

**Воскобойникова Ю. В.**

кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры хороведения та хорового дирижирования, Харьковская государственная академия культуры

## «СТАБАТ МАТЕР» ФРАНСИСА ПУЛЕНКА: О ПАРАДОКСАХ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ

*Аннотация.* В статье рассматриваются особенности музыкальной драматургии и фсрмообразования в «Stabat mater» Ф. Пуленка, а также специфика исполнительской работы над циклом.

**Ключевые слова:** драматургия, форма, исполнительство.

*Анотація.* Воскобойнікова Ю. В. «Stabat mater» Франсіса Пуленка: о парадоксах музичної драматургії. В роботі розглянуті особливості музичної драматургії та фсрмоутворення у «Stabat mater» Ф. Пуленка та специфіка виконавської роботи над циклом.

**Ключові слова:** драматургія, форма, виконавство.

*Annotation.* Voskoboynikova Yu. V. «Stabat mater» by Francis Poulenc: About paradoxes of musical dramaturgy. Features of musical dramaturgy and morphogenesis of «Stabat Mater» by F. Poulenc and specificity of the performer's work considered in this paper.

**Keywords:** dramaturgy, form, performance.

Творчество Франсиса Пуленка всегда вызывало интерес исполнителей. Его фортепианные и камерные сочинения получили широкую известность и признание слушателей. Однако хоровое наследие этого ярко-неоклассика по сей день остаётся малоизученным. Возможно, это связано с тем, что произведения Пуленка для хора весьма сложны и исполняются нечасто. **Актуальность данной статьи** заключается в попытке подробного анализа произведения «Stabat Mater» не только с музыковедческой, но и с исполнительской точки зрения. **Цель данной статьи** – определение стиливых особенностей композиторского мышления и анализ наиболее характерных исполнительских трудностей и путей их преодоления.

Попытка создания исполнительской модели вокально-симфонического цикла Пуленка требует широкого взгляда на проблемы стиля, фактуры, формы и т.д., так как композитор, блестяще владея всеми приёмами хорового и симфонического письма, позволяет себе мастерски соединять, на первый взгляд, противоречащие друг другу принципы и приёмы. Его подход к слагаемым музыкальной ткани столь разносторонен, и в то же время, органичен, что, возникающие перед исполнителем сложнейшие задачи, легко решаются с помощью автора, закладывающего «подсказки» в самой партитуре.

«Stabat mater» Франсиса Пуленка является одним из наиболее показательных неоклассических сочинений в жанре духовной музыки. Пройдя путь от средневековой секвенции до вокально-симфонического цикла, канонический текст обрёл массу разнообразных прочтений, отражающих общеэстетические тенденции своего времени. Преломление этой темы в рамках неоклассицизма не стало свидетельством возвращения к старым формам воплощения данного текста. Напротив, наполнение традиционной формы стилистически новым содержанием создало необычайный по силе внутренний контраст, всё более обостряющийся по мере развития музыкального материала.

«Stabat mater» – произведение, поражающее своей художественной парадоксальностью. Стереотипное восприятие мажоро-минорных соотношений может ввести неискушенного слушателя в заблуждение. Особенно, при недостаточно подробном знакомстве с переводом канонического текста.

Спектр средств выразительности, используемых композитором, тяготеет к строгому стилю. Тем не менее, техника стиливых взаимодействий, свойственная творчеству Пуленка, рождает сложное полистилистическое полотно, сотканное из нетрадиционных сочетаний приёмов музыкального развития. Для того чтобы в полной мере подготовиться к исполнительскому анализу «Stabat mater», необходимо подробно проанализировать стилистические, фактурные и ладогармонические особенности данного произведения, его интонационную природу и структуру тематизма. Особое внимание следует уделить драматургическим принципам развития музыкального материала, динамической шкале и специфике интонирования в хоровых произведениях Пуленка.

Надійшла до редакції 24.12.2012

Первая проблема, с которой приходится сталкиваться исполнителям в работе над многономерным сочинением, – это проблема охвата формы, поскольку «выстраивая» каждый номер отдельно, необходимо обозначить общую драматургическую линию в масштабах всего цикла.

Для того чтобы наглядно представить себе соотношение тех или иных художественных особенностей различных номеров, можно воспользоваться методом графического моделирования. В темповом отношении цикл условно делится на два макро-раздела: с №1 по №6, и с №7 по №12. Во втором разделе, включающем в себя №7-12, амплитуда колебания темпов несколько меньше, чем в первом, хотя рисунок практически повторяется (график построен с использованием указаний автора темпа по метроному).

