

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.*

Autoarea abordează Stabat Mater ca un gen de cult catolic și totodată ca un gen muzical, care timp de șase secole ale existenței sale ocupă un loc important în istoria culturii occidentale, ramificându-se pe două ramuri — bisericeasca și concertistică. Analizând lucrarea Stabat Mater a compozitorului V. Ciolac din perspectiva stilistică și a limbajului muzical, autoarea descoperă un șir de trăsături specifice ale muzicii sacre care poate fi observate în tratarea textului, în componență, textură, în raportul dintre text și muzică, tempouri și dinamica corespunzătoare cerințelor bisericești. Din alt punct de vedere sunt relevate și elementele specifice ramurii concertistice precum expresivitatea intonațională, folosind moduri minore, și cea armonică care se evidențiază prin disonanțe, alterații, modulații frecvente, cromatizarea scriiturii muzicale, etc. Cercetătoarea a ajuns la concluzia că compozitorul a reușit să contopească în lucrarea sa limbajul tradițional al muzicii culte cu unele tehnici componistice inovatoare.

Cuvinte-cheie: *Stabat Mater, compozitori, dirijori, pedagogi din Republica Moldova, creația compozitorilor din Republica Moldova, muzică vocal-corală, genuri ale muzicii religioase, muzică religioasă contemporană, interpretarea muzicii religioase.*

The author of the article approaches Stabat Mater as a genre of both Catholic and secular music that during the six centuries of its existence has had an important place in the history of Western European culture, having divided itself into two branches — the church and the concert one. Investigating the work Stabat Mater by V. Ciolac from the point of view of its genre and style properties, the author discovered, on the one hand, a number of features characteristic of church music which are manifested in the treatment of the text, instrumentation, texture, the correlation between the text and melody, the selection of tempi and dynamics in accordance with the church requirements. On the other hand, there are elements inherent to its concert branch which can be observed in the intonational expressiveness in minor tonalities, harmony with an elevated level of dissonance, alteration, frequent tonicization, saturation of gradual accelerated modulation, chromaticization of the musical tissue etc. The author came to the conclusion that the composer succeeded in combining in his works ancient traditions of church music with some innovations of the musical language.

Keywords: *Stabat Mater, composer, conductors, teachers from the Republic of Moldova, Moldovan composers' works, creation vocal-choral, genres of religious music, contemporary spiritual music, spiritual music performance.*

Stabat Mater dolorosa — католический гимн, идущий от одной из средневековых секвенций, сохранившихся в католическом обиходе. Написанный на средневековой латыни, он описывает скорбь Богоматери у подножия Креста. Стихотворный текст насчитывает двадцать трехстрочных строф (терцин). Авторство его приписывалось Бернару Клервоскому (1090–1153), папе Иннокентию III (ок. 1160–1216) и Якопоне из Тоди (ок. 1230–1306). С XIV века используется в римской *литургии*, в литургических книгах за ним закрепились определенные мелодии.

В 1727 г. Римский Миссал¹ предписал исполнение *Stabat Mater* в качестве секвенции во время двух праздников Семи Скорбей Богоматери и во время великопостных молебнов. С XV века создавались многоголосные полифонические произведения, обычно с использованием традиционной мелодии. Образцами классических многоголосных композиций являются сочинения Жоскена де Пре (ок. 1440–1521) и Дж. П. да Палестрины (ок. 1525–1594). Позднее в *Stabat Mater* стали вводить вокальное соло и инструментальное сопровождение. Рассматриваемый жанр в творчестве многих композиторов приблизился по форме к *кантате*. Такие произведения в XVIII веке создали Дж. Б. Перголези, Й. Гайдн, в XIX веке — Ф. Шуберт, Ф. Лист, Дж. Верди, А. Дворжак и др. *Stabat Mater* Дж. Россини близок по своему решению к *оратории*. В XIX

¹ Римский Миссал — богослужебная книга, содержащая последования мессы с сопутствующими текстами устава, календарём и т. п.

веке *Stabat Mater* стал нелитургическим духовным концертным жанром. В XX веке к этому жанру обратились К. Шимановский, Ф. Пуленк, К. Пендерецкий, А. Пярт и др.

