

Ирина Владимировна Копосова – музыковед,
кандидат искусствоведения, доцент, заведующий
кафедрой теории музыки и композиции Петрозаводской
государственной консерватории имени А. К. Глазунова
(Петрозаводск, Россия),
kopira@mail.ru

Анна Александровна Витоль – хормейстер,
преподаватель Муниципального автономного
учреждения дополнительного образования
«Дворец детского (юношеского) творчества имени Лёни Голикова»
(Великий Новгород, Россия),
saintvitolia@gmail.com

Irina V. Kuposova – musicologist, Ph.D. in History of Arts,
Associate Professor, Head of the Music Theory and
Composition Department of the Petrozavodsk
State Glazunov Conservatoire
(Petrozavodsk, Russian Federation),
kopira@mail.ru

Anna A. Vitol – choirmaster, teacher of the Municipal
Autonomous Institution of Supplementary Education
Lenya Golikov Palace of Child and Youth Creativity
(Veliky Novgorod, Russian Federation),
saintvitolia@gmail.com

УДК 784.1

DOI 10.61908/2413-0486.2022.30.2.40-59

ТРАКТОВКА НАЦИОНАЛЬНОЙ ТЕМЫ
В ХОРОВОМ ТВОРЧЕСТВЕ ПЕТЕРИСА ВАСКСА
(НА ПРИМЕРЕ «MATE SAULE» И «ZĪLES ZĪŅA»)

INTERPRETATION OF THE ETHNIC THEME
IN THE CHORAL WORKS OF PĒTERIS VASKS
(THROUGH THE EXAMPLE OF *MATE SAULE* AND *ZĪLES ZĪŅA*)

Аннотация

В творчестве ведущего современного автора Петериса Васкса хоровая музыка занимает важное место. В своих сочинениях для хора композитор соединил национальные традиции и возможности современных композиторских техник, в первую очередь, сонорики и алеаторики. Этот союз ярче всего

представлен в сочинениях 1970-х – начала 1980-х. Два из них – «*Māte saule*» на стихи Яниса Петерса и «*Zīles ziņa*» на стихи Улдиса Берзиньша – анализируются в статье с позиций воплощения национальной темы, значимой для композитора. В процессе анализа показаны принципы работы с поэтическим текстом, выделены композиционные и драматургические особенности каждого хора, обозначены особенности тематизма и приёмов работы с ним, охарактеризована трактовка сонорных и алеаторных приёмов. Соотнесение основных мотивов стиха и комплекса музыкально-выразительных средств, используемых в каждом хоре, позволило сделать вывод, что национальная тема трактуется по-разному – в идиллическом («*Māte saule*») и в драматическом («*Zīles ziņa*») ключе.

Abstract

Choral music is an integral part of the works of the leading contemporary composer Pēteris Vasks. In his choral compositions he combined the national traditions and resources of the modern composing techniques, most particularly, sonorism and aleatoric music. This union is most accurately represented in the compositions of the 1970s-early 1980s. The article studies two of those – *Māte saule* to a poem by Jānis Peters and *Zīles ziņa* to a poem by Uldis Bērziņš – with regard to the implementation of the ethnic theme crucial to the composer. The analysis presents the approach to work with a poetic text, highlights the compositional and dramaturgic aspects of each choir, specifies the aspects of thematic material and methods of work with thereof, and defines the interpretation of sonorant and aleatoric techniques. The matching of the main motifs of a poem and a set of musical and expressive means used in each choir allowed to conclude that the ethnic theme is interpreted in various ways – in an idyllic (*Māte saule*) and a dramatic (*Zīles ziņa*) sense.

Ключевые слова: Петерис Васкс, Янис Петерс, Улдис Берзиньш, «*Māte saule*», «*Zīles ziņa*», хоровое письмо, сонорика, алеаторика

Keywords: Pēteris Vasks, Jānis Peters, Uldis Bērziņš, *Māte saule*, *Zīles ziņa*, choral writing, sonorism, aleatoric music

Петерис Васкс (Pēteris Vasks, род. 1946) – самый значительный и востребованный из ныне живущих латвийских авторов. Творчество Вакса многопланово и масштабно, ему принадлежат три симфонии, несколько

концертов (для скрипки, для альта, для виолончели, для флейты, для гобоя, для английского рожка с оркестром), квартеты и оркестровые сочинения («*Cantabile*» для струнных, 1979, «*Musica dolorosa*» для струнного оркестра, 1983, «*Viatore*» для струнных и органа, 2001 и др.) Хотя в наследии композитора преобладает инструментальная музыка, сочинения для хора занимают в нём не менее достойное место, на данный момент их написано более сорока.

