о преломлении в большей степени тенденций доклассической эпохи, чем о классицистских композиционно-драматургических закономерностях. Однако, подобные жанры и в эпоху классицизма часто не содержали репризных моментов, подчиняясь особенностям словесно-поэтического текста.

В соотношении партий хора и оркестра наблюдается явное преобладание вокального компонента. Как уже отмечалось, хор представлен смешанным составом (сопрано, альты, тенора и басы), где иногда используется *divisi* отдельных хоровых групп. За исключением вступления, оркестр, как правило, ограничивается аккомпанирующей ролью, изредка ему поручаются небольшие построения, выполняющие функцию подготовки следующего раздела. Сопровождение усиливает в определенные моменты драматизм образов, но часто становится совсем прозрачным, что способствует акцентированию вокальной партии.

В целом, становление драматургии *Stabat Mater* производно от текста, опирается на последовательное развертывание основной идеи, в результате которого единая образная сфера представлена в разных оттенках. Сменяя друг друга, части образуют сквозную композицию с введением и заключением.

Произведение выдержано в близких эмоциональных модусах – скорбно-драматическая лирика оттеняется светлой и возвышенно-патетической. Части, которые являются масштабнее остальных (пятая, девятая, одиннадцатая), становятся центрами определенных образно-драматургических сфер, притягивающими к себе другие, близкие по колориту. Так, пятая часть вместе с шестой концентрирует трагическую образность, девятая с восьмой – возвышенную, гимническую, но одна из них с преобладанием светлых красок (девятая), другая – скорбно-величественная (восьмая), одиннадцатая представляет сферу взволнованного движения. Первая и последняя части обрисовывают крайние эмоциональные полюсы произведения: вначале – скорбь и страдания, максимальное погружение в трагическую сферу, в конце – надежда на спасение души.

В композиции преобладает строфическая организация структуры частей, используются типичные для вокальной музыки формы. Семь номеров из двенадцати воспроизводят куплетно-вариантную композицию (№№ 2, 3, 7, 8, 10-12); применяются также сквозные безрепризные формы (№4, 10), двухчастная (№5), трехчастная репризная (№1). Таким образом, в целом преобладают сквозные и куплетно-вариантные формы. На синтаксическом уровне встречаются построения квадратной структуры не классического типа (без традиционной гармонической

каденции). Это также указывает на зависимость от поэтического текста, чутко воплощаемого композитором в строчных формах.¹

Структурные закономерности *Stabat Mater* В. Чолака тесно связаны с особенностями гармонического языка. При господстве минорного наклонения, способствующего раскрытию трагических образов скорби и страдания, в сочинении в целом отсутствует классическая функциональная гармония, то есть тональность в традиционном понимании. Части *Stabat Mater* в большинстве тонально не замкнуты, не имеют единого устоя.

Композитор использует кварто-квинтовые созвучия, квинты без терций, широко применяет параллелизм квинт и трезвучий. Употребляя натуральные диатонические лады (лидийский в №9, дорийский в №12, локрийский в №1 и натуральный минор во многих частях), автор не выдерживает их на протяжении всей части, а вводит как «вкрапления». Вместе с тем в музыкальной ткани встречаются и диссонирующие аккорды, полиаккорды, альтерации, хроматизмы. При этом уровень диссонантности в гармонии не столь высок, как в целом в современной музыке.

Связи между аккордами в большинстве осуществляются не функционально, а на основе мелодического движения, что демонстрирует принципы линейного голосоведения. Характерно частое использование органного пункта, играющего роль краткого или относительно продолжительного гармонического устоя вместо отсутствующей тоники.

Анализ мелодии и особенностей преломления текста указывает на то, что автор выделяет определенные ключевые слова, содержащие основную поэтическую мысль, которая дает толчок для музыкального прочтения всей строфы. В. Чолак почти не использует распространенных музыкально-риторических фигур, за исключением малосекундовых интонаций – традиционных символов вздоха, скорби, страдания.

