

УДК 783.25.071.1 (470)
ORCID 0000-0002-7437-9565

Фартушка Олексій

СЕМАНТИЧНА ФУНКЦІЯ ХОРОВОЇ ПОЛІФОНІЇ У CANTICUM SACRUM I. СТРАВІНСЬКОГО

Фартушка О. Семантична функція хорової поліфонії у Canticum sacrum I. Стравінського. Стаття присвячена визначенню семантичної функції хорової поліфонії у контексті цілісної драматургії в «Canticum Sacrum ad honorem Sancti Marci Nominis» I. Стравінського. Встановлено, що хорова поліфонія виконує функцію об'єктивзації у вираженні основних ідей-постулатів. Саме тому у хорому письмі I. Стравінського домінують стилістичними компонентами є норми поетики строгої поліфонії. Вони виявляються у симетричності (або пропорційності) форм, частковому використанні фактурних особливостей зразків цього стильового напрямку, а також канонічних технік.

Хорова поліфонія як чинник драматургії Canticum sacrum складається в окремий пласт, що більше, ніж інші підпорядковані нормам строгої поліфонії. I. Стравінський, спираючись на традиції жанру кантати, виокремлює хорому складову у своєрідний контрапункт, що контрастує з іншими пластами драматургії (оркестр, орган, солісти).

Ключові слова: хорова поліфонія, художнє мислення, хорове письмо, творчий метод, додекафонія, хорове виконавство.

Фартушка А. Семантическая функция хоровой полифонии в Canticum sacrum I. Стравинского. Статья посвящена изучению семантической функции хоровой полифонии в контексте целостной драматургии в «Canticum Sacrum ad honorem Sancti Marci Nominis» I. Стравинского. Установлено, что хоровая полифония выполняет функцию объективации в выражении основных идей-постулатов. Именно поэтому в хоровом письме I. Стравинского доминирующими стилистическими компонентами являются нормы строгой полифонии. Они проявляются в симметричности (пропорциональности) форм, частичном использовании фактурных особенностей образцов этого стилизового направления, всего аппарата канонических техник.

Хоровая полифония в контексте целостной драматургии Canticum sacrum складывается в отдельный пласт, который больше, чем другие подчинен нормам строгой полифонии. I. Стравинский, опираясь на традиции жанра кантаты, трактует хоровую тематизм как своеобразный контрапункт, который

контрастирует с другими пластами драматургии (оркестр, орган, солисты).

Ключевые слова: хоровая полифония, художественное мышление, хоровое письмо, творческий метод, додекафония, хоровое исполнительство.

Fartushka O. Semantic function of the choral counterpoint in *Canticum sacrum* by Igor Stravinsky

Background. The substantiation of the logic of stylistic synthesis in the light of the choral component of the dramaturgy of this composition opens up the prospect of studying choral counterpoint of the twentieth century as universals and also helps to identify patterns of artistic thinking.

Objectives. The article is devoted to the identification of semantic function of the choral counterpoint in the context of the overall dramaturgy in *Canticum Sacrum ad honorem Sancti Marci Nominis* by Stravinsky.

Methods. The author used hermeneutic, structural-functional, semantic research methods. The performing approach to the studying fragments of Stravinsky's compositions reflects the specificity of choral art.

Results. Choral counterpoint in the context of the overall dramaturgy *Canticum sacrum* develops into a separate layer, which is more than others, depends on strict norms of counterpoint. Stravinsky, relying on the traditions of the cantata genre, distinguishes the choral component into a peculiar counterpoint, which contrasts with others layers of the dramaturgy (orchestra, organ, soloists).

It has been found that the solo parts of the score have a more subjective embodiment, in which there are both an expressive recitation of lyric lines (Song of Solomon 4:16, 5:1) and an emotional appeal to the God (Mark 9:23-24) while the choral layer of dramaturgy represents the main tenets of the Faith: Preaching the Gospel and Three Christian Virtues – Love, Faith and Hope. The counterpoint as a reflection of the idea of “absolute harmony” in the context of the composition is the Divine Word and the main precept with which there is sacrificial Love, Faith and Hope for the salvation. Features of the pitch organization are the result of the composer's reference to the serialism. The combination of the principles of the classical 12-tone technique with the elements of serialism determines the specific interpretation of melodic material, intervallic structure and voice leading.

Conclusions. Analysis of the fragments of *Canticum sacrum* score set that the choral counterpoint performs the function of objectification to express basic postulate ideas. That is why the norms of poetics of the strict counterpoint are the dominant stylistic components in the choral writing of Stravinsky. They appear in the symmetry or proportionality of the forms, the partial usage of the textural features of the samples of this stylistic direction, as well as the whole apparatus of canonic techniques.