Иначе выглядит динамическая линия в цикле. (Для наглядности динамические оттенки были условно приняты в цифровом выражении: pp – 10, p – 20, mp/mf – 30, f – 40, ff – 50, fff – 60, для каждой части отобразена не вся указанная, а только преобладающая динамика). Колебания динамики в первом разделе произведения совпадают с темповыми изменениями, отличаясь от них только по амплитуде. Во втором же разделе динамика, по сути, противоречит темповой шкале. В «торможении» темпа при нарастании динамизации развития, таким образом, можно усмотреть своеобразное преломление принципа дедраматизации.

Двухчастное строение цикла прослеживается и в интонационных связях между частями. На слух наиболее явно воспринимается арка между №1 и №6, где использован один и тот же тематический материал в одинаковом фактурном воплощении, но в разных тональностях. В целом же в «Stabat mater» интонационное родство между частями можно обозначить следующим образом: 1 часть имеет интонационные связи с 5, 6, 10 и 12 частями; 2 часть – с 4; 3 часть – с 8, 9, 10 и 12; 4 часть – со 2, 7 и 9; 5 часть – с 1, 9 и 11; 6 часть – с 1; 7 часть – с 4; 8 часть – с 3; 9 часть – с 3, 4 и 5; 10 часть – с 1 и 3; 11 часть – с 5; 12 часть – с 1 и 3. Из данного перечня видно, что тематические параллели редко затрагивают соседние номера, гораздо чаще перебрасывая «арки» через несколько частей. Это позволяет композитору строить цикл на основе контрастно-составного принципа, в то же время «цементируя» форму единым интонационным материалом. При ближайшем рассмотрении на первый план выступает принцип монотематизма, несколько завуалированный за счёт изменений темпа, динамики и фактуры. Задача дирижёра в вопросе выстраивания формы в целом – ощутить единство тематизма на протяжении всего произведения, и исходя из этого, сконструировать драматургическую линию, определить кульминации.

Эмоциональное содержание всех номеров можно условно разграничить на три сферы: трагически-созерцательную (части 1, 3, 6, 8, 10, 12), действенно-драматическую (части 2, 5, 11) и просветлённо-лирическую (части 4, 7, 9, и второй раздел 11). Если в начале произведения все сферы чётко оформлены, то по мере приближения к концу цикла границы между ними становятся всё более

размытыми. Контрастные сопоставления проникают внутрь частей, как это происходит в №11, где первый раздел носит действенно-драматический, а второй – просветлённо-лирический характер. №12 ещё сложнее отнести к какой-либо одной сфере, так как, завершая трагически-созерцательную линию, он столь явно драматизируется, что созерцательность практически совершенно утрачивается. В каждой из указанных образных сфер существует своя собственная линия развития и, следовательно, кульминация. На диаграммах динамизация проявления соответствующих эмоциональных выражена условно, тем не менее, она позволяет уловить общую тенденцию развития и взаимодействия образных сфер.

Из данных рисунков следует, что после экспонирования трагически-созерцательной сферы в №1, её развитие начинается как бы заново, и движется по восходящей линии. Аналогично развивается линия просветлённо-лирической сферы, с той лишь разницей, что она не имеет экспонирования, но имеет заключение (№11) и является зеркальной по отношению к первой. Действенно-драматическая сфера располагается согласно «волновому» принципу. Исходя из вышеприведённых схем, легко построить общую драматургическую шкалу цикла.

Таким образом, кульминационными центрами цикла являются №5 и №12. Линия драматургического развития представляет собой трёхволновую кривую, где каждая волна имеет большую амплитуду и продолжительность, чем предыдущая. Если сравнить рисунки 1 и 2 с рисунком 6, то легко заметить, что двухчастное