Склонность к данной области отчасти определил семейный уклад – Васкс родился в семье баптистского пастора; атмосфера, в которой он вырос, помогла сформировать особое отношение к слову: композитор убеждён, когда оно «распевается, то имеет двойную или даже тройную силу» [4]. Писать для хора также побуждали мощные хоровые традиции, сложившиеся в прибалтийском регионе¹. «В других странах мира, – говорит Васкс, – хоровая музыка немного маргинализирована, а в нашей стране инструментальная музыка является чем-то вроде пасынка. Я даже думаю, что в Латвии существуют одни из самых выдающихся хоров в мире. Это значит, что хоровая музыка – это тот жанр, в котором на очень высоком профессиональном уровне говорит душа нашего народа» [3]. Наконец, немаловажными оказались тесные и плодотворные связи, сложившиеся с несколькими латвийскими коллективами, среди них женский хор «*Dzintars*», хор Латвийского радио, Латвийский молодежный хор «*Kamēr...*».

Своё первое хоровое сочинение – «*Golgātas krusts*» («Крест Голгофы», 1967) на стихи Эдвардса Трейманиса – Васкс написал ещё на студенческой скамье, во время учёбы в Литовской консерватории по классу контрабаса. С этого времени опусы для хора создавались им с достаточной регулярностью. До начала 1990-х в творчестве композитора доминировали сочинения светского содержания, написанные на тексты латышских поэтов² – миниатюры, поэмы,

¹ Одно из подтверждений тому – проходящие с конца XIX века Балтийские праздники песни и танца, собирающие многотысячную аудиторию (сегодня в Латвии и Эстонии они проводятся каждые 5 лет, в Литве – каждые 4 года). В настоящий момент эти мероприятия внесены ЮНЕСКО в список мирового духовного наследия.

² Наиболее часто композитор сотрудничал с такими из них, как Улдис Берзиньш, Кнут Скуйениекс, Леонс Бриедис, Марис Чаклайс и Инесе Зандере.

баллады³, затем латвийский автор стал систематически обращаться к духовной теме⁴. Внешним стимулом «смены ориентиров» стали снятие в 1990-х запрета на создание и исполнение религиозной музыки, последовавшее после обретения Латвией независимости, и отказ от советской идеологии. Внутренняя причина этого кроется в стилевом повороте к течению «новой простоты», с 1990-х Вакс стал одним из ярких его представителей.

Из всей хоровой музыки Вакса для подробного анализа мы остановились на двух сочинениях – «*Māte saule*» («Мать-солнце», 1975) и «*Zīles ziņa*» («Послание синицы», 1981). Наш выбор обусловлен суммой причин. С одной стороны, оба опуса имеют счастливую исполнительскую судьбу: они часто звучат со сцены, а «*Māte saule*» является сегодня самым исполняемым хором композитора. С другой стороны, их объединяет принадлежность раннему периоду творчества⁵, для которого характерен активный поиск в области композиторской техники, выработка индивидуальных приёмов письма. Известно, что в консерваторские годы Вакс с увлечением изучал современную музыку, особое влияние на него оказали произведения лидеров польского авангарда – В. Лютославского, К. Пендерецкого, Х. Гурецкого (см. об этом: [1]).

³ Это «*Liepa*» для женского хора а cappella (1975), «*Ne tikai lirika*» для женского хора а cappella (1977), «*Concerto vocale*» для смешанного хора а cappella (1978), «*Kantāte sievietēm*» для сопрано, смешанного хора и оркестра (1978), «*Baltais fragments*» для мужского хора а cappella (1978), «*Klusās dziesmas*» для смешанного хора а cappella (1979), «*Ķekatu dziesma*» для женского хора а cappella (1981), «*Ganu dziesma*» для женского хора а cappella (1981), «*Ugunssargs*» для смешанного хора а cappella (1982), «*Latviešu tautas dziesmas*» для сопрано, флейты, виолончели и фортепиано (1984), «*Latvija*», кантата для сопрано, флейты, колоколов и фортепиано (1987) и др.