Key words: choral counterpoint, artistic thinking, choral writing, creative method, 12-tone technique, choral performance.

Постановка проблеми. Усталені норми поліфонії строгого стилю формувалися у відповідності до можливостей виконавського складу, з яким поліфонія пов'язана генетично. Вокально-технічні можливості хору відбивались у комплексі обмежень, правил та прийомів і були обумовлені тембральними та регістровими характеристиками, діапазоном, рухливістю голосів тощо. Поліфонічний стиль, досягнувши розквіту в епоху ренесансу переважно у хорових жанрах, стає основою для нових композиторських пошуків. Відбувається трансформація поліфонічного письма під впливом інструментальної музики, що значно розширює технічні можливості та призводить до формування вільного стилю, що стає провідним у XVII ст.

У XX ст. відродження цих музичних пластів формує новий стильовий напрям – неobaroco. Митці моделюють принципи художнього мислення, форм і жанрів епохи бароко та переосмислюють їх у контексті індивідуальної стильової системи. Одним із таких митців, художнє мислення якого, безперечно, слід відносити до поліфонічного типу, є Ігор Стравінський. Багато хорових творів припадають на період, який прийнято називати «серійним». Ці твори є найбільш привабливими з точки зору висвітлення особливостей хорової поліфонії XX століття.

Останні публікації за темою дослідження. Художнє мислення І. Стравінського піддавалось всебічному аналізу у монографії В. Задерацького та його статях, у яких встановлено основні вектори стилю та особливості різних композиційних технік. Зокрема, музикознавцем запропоновані методи аналізу, пов'язані безпосередньо з композиційною технікою пізнього періоду, яка, хоча і «ґрунтується на традиційній основі, неминуче збагачується новими ознаками» [3:162]. Серед них вчений називає принципи варіювання імітаційних та остинатних побудов. Для характеристики часового виміру поліфонії контрастного типу В. Задерацький пропонує використовувати кількісний показник – «ритмічну щільність» – «насичення різних фаз мелодичного руху, що зіставляються по горизонталі (лінії) і по вертикалі (контраст єдино часового контрапункту)» [3:163]. Разом з тим «інтервальна щільність» – характеристика інтервальної структури

лінії має прямо пропорційні відносини з рівнем лінійної напруги мелосу [3:164]. Однак масштабний твір І. Стравінського «*Canticum sacrum*», якому присвячена пропонована стаття, науковцем не розглядався.

Важливим для пізнього періоду творчості І. Стравінського є принцип нерівномірного розширення (стиснення ритмощільності під час повторень остинатного типу), який є важливим формоутворюючим чинником. Однією з ключових особливостей поліфонічної техніки І. Стравінського є змінення інтервальної щільності у респостах, коли у імітаціях інтервальна структура зазнає радикальних модифікацій. Така практика не є традиційною з огляду на свої стильові витоки з норм строгої поліфонії.

Серед останніх досліджень хорової творчості І. Стравінського слід зазначити дисертацію О. В. Кальченко [4], окремий розділ якої вивчає «Месу» композитора з точки зору «неоканону», яка є взірцем неокласичного періоду творчості композитора, але стилістичні знахідки впливатимуть на подальші концепції за участю хору.

Індивідуальні системи контрапункту у музиці ХХ століття на прикладі творчості І. Стравінського, А. Шнітке, Е. Денісова дослідила Ю. Ніколаєва [5]. Важливим висновком щодо особливостей контрапункту серійного періоду І. Стравінського є теза щодо мелодичного розвитку, ритмічної техніки попередніх періодів і структурної організації творів.¹

Назва твору І. Стравінського «*Canticum Sacrum ad honorem Sancti Marci Nominis*» – «Духовний піснеспів на честь Святого Марка» – з точки зору жанрової генези відсилає до традиції барокових духовних кантат. Як відомо, Й. С. Бах – «поліфоніст у найширшому значенні цього слова, користуючись виразними можливостями контрапункту, мислить структурно-поліфонічно» [1:51]. Музичний розвиток відбувається у кількох пластах, взаємодія яких породжує контрапункт

1. «... переважають програмні твори з номерною структурою. Номера складаються з невеликих контрапунктичних побудов, кожна з яких має свої фактурні, інтонаційні, ритмічні, темброві особливості (то чи інше перетворення серії, відповідне рядку або розділу словесного тексту, остинатний комплекс) і представляє етап «безкінечного» варіантно-остинатного розгортання музичного матеріалу, який становить основу мислення І. Стравінського» [5:23].