Рис. 1. Темповая шкала

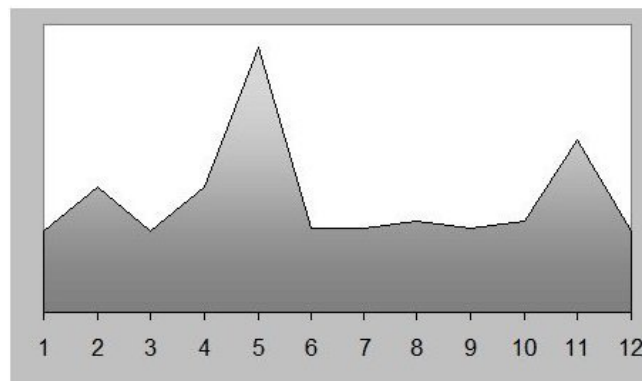


Рис. 2. Динамическая шкала

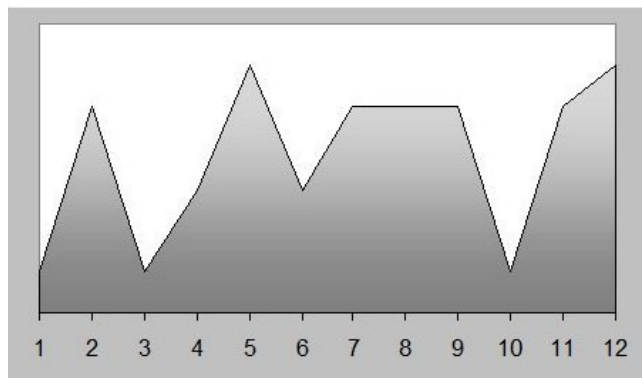


Рис. 3. Трагически-созерцательная сфера

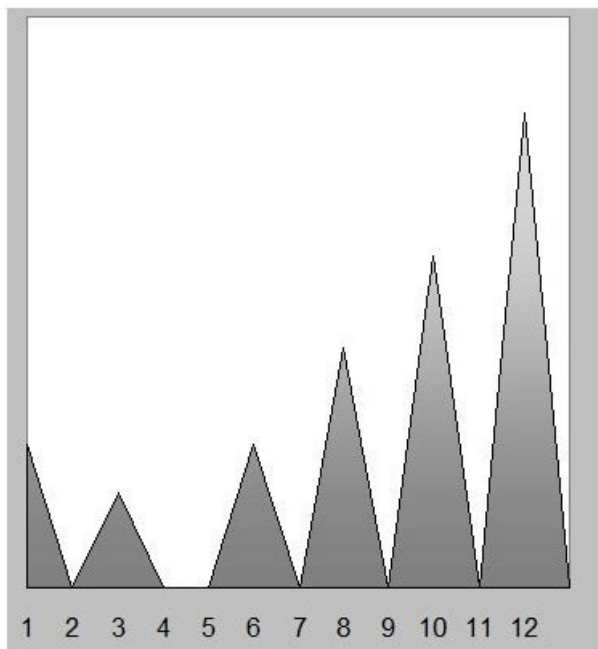


Рис. 4. Действительно-драматическая сфера

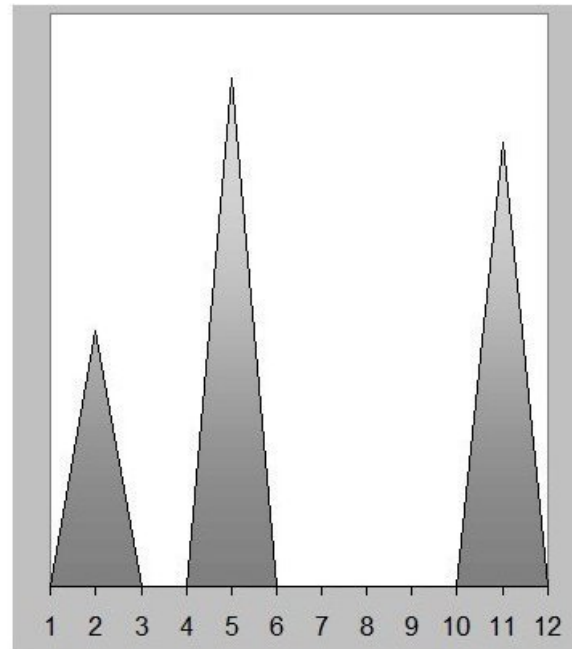


Рис. 5. Просветлённо-лирическая сфера

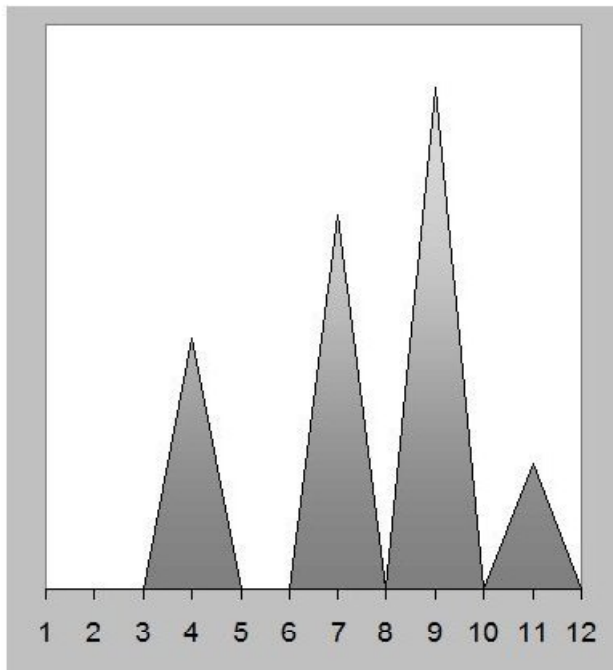
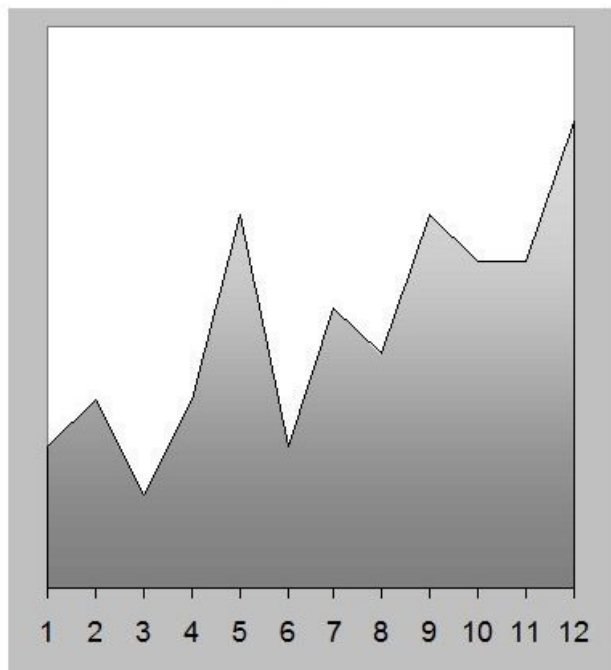


Рис. 6. Схема драматургии цикла



строение цикла подтверждается во всех аспектах. Что касается средств драматизации, то их преобладание также легко определить, исходя из приведённых схем.

Первый раздел цикла строится на основе динамического и темпового развития материала, причём оба компонента находятся в абсолютной согласованности, что характерно для классической стилистики. Второй раздел отличается от первого наличием внутренних противоречий – динамический подъём сопровождается «торможением» темпа при возрастании эмоционального насыщения музыкального материала. Это создаёт дополнительную остроту в раскрытии конфликта.

Таким образом, мы рассмотрели особенности строения цикла, его кульминационные зоны, а также средства динамизации изложения.

Следующим этапом исполнительского анализа должен стать разбор форм отдельных номеров и их тональных соотношений. Анализируя структуру частей цикла, следует принять во внимание тот факт, что форма у Пуленка весьма размыта и может классифицироваться только как тяготеющая к определённому типу. Поэтому указания типа «средний раздел», «вторая часть» и т.д., следует воспринимать как обозначения построений, приближённых к данному понятию.