Евангельский образ матери, страдающей за Сына, послужил сюжетом и для В. Чолака. Сочинение *Stabat Mater* создано в 1997 году и посвящено жене композитора — Ирине². Это крупное концертно-духовное произведение драматического характера написано для женского хора в сопровождении струнного оркестра³. *Stabat Mater* В. Чолака, как и созданные им *Реквием* и *Месса*, являются чисто католическими жанрами. В этой связи обращение композитора к католической традиции можно объяснить, по-видимому, его верностью сфере духовной хоровой европейской музыки, поэтому традиционное для православной службы звучание *a cappella* в рассмотренных ранее жанрах В. Чолака уступило место хору с инструментальным сопровождением.

Традиционный католический текст использован композитором почти полностью, с некоторыми изменениями и пропуском семнадцатой строфы. При этом работа композитора с духовным источником отличается разнообразием. Так в одних частях он объединяет несколько строф: строфы с пятой по седьмую вошли в V часть, а строфы с одиннадцатой по пятнадцатую составили IX часть. В других композиция строится благодаря многократному повторению строк и даже отдельных слов, как в X части. Композитор преобразует трехстрочную строфу (*a в с*) в следующую форму⁴:

$$\begin{array}{cccc}
 a \text{ в } a^1 \text{ в}^1 a^2 \text{ в}^2 a^2 \text{ в}^3 & c \text{ с}^1 c^2 d \text{ с}^3 c^4 c^5 & a \text{ в } a^1 \text{ в}^1 a^2 \text{ в}^2 a^2 \text{ в}^3 & \\
 \text{I часть} & \text{II часть} & \text{III часть} & \text{coda}
 \end{array}$$

В. Чолак делает трехчастную строфу четырехчастной (II ч. *Sujus animam* — *a в с с*), организует на ее основе куплетность (IV ч. *Quae maerebat* — *ав ав св св* и т.д.). В некоторых частях он разрабатывает первые две строки текста, присоединяя к ним третью в качестве заключения (VIII ч. *Fac, ut ardeat*, на основе десятой строфы). В пятой строфе он разбивает вторую строку текста, относя первое слово к предыдущей строке (V ч. *Quis est homo*).

Интересно отметить стремление к силлабической организации музыкально-текстовых отношений, способствующей отчетливому озвучиванию каждого слога духовного текста при сохранении сравнительно скромной роли распевов (см. *Fac ut portem* (X ч.), ц. 40, распев ц. 39; *Eja mater* (VII ч.), ц. 32; *Sujus animam* (II ч.), с т. 1; *Quando corpus* (XII ч.), с т. 6 и др.).

² Сочинение было исполнено впервые 10 октября 1997 г. студенческим камерным женским хором *Ренессанс* в сопровождении фортепиано (Дорина Басс) под управлением Теодора Згуряну в Кишиневском *Органном зале*. Концерт состоялся в рамках Международного фестиваля современной музыки *Дни новой музыки*. Другие исполнения: 12 декабря 1997 г. студенческим смешанным хором имени Г. Музическу, в сопровождении фортепиано (Ольга Чобану, дирижер Владимир Чолак), в *Национальном музее истории Молдовы*, Кишинэу; 25 марта 1998 г. студенческим камерным женским хором *Ренессанс с Камерным оркестром Национального театра имени Михая Эминеску* (дирижер Андрей Дмитриевич) в *Национальном театре имени Михая Эминеску*, Кишинэу; 17 октября 1998 г. студенческим женским хором *Симферопольского музыкального училища имени П. Чайковского* (дирижер Елена Прокопец) в Симферополе (Крымская автономия).

³ Запись аудио хранится в Фонде радио общественной компании Телерадио-Молдова (хоровая капелла Молдова, *Национальный Симфонический Оркестр Общественной компании Телерадио-Молдова*, дирижер Владимир Чолак, 2007). Запись видео: <http://classic-online.ru/ru/production/8026>

⁴ Так как сочинение не издано, все ссылки приводятся по рукописи.

Вокально-хоровая композиция включает двенадцать частей, следующих в определенном порядке:

I	<i>Stabat Mater</i>	VII	<i>Eja mater</i>
II	<i>Cujus animam gementem</i>	VIII	<i>Fac, ut ardeat</i>
III	<i>O quam tristis</i>	IX	<i>Sancta Mater</i>
IV	<i>Quae maerebat</i>	X	<i>Fac ut portem</i>
V	<i>Quis est homo</i>	XI	<i>Inflamatus et accensus</i>
VI	<i>Vidit suum</i>	XII	<i>Quando corpus</i>

Сама идея такого разделения сочинения на двенадцать частей унаследована композитором от своих предшественников по интерпретации текста средневековой секвенции — Ф. Шуберга и Ф. Пуленка.