драматургічних планів, де лінія хору має свою семантичну функцію. Мислення І. Стравінського наслідує таку саму логіку і вирізняє хорову складову в окремий пласт драматургії.

Мета дослідження – виявити семантичну функцію хорової поліфонії у контексті цілісної драматургії в «Canticum Sacrum ad honorem Sancti Marci Nominis» І. Стравінського як зразок поліфонічного мислення ХХ століття.

Об’єктом дослідження є художнє мислення І. Стравінського, предметом – стилістичний синтез і специфіка хору як складової цілісної драматургії, що увиразнюють творчий метод композитора.

Виклад основного матеріалу. Величний «Canticum Sacrum» для тенора та баритона соло, хору та оркестру (1955) відкривається Dedicatio (посвятою): «*Місту Венеції, на честь його святого покровителя, благословенного Марка, Апостола*». Усі тексти запозичені композитором з Вульгати (латинської Біблії) святого Ієроніма. На думку музикознавців, структура композиції та логіка відібрання текстів пов’язані з архітектурою символу міста Венеції – базиліки святого Марка. Аналогічні слова посвяти можливо знайти на портику цього собору. П’ять частин «Canticum Sacrum» відповідають кількості куполів базиліки. Перша та п’ята частина написані на тексти з Євангелія від Марка, вони обрамляють композицію та закріплюють її приналежність до святого покровителя. Друга та четверта частини – вокальні соло, в яких персоніфіковані старозаповітні пророки. Тож чотири частини твору І. Стравінського втілюють ідеї, закладені в семантику образів менших куполів Сан-Марко – образи пророків та учнів Христа.

Центральний найбільший купол собору містить мозаїку, на якій зображено Христа у супроводі християнських чеснот Caritas – Spes – Fides (Любові – Надії – Віри). Як і центральний купол, центральна третя частина «Canticum Sacrum» є найбільш монументальною і розподілена на три підрозділи, що відповідають іменам чеснот, які зображуються здебільшого текстами Старого Заповіту. Архітектурності та симетричності композиції твору, принципів запозичених у майстрів поліфонії суворого стилю, надають ще декілька властивостей. Найбільш наочним проявом симетричності є перша та п’ята частини: остання являє собою буквальне повторення першої

(не враховуючи трьох останніх тактів на слова «*amen*») у реверсивному русі. Фактурні рішення з короткими реченнями хору, що відтіняються короткими, бурхливими репетиціями оркестру, органічними інтермедіями, забезпечують максимально виразне та диференційоване сприйняття.

Використання додекафонічної техніки у II-й, III-й та IV-й частинах є важливим формоутворюючим фактором. Друга та четверта частини мають спільне фактурне рішення у зв'язку з використанням соло голосів та інструментів (II частина – флейта, арфа, англійський ріжок, місцями контрабаси; IV – гобой, фагот, два тромбони, альт і контрабас), а також техніки, наближеної до пуантилістичної.

Третя частина має тричастинну форму **ABA**: крайні розділи побудовані на серії, що має однакову інтервальну структуру, але звучить в іншому тоні. Органні інтермедії наводять зв'язки між третьою та крайніми частинами, надаючи ще більшої симетрії загальній композиції. Як зазначає композитор у «Діалогах», відношення його до додекафонії було індивідуальним. Усі відходи від норм цієї техніки мають системний характер та слугують «... втіленням його індивідуального стилю», – вказує В. Задерацький [3:219]. Звернемось до конкретних тематичних фрагментів партитури, що унаочнюють творчий метод І. Стравінського, та встановимо: як саме синтез стилістичних комплексів впливає на хорове письмо?

Експозиція *Caritas* III-ї частини (*Ad Tres Virtutes Hortationes*) розпочинається проведенням дванадцяти-тонової серії в партії органа. Далі у реверсивному русі вона звучить в партії тромбона зі зсувом на велику секунду вниз. Інші інструменти оркестру, порушуючи правила строгої додекафонії, підхоплюють та розосереджуються у фактурі інтервали, що надає звучанню тематичної загостреності. Така техніка є типовою для пізнього стилю композитора. Тяжіння до балансу між конструктивністю та тематичною загостреністю є однією з констант творчого методу: «...кожен з таких інтервалів, вперше з'явившись у лінії, у той же час закріплюється шляхом повторення у тому ж самому звуковому складі як знак індивідуальної загостреності. В результаті принцип неповторюваності звуків у процесі розгортання ряду порушується», – зазначає В. Задерацький [3:219].

