

Эволюция хоровой ткани в «Stabat Mater»

К. Пендерецкого.

АННОТАЦИЯ: В работе раскрывается процесс развития хоровой ткани в «Stabat Mater» К. Пендерецкого – ярчайшего представителя европейского музыкального авангарда. Отмечается фактор субординации музыкального и вербального начал, специфика репрезентации текстовой основы (алеаторика) и динамика смены фактурных форм – от монодии к сонорному кластеру. Главным выводом статьи является тезис о том, что хоровая ткань есть важнейший аспект музыкального произведения, в котором сосредоточены композиторский стиль, техника письма, музыкально-языковая система в целом, указывающие в данном произведении на неклассический стиль музыкального мышления польского музыканта.

SUMMARY: In the article, it is revealed the development of the choral texture in “Stabat Mater” by the brightest representative of the European musical avant-garde, K. Penderetsky. The factor of subordination of the musical and verbal origins, specific of the representations of the textural basis (aleatory) and dynamics of textural form monody to sonorant cluster are pointed out. The main conclusion of the article is the following. The choral texture is the primary aspect of musical work in which the composer style, writing technique, and entirely music-language system are focused. In the considered work all this indicates non-classical style of musical thinking of the polish composer.

Музыку второй половины XX века трудно представить без творчества польского композитора К. Пендерецкого. Его новаторство, повлекшее за собой обновление образного строя, осуществлено композитором в чисто звуковой сфере. Как пишет А. Ивашкин, «Пендерецкий вдруг заговорил на новом для всех языке. Речью – живой, непосредственной, сильно артикулированной, соединённой со своеобразной «музыкальной жестикულიацией»... Музыка Пендерецкого с первого взгляда воспринималась

как некий «знак», как графические схемы, заменяющие порой словесную информацию о тех или иных нормах. Для того, чтобы понять, о чем хочет сказать композитор, надо лишь услышать, *как он говорит*: язык Пендерецкого легко усваивается в непосредственном общении... Реальное общение со слушателем композитор поставил непременным условием музыкальной образности» [1].

В целом ряде сочинений К. Пендерецкий обращается к каноническим церковным жанрам. Одним из первым явилось «Stabat mater» (1962) – сочинение, которое было расценено как отход от современности. Вместо эксперимента — архаика, опора на нидерландскую полифонию, григорианский хорал. И вместе с тем огромный накал экспрессии, динамики, средства драматургии, воздействующие на слушателя с особой силой. Сам композитор, отвечая на вопрос о связи его творчества с религией, говорил, имея в виду «Stabat mater»: «Были ли в вашей истории, истории советского народа, даже во время войны предатели? А сколько миллионов русских, польских, украинских, еврейских матерей стояли в изголовье убитых сыновей. Почему эту извечную трагедию нужно связывать только с религией. Вот о чем я писал. И когда в хоре раздается вопль толпы, не могут не дрогнуть люди. Перед ними мать у изголовья убитого сына, которого предали» [2].

Произведение «Stabat Mater»¹ (1962) для трёх хоров а'cappella К. Пендерецкого написано на католический канонический текст². Композитор использует не весь текст, а лишь некоторые его строфы.

¹ Stabat mater (первые слова текста Stabat mater dolorosa, лат. "стояла Матерь скорбящая") - анонимное латинское стихотворение XIII века, посвященное Богородице. Со второй половины XV века использовалось в католическом богослужении как одна из секвенций. Решением Тридентского собора (1563) было исключено из богослужения, однако с 1727 года вошло в состав службы дня Пресвятой Девы Марии скорбящей (15 сентября). Поется также в качестве гимна официия в Страстную Пятницу [3].