⁴ Среди них такие сочинения: «*Pater Noster*» для смешанного хора а cappella (1991), «*Dona nobis pacem*» для смешанного хора и органа (или для семи инструментов/ струнного оркестра (1996), «*Missa*» для смешанного хора а cappella (2000), версия для хора и струнного оркестра или органа (2005), «*Gloria*» для смешанного хора и органа (2016), «*Laudate Dominum*» для смешанного хора и органа; вариант для хора и большого оркестра (2016), «*Da pacem, Domine*» для смешанного хора и струнного оркестра (2016), «*Mein Herr und mein Gott*» для смешанного хора и струнного оркестра (2016).

⁵ В данном вопросе мы опираемся на периодизацию, предложенную Илоной Буденице (*Ilona Būdeniece*) [2], согласно которой *ранний* период у Вакса охватывает 1970-е – начало 1980-х; *средний*, связанный со становлением индивидуальной стилистики, длится от 1980-х до начала 1990-х; *зрелый* период, начавшись во второй половине 1990-х, длится до сего дня.

Выбранные нами хоры дают возможность наблюдать, как формируется в музыке Васкса сонорная ткань, как используются им средства алеаторики и микрополифонии, почерпнутые в творчестве старших современников. Однако главной причиной нашего интереса к «*Māte saule*» и «*Zīles ziņa*» стало содержание этих хоров. Оба они обращены к национальной теме и открывают одну из важнейших граней Васкса-композитора.

Его музыкальный мир, как пишет Р. Хараджян, «...тесно связан с природой Латвии, ментальностью и традициями её народа» [1, с. 304]. Мимо Васкса, и это закономерно, не смогло пройти движение национального возрождения, связанное с обретением Латвией независимости после распада Советского Союза. Так, один из самых известных опусов этого автора – Первая симфония «Голоса» (1991) – трактуется как символически отражающий шаги Латвии к суверенитету. Хоровая же музыка композитора стала важной частью так называемой «Поющей революции» (латыш. – *dziesmotā revolūcija*), охватившей Прибалтику в конце 1980-х. Это название закрепилось за серией мирных акций протеста, проходивших в советских балтийских республиках, их главной целью было восстановление государственной самостоятельности Эстонии, Литвы и Латвии.

Какой ракурс принимает национальная тема в выбранных нами произведениях, меняется ли её звучание, какие средства привлекаются для её воплощения? Постараемся ответить на поставленные вопросы.

Название хора «*Māte saule*» («Мать-солнце») на стихи Яниса Петерса⁶ отсылает к балтийским преданиям. Сауле – одно из главных божеств латвийского фольклора, богиня жизни и плодородия, в честь которой отмечается праздник *лиго*, приходящийся на день летнего солнцестояния.

⁶ Янис Петерс (*Jānis Peters*, род. 1939) – латышский поэт, которому принадлежит 10 изданных сборников стихов. Петерс также известен как публицист и политик, он являлся одним из лидеров Латвийского народного фронта, после обретения Латвией независимости занимал пост чрезвычайного и полномочного посла в Российской Федерации (1992–1997).

Стихотворение Петерса пронизано ностальгией по традиционному укладу, оно изобилует характерной лексикой и сравнениями: «опара хлеба в кадке», «глиняный пол», «рот печи», «хлебá, покрытые кленовыми листьями» и т. д. Мифологизацию, связь с дохристианскими легендами подтверждают слова-символы, использующиеся в тексте – «хлеб», «овцы», «плуг», «вечность» и др., а также особый ритм времени, которое «шло... три века или три часа» (таблица № 1).