Зі вступом хору наступає нова фаза розвитку драматургії. Виклад

серії у реверс-інверсійному варіанті звучить в партії тенорів. Перша ріспоста проходить у збільшенні в партії труби, індекс вертикального зсуву – п'ять чвертей, горизонтального – м. 2 вниз. Підключення хорової партії альтів відбувається в інверсивному варіанті до серії, яку експонували тенори: так з'являється третій варіант цього тематичного комплексу. Партія дискантів вступає з ріспостою у велику секунду вгору. Після першого проведення серії в усіх хорових голосах відбуваються її повтори у таких модифікаціях з вертикальними зсувами:

— партія тенорів – буквально повторення, потім реверсивний варіант;

— партія альтів – інверсія;

— партія дискантів – повторення у прямому русі.

Слід зазначити, що у зв'язку із застосуванням хору у виконавському складі твору виникають певні особливості тематизму, пов'язані з регістровими можливостями, діапазоном та зоною примарного звучання людського голосу. Інколи інтервальна структура ріспост змінюється шляхом октавного перенесення, для того щоб лінія серії не виходила за межі можливостей діапазону хорової партії. Коріння такої практики – у межах правил строгої поліфонії, яка регламентувала амбітус голосів. Після закінчення імітаційної побудови серія звучить знову від вступу тенора, а із закінченням репризи наступає другий розділ третьої частини – *Spes*.

Серія експонується в партії органу, але на відміну від першого розділу, вона отримує не поліфонічний, а варіантно-остинатний розвиток – типова стилістична ознака для творів І. Стравінського попередніх періодів творчості. Повторювані характерні інтервали розповсюджуються у фактурі оркестру: з кожною новою фазою розгортання відбувається від одного голосу (чи дуету інструментів) до кадансів зі звучанням більшості з оркестрових партій. На ґрунті такого фактурного «дихання» звучить діалог двох солістів (тенор і баритон) з жіночою групою хору. Інтонаційно партії солістів та хору побудовані на оспівуванні найбільш характерних інтервалів. Парне поєднання голосів надає архаїчності, нагадуючи паралельним рухом органом, а часом – ранні форми гетерофонії. Шеститактова звукова структура слугує рефреном, хоча і звучить у різних ритмічних

варіантах.

Третій розділ *Fides* розпочинається серією в партії органа: тематично та інтервальноно вона відповідає серії експозиції частини, але звучить на тон вище. Висхідний інтервал малої секунди стає ключовим для подальшого розгортання. Розподілившись у фактурі оркестра на окремі тематичні елементи, звучання зупиняється на тоні *b*, що стає опорним для перших реплік хору на словах «*Credidi propter quod locutus sum*». Останні будуються на оспівуванні малої секунди, на основі варіантної остинатності, змінюється і довжина внутрішньо-складового розспіву в межах першого слова. Дві фрази хору закінчуються повноцінним проведенням серії в унісон хоровими партіями; при цьому в оркестрі продовжується варіантне розгортання.

Наступна поліфонічна будова поєднує усі модифікації тематичних комплексів. Так, у хоровій фактурі із дублювання струною групою оркестру у послідовності голосів «альт – дискант – тенор – бас» звучить основна серія розділу в інверсії (співвідношення висхідних тонів: *as-dis – cis-fis*). В якості контрапункту до пропост додається реверсивно-інверсійний варіант серії, що домінував у імітаційній будові експозиції.

Заключний контрапункт в партії тенорів, що призводить до кадансу, – інверсія на цю модифікацію. Скріплює будову двох основних варіантів серії її звучання у збільшеному вигляді в партіях духових інструментів (тромбон та гобой).

З семантичної точки зору розділи III-ї частини є рівнозначними, оскільки уособлюють християнські чесноти, без яких неможливо досягнути спасіння та вічного життя. Драматургія трактується І. Стравінським у такий спосіб: спочатку звучать постулати Любові, оскільки, за словами апостола Павла, «Любов з них більша» (1 Кор. 13.13). У заключному розділі частини головує тема Віри, що буде звучати у наступних частинах у словах Апостола Марка та Матвія. Останні такти поєднують три серії (I-го розділу у прямому русі, II-го у інверсивному та III-го з повторенням малої секунди) в одномоментному звучанні. Заключне проведення висхідної серії у струнних замикає композицію.

З виконавської точки зору хорова партія увиразнює усі характерні особливості композиторського письма. Наприклад, додекафонія

ускладнює інтонування: виконавцям слід уважно слідкувати за точністю виконання інтервалів та їх відношенням до перемінних устоїв. Втім композитор зважає на регістрові можливості голосів та трансформує серії таким чином, щоб лінія того чи іншого голосу не виходила за межі робочого діапазону партії. Голосоведіння в наслідок стилістичного синтезу підпорядковано наступній логіці: допускаються хроматизми у помірному об'ємі, переважно рух малими і великими секундами, стрибки на широкі інтервали заповнюються протилежним рухом. Ритмічна структура хорових партій дуже зважена: переважає рух чвертями та половинними тривалостями: майже відсутні різкі переходи від великих до дрібних тривалостей, що відповідає правилам дімінуції та аугментації поліфонії суворого стилю. Це стосується лише хорової фактури і є наслідком специфіки хорового виконавства.