Все части сочинения спаяны сюжетной религиозной идеей, создавая цикличность в условиях широко очерченного круга образных обобщений, ставших возможными благодаря стилистически-гармоническому решению и способствующим убедительному художественно-экспрессивному воплощению текста.

Логически-последовательное развертывание, отвечающее специфике духовно-музыкальной композиции, приводит к тому, что определяющим в цикле является не столько разделение на замкнутые, завершенные композиционные единицы, сколько сопоставление состояний, перетекающих из одной части в другую и объединяемых в единый ряд условным развитием событийности, что составляет особенность духовно-драматического развертывания. Некоторым частям предпосланы инструментальные вступления, вводящие в атмосферу номеров.

Музыкальная драматургия сочинения В. Чолака выстроена в целом в соответствии с традициями этого жанра. Инструментальный пролог статически-напряженного характера (темп *Largo*, патетически-театральная фигура начального остинато в басу, мотив креста в октавной дублировке) подводит к началу повествования о скорбях Богородицы.

Архитектонику каждой из частей *Stabat Mater* В. Чолака чаще всего отличают ясно очерченные рамки двух- или трехчастной формы, выпуклость контрастных сопоставлений между разделами, что сообщает всему сочинению перспективу и подчеркивает динамику развития. В то же время внутри частей преобладает вариантно-строфическая форма.

Обратимся к первому разделу IV части (*Quae maerebat*), выдержанному в духе убаюкивающего, мягкого увещания. Ему противостоят решительные по характеру ритмоинтонации, образующие нисходящую секвентную цепь во втором разделе (ц. 18), проводимую дважды.

Трехчастность I части *Stabat Mater* показательна тем, что аскетичность распева первого раздела, в развитии сохраняющего нарочитую сдержанность, сменяется стремительной, «взвинченной» экспрессией «опротестования» предыдущего эмоционально-образного состояния. Этому способствует введение восходящего напева в темпе *Allegro, energico* во втором разделе *Dum pendebat Filius*. В репризе (ц. 7) проводится тематический материал первого раздела, выдержанный в первоначальном темпе и

эмоциональном состоянии и закрепленный непродолжительным, но настойчивым кадансированием фразы *Dum pendebat Filius*.

В музыкальном воплощении восемнадцатой строфы в предпоследней части (*Inflamatus et accensus*, см. с т. 1) в хоровой партии на *p* применен прием гокетирования, придающий звучащему пространству разреженный характер, что соответствует тексту «Воспламененный и вознесенный». Последняя, XII часть на слова двадцатой строфы после просветления в предыдущей части звучит гимнически, что перекликается с традицией возвышенной патетики финалов, типичной и для других религиозно-духовных сочинений. В данном произведении заключение хорально-гимнического характера органично воплощает вывод, логический итог всего цикла, выраженный словами «Когда тело умрет, сделай, чтоб душе была дарована райская слава».

Характерной особенностью концентрированно-лаконичной одночастной формы в заключительной XII части *Quando corpus* является насыщенное нагнетание единого настроения посредством многократно проводимых вариантов одной и той же формулы интонационно-ритмического скандирования.

Простота и лаконизм формы, характеризующие сочинение В. Чолака, послужили, с одной стороны, утверждению выразительного тематизма; с другой — доступности формы в целом, сделав ее легко воспринимаемой для широкого круга слушателей.

Отметим приоритет хора в *Stabat Mater*, роль которого — не только в воплощении текстовой событийности религиозного содержания, но и в прорисовке эмоциональной атмосферы, расстановке смысловых акцентов и т.п. Столь различные эмоционально-выразительные «события» закреплены разнообразием форм фактурного изложения в процессе развертывания, гомофонно-гармоническая фактура вытесняется полифонической или монодийной, придавая характер движения, влияет на ее плотность и подчеркивает ее прозрачность или «сгущенность».

Эти фактурные качества закономерны и значимы с точки зрения музыкально-выразительного осмысления наиболее важных текстовых фраз, экспонируемых вначале, как правило, в сольном звучании одного из голосов хора. К примеру, доминирующая фраза *Stabat Mater dolorosa, Justa crucem lacrimosa...*, до цифры 1 озвучивается альтами, после чего уплотняется терцовыми дублировками у сопрано, а в дальнейшем расцвечивается подголосочной полифонией остальных голосов, укрепляя и насыщая хоровую палитру.