² Поэма написана в хореическом метре, разделена на 10 стихов, состоящих из шести строк, организованных по схеме aac bbc. Стих подразделен на 2 половины (терцины), каждая из которых имеет 2 строки по 8 слогов и одну из 7 слогов. Короткой строкой заканчивается каждая терцина. Во многих стихах эта линия имеет соответственное риторическое значение, каждая описывает физический аспект сцены, как в первом стихе: *pendebat Filius* (страдал Сын), *pertransivit gladius* (пронзил меч) [4].

Произведение имеет тексто-музыкальную форму (термин Ю.Холопова³), где структура текстовой основы диктует границы разделов. К наиболее важному аспекту тексто-музыкальной формы относится фактура, которая выступает репрезентантом музыкального содержания. В организации хоровой ткани «Stabat Mater» можно выделить две категориальные единицы. К первой относятся типы фактуры, выраженные музыкальными средствами. Они представлены полифоническими и гомофонными формами изложения. Вторая категория характеризуется немusicalным типом фактуры – вербальным, в основу которого положен принцип псалмодирования, основу которого составляет алеаторика. Первую категорию также можно определить как традиционную (классическую) типологию фактурных типов, а вторую – нетрадиционную (неклассическую), где основным компонентом становится фоника и экспрессия (выразительность). Сочетание и взаимодействие этих двух типов фактурного мышления позволяет рассматривать хоровую ткань произведения «Stabat Mater» как синтезированную и выходящую за границы классического типа. Проследим эволюцию фактурных форм в сочинении более подробно.

Первый раздел (1-56 тт.) в свете его фактурном членения состоит из трёх частей. Первую часть открывает запев партии тенора первого хора. Это является своеобразной преамбулой, в которой сжато и кратко в терцовом диапазоне мелодического материала, выражается основная мысль всего сочинения. Запев написан в традиции григорианского пения – одноголосного мужского пения, где ярко выраженная монодия, имеет в основе своего строения хроматическую тональность. Здесь происходит сочетание двух

³ Этот термин подразумевает такую форму музыки со словесным текстом, в которой текст занимает ведущее положение в формообразовании, а музыка – подчинённое. Подобные формы были широко распространены в европейской культуре Средневековья и Возрождения, когда еще не исчезли отголоски изначального синкретического единства словесного и музыкального начал. В XX веке: тексто-музыкальные формы получили «второе рождение». С одной стороны, многочисленные эксперименты в области синтеза искусств (в частности, в первой четверти столетия) привели к сближению музыки и словесности, причём нередко с перевесом вербального, речевого начала в композиции (как в мелодекламации или ритмодекламации). С другой стороны, обращение к стилевым и жанровым моделям прошлого породило ряд сочинений, в которых композитор намеренно воспроизводит те или иные особенности средневеково-ренессансных форм (примером могут служить мессы И. Стравинского и Ф. Пуленка, написанные на канонический латинский текст) [5].

систем музыкального мышления – григорианики и гомофонии. Примечательно, что такой синтез характерен для авангардной музыки второй половины XX века, суть которого определяется соединением новейшей хроматической гармонии и древней монодии.

Затем монодийное изложение партии тенора сменяется наслаиванием во вступлении басовых партий на одном звуке А, образуя ритмическое остинато в унисонном звучании. Важно отметить диагональный принцип распределения текста между партиями, который при звучании трёх голосов создаёт мелодическую линию половинными на каждую из которых соотносится один слог текста, образуя при помощи контрапунктической техники, выпуклую мелодическую линию. На фоне взаимодействия этих партий вступает партии альты трёх хоров в низкой тесситуре, которые подхватывают звучание ярко прорисованного остинатного унисона басовых партий, тем самым расширяя диапазон звучания, а наличие низких звуков не способствует дифференциации голосов, образуя сонорную звучность. Со вступлением партий тенора (e-f-fis-a-b-h) и развёртыванием мелодического материала в партиях баса, хоровая фактура начинает расслаиваться, образуя два пласта, где каждый из них имеет ряд функциональных связей между голосами или группами хора. Первый пласт образуют партии альты и партия баса первого хора, где функциональность этих голосов представлена в мелодическом контексте и выражена в звучании октавного унисона в условиях остинатного фактурного рисунка. Второй пласт включает в себя музыкальные материалы партий тенора и партий баса второго и третьего хоров, которые взаимодействуют по принципу контрапунктического соотношения голосов. При таком взаимодействии пластов возникает особый гомофонный тип фактуры, где вместо голоса-партии, на первый план выходит явление хорового пласта. Взаимодействие пластов не отвечает классическому соотношению мелодия-аккомпанемент, что указывает на новый неклассический тип фактурного рисунка.