При великій різноманітності штрихів в оркестрі та рухливих партіях сольних голосів у хоровій фактурі переважає штрих легато, але з точною артикуляцією, що обумовлено орфоєпією латини. Логічні наголоси в хоровій фактурі підкреслено акцентами або штрихом *tenuto*. Характеризуючи динамічний план, слід зазначити, що основна логіка, за якою він розгортається, – це контраст у масштабі великих розділів. Фразування та нюансування підпорядковані мелодичній лінії з її інтервальною енергією та балансуванням тембральними барвами.

Висновки. Хорова поліфонія як складова цілісної драматургії *Canticum sacrum I*. Стравінського підпорядкована нормам поліфонії суворого стилю. Композитор, спираючись на традиції жанру кантати, виокремлює хорове звучання у своєрідний контрапункт, що контрастує з іншими планами драматургії (оркестр, орган, солісти).

Хорова поліфонія виконує семантичну функцію об'єктивації основних постулатів християнства. Ця практика є глибоко укоріненою у традицію: зокрема, в духовних кантатах Й. С. Баха поліфонічні хори були носіями головної ідеї композиції та центром тяжіння драматургії цілого. Якщо сольні частини мали більш суб'єктивне втілення, у якому відбувалось експресивне декламування ліричних рядків (Піснь пісень 4:16, 5:1) і емоційне звертання до Всевишнього (Марк 9:23-24), то хор репрезентував постулати Віри: Проповідь Євангелія та три християнські чесноти – Любов, Віру та Надію. Саме тому у хоровому письмі *I*. Стравінського стилістичними домінантами є норми суворої

поліфонії, що втілені у симетричності (пропорційності) форм, частковому використанні фактурних особливостей, канонічних технік. Особливості звуковисотної організації є наслідком звертання композитора до серійної техніки. Цей крок для нього означав встановлення «абсолютного порядку» у музиці, що робило її менш чуттєвою, більш абстрактною. Поєднання принципів класичної додекафонії з елементами серіальної техніки (що проявилось у темах-серіях з їх тяжінням до певного устою) обумовило специфіку мелодики, інтервальної структури, голосоведіння.

Отже, хорова поліфонія як увиразнення «абсолютної гармонії» у контексті драматургії твору є Божественним Словом, утіленням заповідей Жертовної Любові, Віри, Надії на спасіння.

Література

1. Друскин М. Пассионы и месса И. С. Баха [текст]. Л. : Музыка, 1976. 168 с.
2. Задерацкий В. Полифоническое мышление И. Стравинского [текст]. М. : Музыка, 1980. 286 с.
3. Задерацкий В. Полифония позднего Стравинского: вопросы интервальной и ритмической плотности, стиливого синтеза [текст]. Музыка и современность. М. : Музыка, 1975. Вып.9. С.161–225.
4. Кальченко Е. Месса в музыке XX века: к проблеме неоканона [текст]: автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02. Ростов-на Дону, 2016. 26 с.
5. Николаева Ю. Индивидуальные системы контрапункта в музыке XX века [текст] : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02. Нижний Новгород, 2009. 36 с.

References

1. Druskin M. (1976). *Passions i messa I. S. Bakha*. [Passions and Mass by J.S. Bach]. *Muzyka*, 168.
2. Zaderatskii V. (1980). *Polifonicheskoe myshlenie I. Stravinskogo*. [Polyphonic thinking of I. Stravinsky]. *Muzyka*, 286.
3. Zaderatskii V. (1975). *Polifoniia pozdnego Stravinskogo: voprosy intervalnoi i ritmicheskoi plotnosti, stilevogo sinteza* [Late Stravinsky polyphony: questions of interval and rhythmic density, style synthesis]. *Music and modernity*, 9, 161–225.
4. Kalchenko E. (2016). *Messa v muzyke XX veka: k probleme neokanona* [Mass in the music of the twentieth century: to the neocanon problem]. *Rostov-na Donu*, 26.
5. Nikolaeva Iu. (2009) *Individualnye sistemy kontrapunkta v muzyke XX veka* [Individual counterpoint systems in twentieth-century music]. *Nizhnii Novgorod*, 36.