Примером последовательного проводимого фактурного обогащения может служить II часть *Cujus animam gementem*. Здесь вследствие развертывания достаточного длительно распеваемого статичного мотивного образования, проведенного в октаву у сопрано и альтов, с ц. 11 вводится каноническое изложение, что моментально сообщает фактурному развитию динамику и движение, расслаивая октавный унисон на полифоническое четырехголосие. Данное музыкальное решение второй строфы, а также переход от начального унисона у альтов, а затем сопрано к трехголосию, и вновь к хоровому унисону в III части *O quam tristis*, включающему третью строфу канонического текста, позволяют трактовать эти части как напоминание об образцах респонсорного пения, свойственного западноевропейской религиозной музыке.

В основу мелодики хоровых голосов положено несколько характерных приемов:

- использование восходящего и нисходящего арпеджированного движения, амбитус которого превышает октаву, к тому же часто включающего альтерационные изменения (например, VI часть *Vidit suum*, т. 4);
- преобладание широкого мелодизма с обилием скачков в романтическом духе (например, X часть *Fac ut portem*);
- настойчивое опевание основных тонов лада, вариантно-длительное «кружение» вокруг них, закрепленное с помощью метроритмического варьирования в духе аутентичных литургических мелодий, как, например, во II части *Cujus animam gementem* или в VII части *Eja mater*;
- опора на хоральный тип, связанный с минимальными изменениями высоты.

Говоря о фактурных особенностях изложения голосов, отметим частое октавное дублирование, имеющее целью уплотнить и темброво разнообразить звучание того или иного голоса, усилить смысловую акцентуацию возвышенно-незыблемого католического распева (см. II часть *Cujus animam gementem*). В то же время, в целях выразительного звучания голосов применяется и перекрещивание (см. с т. 7), когда более низкий по тембру голос по своему регистровому положению оказывается приподнято-напряженным по отношению к более высокому голосу. Происходя в результате канонического проведения, такое перекрещивание продиктовано также стремлением к усилению, стимуляции динамики в движении голосов и к созданию эффекта «диалогичности».

Все задействованные типы фактур: гомофонно-гармоническая и полифоническая в их разновидностях,— имеют место и в оркестровом сопровождении. Обусловленные кантатно-ораториальным жанром, его содержательными и композиционными особенностями, перечисленные виды фактурного изложения сообщают оркестровой партии качества важного сопровождающего, дополняющего или действительно-изобразительного компонента. Назначение оркестра всегда сводится к насыщению звучащего пространства путем гармонического заполнения, проявляясь, также то в подголосочно-полифоническом звучании (например, во II части *Cujus animam gementem*, с т. 22; в IV — *Quae maerebat*, ц. 16; в X — *Fac ut portem*, ц. 42); то в гомофонно-гармоническом складе, либо в виде сопровождения к мелодической линии (например, в V ч. *Quis est homo*, ц. 20; в VI — *Vidit suum*, с т. 35), либо в аккордово-гармоническом, хорально-вертикальном оформлении (например, в VII ч. *Eja mater*, с т. 14; в VIII — *Fac, ut ardeat*, ц. 32; в X — *Fac ut portem*, ц. 40); а также в роли действительно-живописующего компонента (например, в IX ч. *Sancta Mater*, с т. 1, словно легкие струи, звучат «стекающие» фигурации шестнадцатых длительностей). Движение секстолями, уподобленными мерцанию бликов в части III *O, quam tristis*, также носит звукоизобразительный характер. Оно усложнено октавными дублировками начальных нот, подчеркивающих сильные доли, после чего гармонические фигурации сворачиваются в вертикаль, формируя протянутые созвучия (ц. 13), поддерживающие солирующее сопрано. Такое изложение вполне уравнивает функцию хора и инструментального сопровождения, обеспечивая время от времени прозрачность и ясность фактурного оформления (см. также IX ч. *Sancta Mater*, ц. 38).

В общих рамках ораториальной композиции ролевая полновесность инструментального сопровождения достигается за счет гораздо большей свободы и

самостоятельности оркестрового звучания. Инструментальные интерлюдии, вступления, заключения выполняют функцию настройки, прорисовки, итога, комментирования, как например, в I ч. *Stabat Mater* или в VI ч. *Vidit suum*.

Инструментальное вступление I ч. *Stabat Mater* отличается трехъярусностью изложения, сводящейся к совокупности трех пластов. Первому из них поручено проведение тематизма. Здесь появляется мотив креста — *d-cis-e-es*, вначале оформленный половинными длительностями, затем четвертными, но уже в виде варианта *d-des-c-es*. В средних голосах дано определяющее ладотональную сферу гармоническое заполнение — важный ориентир гармонической настройки, обеспечивающий одновременно и метроритмический пульс. Третий элемент — самостоятельно прорисованная линия басового голоса — создает гармонический фундамент.