Номерные композиции в «Stabat mater» имеют несколько типов конструкций:

- сложная трёхчастная форма (№1, №4, №8);
- сложная двухчастная форма (№2, №3);
- строфическая (№7, №9);
- вариантно-строфическая (№5, №6);
- построение непрерывного развёртывания с контрастным эпизодом (№10, №11, №12).

Здесь, как и в анализе взаимодействия образных сфер, наблюдается тенденция «размывания» по мере приближения к финалу. Форма приобретает всё большую свободу и менее чёткую очерченность.

Основным формообразующим элементом в «Stabat mater» является собственно тематизм. То есть, в отличие от классических традиций, не форма предполагает наличие определённых приёмов музыкального развития, а наоборот – тема диктует форму. Спецификой тематизма Пуленка является его несимметричность. Отсюда и неквадратная структура формы. Несмотря на её тяготение к определённому типу, у Пуленка преобладает принцип сквозного развития. Это отражается и в порядке развития тематизма, и в конструировании формы, и в тональных соотношениях.

Явно выраженной закономерности размещения номеров цикла по тональностям в «Stabat mater» нет, хотя некоторые тенденции, разумеется, существуют. Подход к использованию тональностей у Пуленка очень своеобразен. Очень часто встречаются соотношения далёкой степени родства. Модуляции, (а чаще контрастные сопоставления), осуществляются посредством медиант. Композитор также умело использует диатонику, легко заменяя ожидаемую тональность одноименной, однотерцовой или параллельной. Таким же образом используются любые побочные ступени основных тональностей.