Мелодика *Stabat Mater* широко опирается на «прамелодические» интонации – псалмодирование, речитацию, скандирование, гибко сочетая особенности речевого произнесения текста и вокального, распевного интонирования. Соотношение речевого и вокального начал опирается на «метод конкретизации отдельных интонационных деталей» в единстве с «методом обобщения их в целостной, интенсивно развивающейся мелодии» (понятия введены В. Васиной-Гроссман, см. [3, с. 157]).

В свою очередь, вокальное интонирование обнаруживает близость древним культовым напевам, имеющим попевочно-вариантное строение. Большинство тем парадоксально синтезируют попевочную вариантность и квадратность изложения, что демонстрирует индивидуальность авторского мелодического письма, совмещающего разные исторические и национальные традиции (каноны григорианского пения, знаменного пения, классицизма).

В ритмике обращает на себя внимание гибкое и многообразное отражение структуры стиха. Частое использование переменных метров (№№ 5-7) придает изложению свободу и текучесть, не скованную рамками метрической регулярности. Кульминацией этой художественной идеи становится подвижная XI часть с ее метрической переменностью, создающей впечатление безостановочного, ускользающего движения, мелькающего яркими бликами. Причудливая скерцозность ассоциируется с inferнальной (в тексте – «день Страшного суда»).

Необычна фактура сочинения с довольно ограниченным применением полифонической техники. Казалось бы, это не соответствует канонам жанра, где хоровое изложение традиционно располагает к полифонии, а привлечение латинского текста – лаконичного и семантически насыщенного – дает повод к многократным имитационным повторам, позволяющим вслушаться в каждое произносимое слово. Тем не менее, включение имитационных приемов наблюдается лишь в двух номерах – втором (четырёхголосный канон во втором разделе) и десятом (начало экспозиции фуги). В №3 эпизодически используется техника *cantus firmus*. Композитор применяет также принцип респонсория – чередование реплик отдельных партий и хорового *tutti*. Но

¹ Подобные формы близки тексто-музыкальным формам средневековья и Ренессанса, о которых пишет В. Холопова[2].

наиболее часто в цикле задействована гетерофония, например, параллельные трезвучия в шестой части, два пласта фактуры с гетерофонными дублировками в седьмой, что отчасти напоминает средневековый органум. В IX части вводится пуантилистическая хоровая фактура.

Тяготение к смешанным типам фактуры, использование разнообразных приемов с привлечением неклассических принципов мышления обуславливают неповторимость и оригинальность стиля В. Чолака, определяют силу художественного воздействия его сочинений. Среди них достойное место занимает *Stabat Mater*, выделяясь специфическим звуковым колоритом – отчасти архаичным и при этом остро современным.

Подводя итог, констатируем, что особенности стиля В. Чолака обусловлены синтезом различных традиций, совмещением разных техник, распространяющихся на все уровни сочинения – композиционный, синтаксический, интонационный. Автор соединяет музыкально-выразительные средства средневековой, барочной, классической эпохи, дает современное прочтение традиционным приемам и техникам полифонии, обогащает фактуру гетерофонией и пуантилизмом. Композитор не применяет многое из новейших техник композиции, ставших распространенными в XX веке – серийную технику, алеаторику, микрохроматику, с оговорками следует говорить о модальности и сонорике. В то же время здесь рождается необычный синтез церковной стилистики григорианской и барочной традиции с современной техникой письма.

Несомненно, В. Чолак является одним из наиболее выдающихся представителей хоровой музыки Республики Молдова. Благодаря его плодотворной работе в данной области происходит возрождение и развитие культовой музыки, которая обрела свою стезю, раскрыв духовно-нравственный потенциал и вновь доказав свою востребованность в современном обществе.

Библиографические ссылки

1. ЛЕБЕДЕВ, С., ПОСПЕЛОВА, Р. *Musica latina: Латинские тексты в музыке и музыкальной науке*. Санкт-Петербург: Композитор, 2000. 256 с.
2. ХОЛОПОВА, В. *Формы музыкальных произведений*. Санкт-Петербург: Лань, 2001. 496 с.
3. ВАСИНА-ГРОССМАН, В. *Музыка и поэтическое слово*. 2. *Интонация*. 3. *Композиция*. Москва: Музыка, 1978. 368 с.