В целом, немаловажная роль оркестра, благодаря особенностям фактурного изложения, заключается в придании сочинению В. Чолака черт концертно-духовного жанра.

Событийность религиозного содержания канонического духовного текста находит отражение в некоторых характерных интонационных оборотах и приемах. Об этом говорит:

- наличие довольно широких интонационных ходов в мелодике в особо трагические моменты, например, на словах «*Vidit suum dulcem natum moriendo desolatum*» («Видит милого Сына, умирающего в отчаянии»);
- длительное движение параллельными квинтами, терциями, октавами;
- малосекундовые ламентозные ниспадающие ходы на словах «*lacrimosa*» (I ч.);
- яркая напряженность и необычная звучность кульминационных моментов, как, например, на словах «*emisit spiritum*» («испускает дух») в VI ч.;
- динамизация развития за счет широкого использования секвентности как в разработочные моменты, так и непосредственно при изложении тем, как, например, на словах «*Et traemaebat cum videbat*» («Как она горевала и страдала») в IV ч., ц. 18.

В этой связи следует отметить и характерность хроматических изменений, которые нередко производят впечатление полной свободы (см. например, т. 13 части *Stabat Mater* и тт. 29, 30 части *Fac ut portem*, и т.п.).

Заметим, что в сочинении В. Чолака многократно обыгрывается принцип повторности, часто в виде варьированной остинатности, в пределах той или иной части. В первой части *Stabat Mater*, основные мотивы *a* и *b* проводятся неоднократно, без каких-либо тональных и ритмических изменений, уплотняясь фактурно. Во II ч. *Sujus animam gementem*, с т. 1, посредством канонических проведений (в приму/октаву) тема многократно повторяется в каждой из хоровых партий. Еще одним примером остинатности служит многократное повторение в VIII ч. *Fac, ut ardeat*, ц. 33, развернутого каданса. Такие минимальные изменения удачно передают состояние концентрации на одной грани образа, то сурово-сосредоточенного, то напряженно-драматического.

Секвентный принцип развития уже сам по себе предполагает неоднократность проведений, но с различным интервальным шагом, в отличие от буквальных повторов. В то же время он способствует и характерной тематической узнаваемости (к примеру, в IV ч. *Quae maerebat*, ц. 18; или в VI ч. *Vidit suum*, т. 4). Таким образом, первоначальная

постулатность, константность, «незыблемая данность» тематических образований усиливается благодаря простой либо секвентной повторности, а также применению излюбленного принципа вариантности (например, VII ч. *Eja mater*, с 3 т. и т.п.).

Подголосочные и имитационно-канонические проведения отличаются многоплановостью, что способствует, в первую очередь, созданию эффекта пространственной глубины звучания, а также образованию контрастных сопоставлений внутри частей этого духовного сочинения и усилению общей динамики. В связи с этим тематизм получает свободное и широкое развитие путем варьирования, чередования имитационно-полифонического и аккордово-гармонического типов изложения, как в инструментальной, так и в хоровых партиях (см. III ч. *O quam tristis*; VIII ч. *Fac, ut ardeat*, ц. 32–33 и т.п.). Благодаря такого рода сопоставлениям, а также использованию вопросно-ответных диалогов (это касается хоровых партий — см. V ч. *Quis est homo*, с т. 1, ц. 19 и т.п.), в условиях более сложного ансамблевого объединения — инструментального сопровождения и хора, — достигается масштабность тематического развертывания, соответствующая специфике ораториального жанра. Рассмотренная многосоставность приемов и методов интонационной разработки расширяет тематический и темброво-колористический потенциал этого концертно-духовного произведения.

Разнообразие звучания и его колористичности в хоровой партии и инструментальном сопровождении способствует также обращению к модалным структурам (часто связанным с гетерофонией). Например, в IX ч. *Sancta Mater*, см. с т. 1, использован лидийский лад *C*, плавно перетекающий в *As-dur*, за которым следует игра *a-moll* мелодического и *A-dur*. В ц. 35 использован мажоро-минор и миксолидийский лад. Такие «блуждания» способствуют ощущению ладотональной гибкости. Для показа же сферы религиозно-возвышенной образности (см. VII ч. *Eja mater*, с 16 т.; IV ч. *Quae taerebat*, с т. 1; XI ч. *Inflamatus et accensus*, с т. 1) повсеместно используется устойчиво-диатоническая система при обязательном ладотональном закреплении в каденциях.