Вторая часть (28-49 тт.) начинается со вступления партий сопрано трёх хоров на звуке *es'* вопросительной интонацией *Quis* (какой?), которая находит своё продолжение в мотиве партии тенора первого хора, изложенного при помощи алеаторики (авт. – *quasi recitando*). Здесь создаётся эффект тональной неопределённости, однако вступление баса первого хора вносит её, поскольку движение темы происходит по звукам си-бемоль мажорного трезвучия (тт. 32-36). Вступление женских голосов двух хоров привносит яркую "диезную" окраску, опорным тоном которой является звук *h*. Интересно отметить, что при таком взаимодействии этих двух интонационных сфер, опирающихся на разные звуковые центры, основным принципом организации звуковой ткани становится контрастная полифония. В основе её тем лежат декламационные возгласы, имеющие в основе аппроксимацию (один из видов алеаторики), повторяющихся квартовых интонаций, изложенные при помощи отдельных аккордов. Далее поочерёдное вступление голосов в контексте звучания различных групп хоров приводит к выстраиванию вертикали в виде созвучия (*es-e-f-g*). Основным принципом структурирования музыкальной ткани в этой части является стремление разрозненных элементов полифонизированной фактуры к их объединению путем вертикализации и образованию единого музыкального центра, который сочетает в себе хроматизм и свободный диссонанс, образуя сонорную звучность.

Третья часть (50-56 тт.) начинается резким динамическим контрастом (*фортиссимо* сменяется *пиано*) и типа хоровой фактуры. Основным принципом организации хоровой ткани становится алеаторика, выстроенная по принципу имитации. Примечательно, использование декламационного способа звукоизвлечения в партиях альты трёх хоров, группировка синкопировано заливованных восьмых длительностей. Со вступлением остальных партий временной промежуток проведения тем в разных голосах сокращается, увеличение темпа (*rosso a rosso accelerando*) создает эффект «безмолвного крика» на словах *in tanto supplicio?* (в таких мученьях?).

Сочетание алеаторики, имеющую в своей основе принцип исполнительской импровизационности, и традиционной имитационной техники даёт возможность говорить о новых свойствах фактуры, где на первый план выводятся чувственную и фоническую сторону текстовой основы, содержащей содержание произведения.

Таким образом, в первом разделе динамика эволюции хоровой фактуры представлена следующим образом: от одноголосия (в виде монодии), к гомофонии, путём подключения новых хоровых групп с их функциональной разграниченностью. Далее полифонизированная хоровая ткань объединяется общей вертикалью-звучностью и, наконец, сочетание алеаторического письма и имитации, создающих поле полифонической фактуры. На первый взгляд, можно утверждать о классичности в использовании фактурных форм, особенно в первых двух частях раздела, однако следует подчеркнуть характер взаимодействия и функциональность голосов, которые выходит за рамки традиционного понимания строения хоровой ткани, и, вследствие этого, даёт возможность утверждать об использовании неклассических типов фактуры в этом разделе.