Таблица № 1

Стихотворение «Māte saule» Яниса Петерса и его перевод

оригинал	русский перевод	разделы хора
<i>Rūgst rīts kā mīkla maizes abrā. Pret klonu mātes soļi klaudz. Un klaipi, kļavu lapām klāti, uz lizes krāsnij mutē brauc.</i>	<i>Утро растёт, как опара хлеба в кадке. Шаги матери стучат по глиняному полу, а хлебá, покрытые кленовыми листьями, отправляются на лопате в рот печи.</i>	№ 1
<i>Vēl jēri guļ ar zvaigznēm acīs, vēl dēlu sapņos arkli guļ. Bet Māte Saule baltu sviestu kā mūžību uz sliekšņa kuļ.</i>	<i>Овцы еще спят со звездами в глазах, плуг до сих пор лежит во снах мужчин, но Мать-Солнце выбалтывает масло, как вечность на пороге.</i>	№ 2
<i>...Laiks ritēja pa saltu rasu trīs gadsimtus vai stundas trīs. Kad modāties, jau māte gāja pa ošu gatvi debesīs.</i>	<i>...Время шло через холодную росу три века или три часа. Когда мы просыпались, солнце поднималось вверх сквозь верхушки ясеней.</i>	№ 3
		№ 4

В тексте три четверостишия, в которых рифмуются чётные строки. Форма хора следует за стихом и решена как сквозная с контрастным сопоставлением: в ней первый (т. 1–35) и второй разделы (т. 36–63) соответствуют двум первым строфам, последняя строфа разбита на двестишия, которые дают третий (т. 64–84) и четвёртый разделы (т. 85–101). В целом, опус решён в неофольклорной манере, композитор привлёк корпус приёмов и средств, способствующих передаче особой атмосферы, запечатлённой в слове.

Сочинение имеет сугубо диатоническую природу, что приближает его звучание к традиционной латышской музыке. Голоса хора вокальны, хотя имеют ряд отличий. Звучание нечётных разделов опирается на просодию и простой

материал – поступенные фразы небольшого диапазона (см.: примеры № 1 и № 2). В них использована имитационная фактура, проработка которой усложняется по мере развёртывания музыки. Первый раздел, начавшись двухголосной перекличкой в унисон (т. 1–7, пример № 1 а), сначала дорастает до трёхголосного конечного канона (т. 24–26, пример № 1 б), а завершается четырёхголосным бесконечным каноном (т. 30–36, пример № 1 в).

Пример № 1

П. Вакс, «Māte saule». Имитационные структуры первого раздела

а, т. 1–7

Misteriosamente ♩ = 72

Soprano: Rūgst rīts kā mīk la mai zes ab rā.
 Alto: U u
 Tenor: Rūgst rīts kā mīk la mai zes ab rā.

б, т. 24–26

Soprano: Un klai - pi, kļā vu la pām klā - ti,
 Tenor: Un klai - pi, kļā vu la pām klā - ti,
 Bass: Un klai - pi, kļā vu la pām klā - ti,

в, т. 30–36

Soprano: uz li - zes krās-nij mu - tē, uz li - zes krās-nij mu - tē brauc, brauc.
 Alto: uz li - zes krās-nij mu - tē, uz li - zes krās-nij mu - tē brauc, brauc.
 Tenor: uz li - zes krās-nij mu - tē, uz li - zes krās-nij mu - tē brauc, brauc.
 Bass: uz li - zes krās-nij mu - tē, uz li - zes krās-nij mu - tē brauc, brauc.

Аналогичные этапы, но выраженные с большей интенсивностью, возникают и в третьем разделе: он открывается трёхголосной перекличкой, в которой продолжительность имитируемого материала аддитивно наращивается (т. 64–66, пример № 2 а) и также приходит к четырёхголосному бесконечному канону, в нём основной раздел гораздо продолжительней, чем в уже звучавшей подобной конструкции (т. 73–80, пример № 2 б).

В целом, на протяжении двух этих частей композитор регулярно соединяет имитационные структуры с алеаторикой: голоса, выписанные поначалу точно, с определённого момента теряют ритмическое оформление, составляющие их звуки заключаются в алеаторный квадрат и воспроизводятся свободно (см. пример № 1 в). Поэтому построение каждой части можно представить как череду имитационных «зачинов», всякий раз растворяющих свою энергию в «сумбуре» алеаторного движения⁷.