В других случаях модальность в мелодии (см., например, VII ч. *Eja mater* во фригийском ладу) обуславливает соответствующие созвучия сопровождения — параллельные квинты, свободную диссонирующую вертикаль. Они придают архаический средневековый колорит звучанию. В сочетании с гетерофонным расщеплением мелодии от унисона и фактурным переизложением упомянутых пластов так, что хоральные квинты оказываются выше мелодии, происходит не только тембровое перекрашивание, но и углубление ассоциаций со средневековыми приемами композиции, вырастающей на основе лимитированно-аскетичных средств выражения.

Привлечение принципов расширенной тональности, свойственной творчеству В. Чолака в целом, смешение мажора и минора связаны с потребностью в красочных сопоставлениях как внутри частей (см. VIII ч. *Fac, ut ardeat*, с т. 1, где имеет место начало в *as-moll*, а завершение посредством модуляций в тональности *fis-moll*, с возвращением к *as-moll*), так и между ними (см. VIII ч. *Fac, ut ardeat*, ц. 33, *fis-moll* и контрастное начало IX ч. *Sancta Mater*, в светлом лидийском *C*). Особенно показательна игра ладотональных красок в заключительном номере произведения на словах «*paradisi gloriae*» («райская слава»).

Насыщение постепенными и ускоренными модуляциями разного вида создает градации эмоциональных состояний в частях, где преследуется цель более тонкой их

подачи (к примеру, VIII ч. *Fac, ut ardeat*, цц. 31, 32). В других случаях — как в части X *Fac ut portem*, насыщенной символикой, композитор использует хроматику для особого обострения экспрессии — ввода мотива креста, нисходящий хроматизированный тетрахорд, хроматические полутоны, увеличенные и уменьшенные интервалы и альтерированные аккорды, зачастую секвенцированные. Таким образом, значимость ладотональных и гармонических красок находится в зависимости от образно-семантического содержания соответствующего музыкального фрагмента, то стилизованного композитором под средневековые католические распевы, то создающего аллегории со стилем времен русского романтизма, в духе С. Рахманинова и отчасти А. Скрябина.

Исполнительские трудности в сочинении В. Чолака связаны с решением следующих задач:

- точного интонирования хроматически-измененных ступеней, интервалов и аккордовых последований;
- концентрации внимания при исполнении терций, квинт, трезвучий и других гармонических созвучий, изложенных в параллельном движении;
- сохранения, выдерживания ритмического пульса с целью создания художественного взаимодействия хора в ансамблевом звучании с оркестровым сопровождением [1; с. 112];
- выбора темпов, наиболее соответствующих содержанию. В сочинении В. Чолака использована богатая гамма медленных и средних темпов (*Largo, Larghetto, Moderato, Andante, Sostenuto* и т.д.), что уже само по себе может свидетельствовать об определенной сфере образности, адекватной каноническому тексту⁵. Только в трех частях использованы быстрые темпы (V — *Energico*, III — *Allegretto*, XI — *Con moto*).

Обобщая наши наблюдения над музыкальными особенностями сочинения, следует подчеркнуть, что духовная музыка В. Чолака не случайно давно вошла в репертуар хоровых коллективов республики. В *Stabat Mater* удачно соединились древние традиции культовой музыки и некоторые новаторские приемы музыкального языка. Умеренное использование последних в этом сочинении кантатно-ораториального жанра способствует его восприятию как исполнителями, так и широкой публикой, а гармоническое богатство и доминирование лирического тона высказывания скорее соответствует трактовке образа Богородицы в православной традиции.

Stabat Mater В. Чолака находится в ряду наиболее удачных реализаций канонического текста в музыке композиторов Республики Молдова.

Библиографические ссылки

1. БАЛАБАН, Л. *Жанры религиозно-хоровой музыки в творчестве композиторов Республики Молдова*. Canada: Lucian Vadian Edition, 2006.
2. СТРАВИНСКИЙ, И. *Диалоги: Воспоминания. Размышления. Комментарии*. Ленинград: Музыка, 1971.

⁵ В связи с проблемой выбора темпов сошлемся на высказывание И. Стравинского: «Соотношение темпа и смысла для меня - первоочередная проблема музыкального порядка» [2, с. 192].