Второй раздел (58-117 гг.) также имеет трёхчастное строение. Первая часть открывается темой в партии альты первого хора, ранее звучащей в первом разделе первой части в партии тенора. Только в этой части она звучит утолщённо за счёт использования полифонического типа фактуры. Со вступления партии тенора, тема проводится в зеркальном отражении с видоизменённым ритмическим рисунком и берёт на себя функцию «противосложения» в организации полифонической ткани. Вторая фраза начинается с проведения темы в партиях тенора, затем альты, баса и сопрано, где тема (пропоста) и её зеркальное отражение (риспоста) также проводятся каноническим принципом. Со вступлением второго третьего хоров диапазон звучания хора увеличивается до трёх октав (Es-fis²), что способствует созданию сонорной звучности индифферентности отдельных голосов в звучании. Заканчивается этот раздел внезапным двенадцатитоновым

возгласом-аккордом (a-d-g-c-f-b-es-gis-cis-fis-h-e) на слове *Christe* в динамике фортиссимо, тем самым объединяя полифоническую ткань в строго выверенную во временном аспекте вертикаль. Важно отметить, что основным принципом организации музыкальной ткани, служит «собирательный» приём, который характеризуется постепенным включением хоровых партий в музыкальную ткань с разрастанием её до многоголосной вертикали.

Для второй части (86-89 тт.) части становится характерным доминирование внемusicalного, вербального типа фактуры. В этой части композитор приводит свою ремарку – *quasi una litania* (подобие литании⁴). Здесь использован приём псалмодирования – исполнение текста с одновременным его произнесением и чётко структурирующимся по фразам, что подтверждается наличием пунктирных тактовых черт и написание текста напротив каждого нотносца, соответствующего своей хоровой партией. Важно отметить последовательность изложения текста в разных партиях, которая строится по принципу канона. В этой части музыкальное начало теряет свою доминантную функцию. На первый план выходит текстовый фактор, обретающий музыкальные функции в организации хоровой ткани. Такой способ организации материала даёт возможность нового понимания концепции произведения, где её основой становится духовная осмысленность содержания через фонический аспект структуризации ткани.

Начало третьей части (90-117 тт.) основано на проведении темы первого раздела, тем самым исполняя функцию заключения (коды). Однако, в связи с использованием микрополифонической фактуры, она звучит предельно ярко и сжато. Начинается эта часть мощным вступлением партий сопрано трёх хоров затем имитационно вступают партии баса, продолжая динамическое развитие музыкальной ткани. Мелодический материал с

⁴Литания — в христианстве молитва, состоящая из повторяющихся коротких молебных воззваний. Латинское слово лат. *litania* образовалось от греческого греч. *λῆτή*, означающее «молитва» или «просьба». Литании могут адресоваться к Христу, Деве Марии или святым. Наиболее часто употребляются в богослужбной практике Католической церкви [6].

полутоновыми интонациями партий тенора и альты, вступающих поочередно, имеет родство с темой противосложения первой части второго раздела. Вступление всех хоровых партий в краткие временные сроки, что является характерным для микрополифонии, в четырехголосном звучании рождает синтез использования нетрадиционного типа фактуры с классическим составом хорового коллектива.

Далее резким динамическим контрастом возникает «тяжёлая поступь» половинными длительностями в партии альты, в которой находится основной текстовый материал этой части. На фоне этих шагов звучат полутоновые интонации в разных партиях. Поочередное вступление голосов, постепенное их наложение расширяют звуковой объём хоровой материи ($d-fis^2$) и в совокупности с динамическим разрастанием, схожее с развитием музыкального материала первого раздела, создает гомофонную фактуру с чётко прорисованной функциональностью всех голосов. Здесь следует отметить использование приёма фактурной арки, но в отличие от первого раздела, в последней части второго раздела происходит фактурное уплотнение, вследствие включения новых хоровых групп и расширения диапазона звуковой материи.

Этот раздел представляет собой интересный образец развития фактурного эволюционного процесса в аспекте его взаимодействия музыкального и текстового начала. В начале раздела полифонический тип фактуры, изложенный неклассическими методами организации музыкальной ткани, такими как использование хроматической тональности, появление сонорной звучности и др., однако музыкальный компонент звуковой ткани здесь занимает доминирующую позицию. Но далее, с появлением вербального типа фактуры, возникает чёткая тенденция к выдвиганию на первый план текстового начала с её семантико-фонической составляющей.