Пример № 2

П. Вакс. «*Māte saule*». Имитационные структуры третьего раздела

а, т. 64–66

⁷ Каждую из таких фаз можно интерпретировать с позиций функций асафьевской триады: *initium* / импульс связан с имитационными построениями, а *motus* / движение и *terminus* / торможение – с алеаторными блоками. В этой структуре, кроме прочего, можно увидеть прообраз большой имитационной формы, универсального типа полифонической композиции, которая реализуется в жанрах разного времени: строгостильном мотете, барочной фуге и инвенции и т. д.

Второй и четвёртый разделы объединены опорой на гомофонно-гармоническое изложение и хоральность. Хоральный склад устанавливается в несколько этапов. Второй раздел открывается мелодией на фоне выдержанного звука, затем фактура усложняется, появляются двухголосие по типу вторы (т. 47–51), переключка – прямая и в обращении (т. 47–51), наконец, микстура прямая и в обращении с октавным сопровождением (т. 55–57, пример № 3 а). Четвёртый раздел целиком решён как хоральный (пример № 3 б).

П. Васкс. «Māte saule». Фактура чётных разделов

а, т. 55–57

S
 A
 T
 B

mf
 bet Mā - te Sau - le bal - tu svies - tu

mf
 bet Mā - te Sau - le bal - tu svies - tu

mp

mp

б, т. 85–88

Lucido, festosamente ♩ = 60

Soprano (S): *mp* Kad mo - dā - mies, jau sau - le gā - ja, kad

Alto (A): *mp* Kad mo - dā - mies, jau sau - le gā - ja, kad

Tenore (T): *mp* Kad mo - dā - mies, jau sau - le gā - ja, kad

Basso (B): *mp* Kad mo - dā - mies, jau sau - le gā - ja, kad

Хоровая фактура и чётных, и нечётных разделов имеет тенденцию к усилению своих характеристик. В нечётных это свойство выражено через изменение канонической интенсивности: музыкальная ткань движется от имитаций-перекличек к канонам, в которых увеличивается число голосов (от двух до четырёх – в первом, от трёх до четырёх – во втором разделах) и уменьшаются расстояния и интервалы вступления. В чётных разделах эта же черта возникает благодаря постепенному установлению аккордового изложения, уплотнению звучности посредством использования *divisi*, тесситурному расширению в каждом голосе.

Отмеченная нами идея «роста» звуковой ткани в определённых параметрах организует не только фактуру. Она также проявляет себя и в гармоническом языке, основной единицей которого является диатонический кластер. Структура, состав, диапазон и регистровый охват кластеров, которые складываются по мере развёртывания сочинения, варьируется, при этом плотность и интенсивность созвучий, формирующихся в рамках каждого раздела, постепенно усиливается; аналогичное качество наблюдается и в форме в целом, поскольку самая мощная вертикаль образуется в конце хора (таблица № 2).

Все вышеперечисленные процессы работают на идею композиционного крещендо, благодаря которой последний раздел «Mâte saule» воспринимается как итог, кульминационная точка всего сочинения.

Таблица № 2

П. Вакс. «Māte saule». Характеристики гармонической вертикали

разделы	такты	звуковой состав	интервальный состав	диапазон	число звуков
1 раздел	т. 10	$f^1-g^1-a^1-h^1-c^2$	секунда	ч. 5	5
	т. 13	$f-g-a-h-f^1-g^1-a^1-h^1-c^2$	секунда+третон	ч. 12	10
	т. 19	$d-e-f-c^1-d^1-e^1-f^1-g^1-a^1-h^1-c^2$	секунда+квинта	м. 14	11
	т. 32	$c^1-d^1-e^1-f^1-g^1-a^1-h^1-c^2-d^2-e^2-f^2$	секунда	ч. 11	11
2 раздел	т. 46–48	$a-h-c^1-d^1$	секунда	ч. 4	4
	т. 62–63	$f-g-a-h-c^1-d^1-e^1-f^1$	секунда	ч. 8	8
3 раздел	т. 70	$f-g-a-h-f^1-g^1-a^1-h^1$	секунда+третон	ум. 11	8
	т. 84	$f-g-h-e^1-g^1-a^1-d^2-g^2$	секунда, терция, кварта	б. 16	8
4 раздел	т. 86	$G-d-f-h-e^1-a^2$	терция, кварта, квинта	б. 16	6
	т. 96	$f-a-c^1-e^1-a^1-e^2-g^2-a^2$	секунда, терция	б. 17	8
	т. 100–101	все звуки в пределах от h до h^2	секунда	ч. 15	14