Ощущается, что при выборе тональностей автор руководствуется некой постепенностью, которая всё более нарушается по мере драматизации музыкального развития. Кульминационные моменты отмечены резкими тональными сдвигами не только между частями, но и внутри них. Таким образом, ощущение тональности должно помочь дирижёру в определении кульминаций и выстраивании цикла согласно тональному плану.

Теперь следует рассмотреть приёмы музыкального развития, применяемые Ф. Пуленком. В развитии материала композитор опирается на принцип остинатности, а из технических приёмов наиболее часто использует дробление и суммирование.

Остинато, как явление универсальное, приемлемо в произведениях, имеющих любую структуру. Гибкость композиторского мышления зачастую делает его незаметным для слушателя. Что касается дробления и суммирования, то эти приёмы более характерны для квадратных построений. В «Stabat mater» это правило не соблюдается. Здесь эти приёмы чаще приобретают черты мотивной разработки, не разрастаясь, однако, до её масштабов. Рассмотрим строение первого номера цикла (табл.1).

Форма данного номера тяготеет к трёхчастной. 1 часть – неквадратный период повторного строения. Средний раздел носит характер эпизода и имеет квадратную структуру. Необычна 3 часть. Судя по тематическому материалу, её можно классифицировать, как репризу. В то же время, она является построением развивающего типа с включением нового тематического элемента D. По сути же истинной (правда, сокращённой) репризой можно считать заключение, построенное на материале A1. Следует отметить, что во всех предыдущих проведениях этот элемент оставался неизменным, являясь стержнем для «наращивания» другого материала, и видоизменяется он только в последнюю очередь. То же можно проследить на примере практически любого номера «Stabat mater» Пуленка.

Одним из наиболее ярких приёмов динамизации является усечённое изложение. При этом создаётся эффект «сжатия» тематического материала во времени. Композитор часто прибегает к сокращению количества долей внутри такта или самих тактов. Этот приём способствует поддержанию импульса, устремлённости вперёд, что очень важно в «цементировании» формы. В этом вопросе большую роль играет упоминавшийся уже принцип остинатности, наиболее ярко прослеживающийся в партии оркестра.

Оркестровую фактуру также можно отнести к формообразующим компонентам партитуры. Незменность оркестровых фигураций зачастую помогает воспринимать номер как бы «на одном дыхании», некоторые из них приобретают значение лейт-интонаций, легко распознаваемых на слух. Например, октавное изложение разложенного арпеджио в №1 легко услышать в №6, №10 и №12, а пульсирующие шестнадцатые длительности из №5 узнать в №11. Впрочем, фактурные «арки» характерны и для партии хора, в частности, хоральность №3 перенесена и в №12, что подкрепляется родственностью тематизма.

Таблица 1. Строение 1 части цикла

Раздел	Структура тематического материала	Кол-во тактов	Тональность
Вступление	A + B	4 + 3	a-moll
1 ч. 1 раздел	A + B1	4 + 3	a-moll
2 раздел	A + B2	4 + 3	cis-moll
Средний раздел	C	4 + 4	f-moll – a-moll
3 часть	A + B3 + C1 + D + C2	4 + 4 + 3 + 2 + 3	a-moll
Заключение	A1	6	a-moll

Итак, развитие музыкального материала в «Stabat mater» строится довольно своеобразно: он то использует типичные классические принципы и приёмы, то действует вопреки им. Тем не менее, основная цель – конструирование единой динамичной линии сквозного развития – достигается им блестяще. Основной же особенностью драматургии Франсиса Пуленка является минималистический, детализированный подход к тематизму и динамике, который отнюдь не дробит общую композицию цикла.

Тематизму Пуленка свойственна детализация. Небольшое (2 – 3 такта) тематическое зерно, развиваясь, проходит мотивное дробление на ещё более мелкие компоненты, при исполнении которых возникает опасность нарушения цельности драматургической линии. Внутримотивное интонирование ни в коем случае не должно игнорироваться, однако во главе угла при этом должна стоять логика более крупных построений. Следить за этим должен, в первую очередь, дирижёр, но и от исполнителей также зависит очень многое.