Процесс эволюционного развития фактурных хоровых форм произведения К. Пендерецкого «Stabat Mater» интересен и сложен. На основе данного исследования можно выявить два критерия, которые представляются

наиболее важными в контексте этого развития. Первый критерий – это, безусловно, разрастание хоровой ткани от унисонного звучания, представленного монодийным типом фактуры к многоголосию, отражением которого является использование полифонического, гомофонного и алеаторического типов письма. Вторым критерием является фактурное развитие в аспекте взаимоотношения музыкального и текстового начала.

Первый раздел сквозь призму этих критериев в графическом начертании приобретает своего рода конусообразную форму. Это обусловлено разрастанием хоровой ткани от одноголосия к многоголосию, от монодийной фактуры к алеаторической, а также к детерминированию музыкального компонента над текстовым в начале этого раздела, и равнозначными позициями в конце.

Второй раздел представляется также в виде конуса, но с его утолщенными границами, поскольку в начале этого раздела основная тема представлена не монодийно, а утолщено, с использованием полифонического типа хоровой фактуры, а концу – звучит шестнадцатиголосный хор, охватывающий огромный звуковой объём. Также важно отметить главенствующую роль музыкального аспекта в начале этой части и её утраты с появлением вербального типа фактуры, где текстовая составляющая становится первостепенной с её фонической и семантической стороной и занимает доминирующую значение в развёртывании материала.

Представим эволюцию фактурной формы в виде таблицы:

Номера разделов	1 раздел	2 раздел
Структурные границы разделов	1-57 тт.	58-117т
Типы фактуры	Монодийный, гомофонный, полифонический,	Полифонический, вербальный, микрополифонический,

	алеаторический	гомофонный
Соотношение музыкального и текстового компонентов	Музыкальное начало преобладает над текстовым, значимость музыкального компонента и текстового равная	Музыкальное начало преобладает над текстовым, текстовой компонент доминирует над музыкальным

Процесс эволюционного развития фактурных форм является значимым аспектом в музыке XX века. Особенно ярко это отражено в хоровом искусстве, поскольку, помимо только музыкального аспекта, вокальное искусство предполагает синтез слова и музыки и позволяет раскрыть новые грани композиторского замысла на семантическом уровне. Новые композиционные техники, которые преломляются в использовании авангардных и нетрадиционных типов фактуры, таких как алеаторическое письмо и вербальный тип фактуры, способствуют выстраиванию драматургического плана произведения, где основным определяющим фактором и отражателем всех процессов развития хоровой ткани становится хоровая фактура.

Список использованных источников

1. Батюк, И.В. Современная хоровая музыка: теория и исполнение. Очерки / И.В. Батюк. – М.: Московская гос. консерватория, 1999. – 192 с., нот.
2. Кшиштоф Пендерецкий (Krzysztof Penderecki) [электронный ресурс], 2010. - <http://www.classic-music.ru/penderecki.html>
3. Словари и песнопения Православной и Католической служб с переводом их на русский язык тексты / сост. Л.В.Жукова. – Новополюк: Изд-во ПГУ, 1995. – 100 с.
4. Stabat Mater [электронный ресурс], / М.Ю. Кушпилёва, 2010-2013. – Режим доступа: <http://stabat-mater.ru/history.html>. - Дата доступа: 25.01.2013
5. Текст-музыкальная форма: от средневековья к современности [электронный ресурс], / Г. Рымко, Режим доступа: <http://www.21israel-music.com/Textologia.html>. - Дата доступа: 27.01.2013
6. Литания [электронный ресурс] 2011. – Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/wiki/Литания>. – Дата доступа: 27.01.2013
7. Ивашкин А. Кшиштоф Пендерецкий: Монографический очерк. — М.: СК., 1983. 126 с, с илл.