В этой связи оказываются уместны параллели между особенностями организации этого хора и смысловыми мотивами текста, на который он написан. Звуковой сюжет произведения Вакса определил мотив восхода солнца, установив особенности фактурного, гармонического и т. д. становления музыки; он же «срежиссировал» звуковую картину, запечатлённую в последних тактах «Māte saule». Сочинение завершает гаммообразное восхождение, прорезающее двухоктавный диапазон и застывающее в многозвучном переливающимся кластере, выдержанном в ярчайшей динамике (*ffff*). Таким образом последние такты хора материализуют строку, венчающую стихотворение Яниса Петериса: «Когда мы просыпались, солнце поднималось вверх сквозь верхушки ясеней».

В контексте исторических перемен, которые переживала Латвия и все страны Балтии в последней трети XX века, содержание хора «Māte saule» получает символическую окраску и соотносится с пробуждающимся вниманием

к идее национальной идентичности, с ростом национального самосознания латышей.

«*Zīles ziņa*» («Послание синицы»)⁸ на текст одноимённого стихотворения Улдиса Берзиньша⁹ – гораздо более драматическое по своему содержанию и развёрнутое по форме произведение. По словам композитора, «*Zīles ziņa*» – «это небольшой фрагмент ненаписанного эпоса о Латвии и судьбе нашего народа» [3].

Стихотворение, положенное в основу хора, содержит в себе ярко выраженный конфликт, дисгармоничное начало: в нём противопоставлены простой крестьянин и грубая внешняя сила, олицетворением которой становится человек в военной форме. Стихотворение посвящено теме войны. Согласно латышским мифам, образ синицы олицетворяет душу умершего человека; также считается, что синица несёт с собой весть о приближающейся войне [там же]. Однако текст лишён какой-либо конкретики, непростое содержание передано здесь иносказательно. Например, вот как решено в стихе описание смерти героя: «И остаётся только это: шуба из веток овса, шляпка из цветков гороха» (таблица № 3).

Стихотворение У. Берзиньша написано белым стихом и не имеет рифмы. Васкс упоминает, что его восхитила и вдохновила плотность этого лаконичного произведения [там же]. Вероятно, всё это стимулировало композитора гораздо свободней отнестись к тексту, активно использовать повторы и вставки, изменяющие исходную структуру. Сюжет стиха, выраженный метафорическими

⁸ Первоначально сочинение предназначалось для женского хора, но оно стало так популярно, что в 2004 году Васкс сделал редакцию для смешанного восьмиголосного хора, которая и анализируется в статье. К сожалению, ноты первой редакции недоступны, поэтому трудно говорить о качестве переработки исходного текста в новой версии. Не исключено, что она была довольно существенной, характеризуя хор 2004 года, композитор говорил: «Я хотел, чтобы послание из прошлого было живым и сегодня» [3].

⁹ Улдис Берзиньш (*Uldis Egīls Valdemārs Bērziņš*, 1944–2021) латышский поэт, востоковед, переводчик на латышский Корана, библейских книг Иова, Псалтыри, Экклизиаста и др. Стихотворение, избранное Васксом, вошло в первый изданный сборник Берзиньша – «Памятник козлу» («*Pieminekļis kazai*», 1980).

средствами, он трактовал в звукоизобразительном ключе, выстроив череду вполне зримых картин, укрупнив и дополнив исходные образы.

Таблица № 3

Стихотворение «Zīles ziņa» У. Берзиньша и варианты его перевода

Оригинал	Английский перевод ¹⁰
<i>Kas sit pie vārtiem šorīt gulēt gribu. Aizraudāta acs lec saule mākoņos lai mazais brālis jāļ lai kumeļam nav grūti. Nē smejas kara kungs. Un tik vien paliek: mētelis to auzu skaru tā cepure to zirņu ziedu pāiet gadu daudz.</i>	<i>Who pummels the gate this morning? I want to sleep. Wept eye, the sun rises in the clouds, may the little brother ride, may it not be hard for the steed. No, war master laughs. And only this remains: coat from oat panicles, hat from pea blossoms. Many years elapse.</i>
Русский перевод	
<i>Кто сегодня утром ломает ворота? Я хочу спать. Глаза плачут, солнце встает в облаках, пусть младший брат скачет, пусть коню не будет трудно. Нет, военачальник смеётся. И остаётся только это: шуба из веток овса, шляпка из цветков гороха. Прошло много лет.</i>	