Сложными для исполнения являются фрагменты, где основным средством выразительности является неизменность динамики вне зависимости от тесситурных условий, скачков и т.д. Особенно трудно сохранять неизменную звучность при достаточно широком амбитусе темы. Здесь возникает и другая проблема – предельная динамическая стабильность не должна означать отсутствие музыкального движения.

Говоря о хоровом стиле Пуленка, следует отметить, что ему свойственно умелое использование возможностей каждой партии. Фактура в «Stabat mater» полифонична. Даже в хоральных фрагментах заметны черты скрытой полифонии. Такой подход говорит о равноправии всех партий в хоре, причём каждая из них используется строго в рамках собственных возможностей. Основными приёмами хорового изложения у Пуленка являются унисоны (№5), противоположное движение голосов, октавные дублировки (чаще С и Т), строгое четырёхголосие (№3). Встречаются и построения сугубо полифонического склада (№10, 1 часть). Достаточно частые сопоставления групп голосов требуют от исполнителей блестящего владения навыками строя и ансамбля. Особенно актуально это утверждение для №9, где шестнадцатые длительности в быстром темпе могут спровоцировать несовпадение партий по ритму. Грамотный подход дирижёра к выбору рабочего темпа и ощущение певцами внутридолевой пульсации сведут к минимуму работу над ансамблем в подобных фрагментах.

В целом же, благодаря знанию композитором особенностей звучания всех голосов хора, проблема ансамбля касается лишь ритмического и динамического его аспектов. Тембровый ансамбль трудностей не вызывает, так как он, преимущественно, естественный и «выпячивание» какого-либо голоса за счёт тесситурных или других условий является средством выразительности и не нуждается в нивелировке. Что касается ансамбля в более широком понимании, то есть соотношений партий хора и оркестра, хора и солистки (soprano), солистки и оркестра, то здесь функции рас-

пределены изначально и не меняются на протяжении всего цикла. Оркестр выполняет функцию поддержки, практически нигде не выступая на первый план. Исключение составляет №6, где оркестру поручена небольшая интермедия. Часто оркестр дублирует хор с незначительными подголосочными дополнениями. Партия солистки также не несёт основной нагрузки. Ведущая роль поручена ей только в №6. В остальных же случаях *soprano solo* буквально «парит» над хором, придавая звучанию особую отрешённую окраску. Таким образом, основная смысловая нагрузка ложится на партию хора.

Выразительность звучания хора во многом зависит от тембровой окраски певческих голосов. Для «Stabat mater», как и для многих классических духовных сочинений характерен приём *non vibrato*. Также очень важна тембровая ровность всех партий. Малейшая «пестрота», возникшая в звучании хора, полностью разрушит эмоциональный настрой произведения. То же касается нюансировки – все изменения должны производиться очень тонко, без форсирования и излишней «романтичности». Строгость в звучании хора вообще характерна для творчества Пуленка.

Звукоизвлечение в «Stabat mater» тяготеет к классическим традициям, здесь практически исключена придыхательная атака, а также следует обратить особое внимание на то, что штрих *staccato* у Пуленка означает не столько отрывистое пение, сколько отрывистую артикуляцию согласных. В большинстве же случаев основным преобладающим штрихом является *tenuto*.

Таким образом, хоровой стиль Франсиса Пуленка несомненно обладает особой многогранностью. Владея техникой композиторского письма различных эпох, он легко соединяет разноплановые средства выразительности. Обновляя традиционную классическую форму современным гармоническим содержанием, Пуленк добивается лёгкости восприятия музыки слушателем, невзирая на диссонансирующие гармонии, несимметричность построений, нетрадиционность тональных соотношений. Типично классические приёмы контрастной смены динамики и темпа в сочетании с постепенной драматизацией эмоциональной сферы произведения за счёт иных средств выразительности, образуют парадоксальное, но необычайно гармоничное целое. «Stabat mater» – высочайший пример трансформирования классических композиционных принципов в условиях музыкальной эстетики XX века.

#### Список литературы:

1. Горюхина Н. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы / Н. Горюхина. — К.: Муз. Україна, 1985. — 192 с.
2. Живов В. Л. Исполнительский анализ хорового произведения / В. Живов. — М.: Музыка, 1987. — 95 с.
3. Лаврентьева, И. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений / И. Лаврентьева. — М.: Музыка, 1978. — 79 с.
4. Маркова Е. Н. Интонационность музыкального искусства: Научное обоснование и проблемы педагогики. — К.: Муз. Україна, 1990. — 183 с.