Ключевой в хоре стала тема синицы¹¹, звучащая дважды, – в начале в полном виде (т. 6–25, пример № 4 а), а в конце – в сокращении (т. 117–119, пример № 4 б). Смыслообразующую роль, кроме того, имеют темы, которые в связи с их обликом мы обозначили как темы плача, выстрелов и смерти.

Свою композицию автор составил из 14 разделов, выстроив развёрнутое повествование, богатое деталями, сменяющее планы с крупного на общий и обратно. При этом, согласно логике внутримызыкального развития, в форме выделяются три части, выполняющие основные функции – экспонирование, развитие, завершение. Ваксу, как считает Хараджанян, «близки принципы сонатности» [1, с. 305]. Форму данного хора также можно считать сонатной,

¹⁰ Английский перевод стихотворения выполнен дочерью композитора Гундегой Вакс. Перевод на русский язык принадлежит авторам статьи.

¹¹ Как известно, для Вакса образы птиц имеют особое значение (см. об этом: [1]). Не исключено, что в данном случае композитор прибегнул к звукоподражанию. Интонационный материал этой темы имеет некоторые аналогии с пением большой синицы, вида распространённого на территории Латвии.

учитывая такие её особенности, как контрастность тем, представленных на экспозиционном этапе; ярко выраженную развивающую функцию центрального раздела, демонстрирующего ряд динамичных сцен; видоизменение экспозиционного материала в репризе (таблица № 4).

Пример № 4

П. Вакс. «Zīles ziņa». Тема синицы

а, т. 6–25

satraukti (alarms / beunruhigend) **nesteidzot** (unhurried / gemächlich)

mf *poco dim.* *poco dim.* *poco dim.* *solo mf*

S solo Kas sit pie vār-tiem šo-rīt, Kas sit pie vār-tiem šo-rīt, gu-lēt gri-bu,

A Kas sit pie vār-tiem šo-rīt, Kas sit pie vār-tiem šo-rīt, gu-lēt gri-bu,

B *pp* Kas sit pie vār-tiem šo-rīt, Kas sit pie vār-tiem šo-rīt, gu-lēt gri-bu,

m

б, т. 117–119

kā atceroties (remembering, recollecting / sich erinnern)

mf *mf* *mf* *solo mf* *mp*

S to ce-pu-ri, to au-zu ska-ru, to au-zu ska-ru, to ce-pu-ri, mē-te-li, to au-zu ska-ru, to zir-nu zie-du,

A to ce-pu-ri, to au-zu ska-ru, to au-zu ska-ru, to ce-pu-ri, mē-te-li, to au-zu ska-ru, to zir-nu zie-du,

B to ce-pu-ri, to au-zu ska-ru, to au-zu ska-ru, to ce-pu-ri, mē-te-li, to au-zu ska-ru, to zir-nu zie-du,

m

В раскрытии и прорисовке звукового сюжета «Zīles ziņa» важнейшую роль играют средства сонорики, которая представлена в этом хоре гораздо разнообразнее, чем в предыдущем, проанализированном нами. Мир «Māte saule» связан со светлыми, почти идиллическими образами.

Таблица № 4

П. Вакс. «Zīles ziņa». Строение хора

Раздел	Вступление	Экспозиция			
Темы	т. вступления	«т. синицы» (главная)	«т. плача» (побочная)	«т. солнца» (заключительная)	
Такты	1–5	6–25	26–27	28–39	
Ремарки	Таинственно	Тревожно, не спеша	Спокойно, издалека	Просветленно	
Раздел	Разработка				
Темы	«т. угрозы»	«т. скачки»	«т. выстрелов»	«т. смеха»	«т. смерти»
Такты	40–54	55–88	89–99	100	101–116
ремарки	В темпе, угрожающе	Ускоряя	Более живо, подчёркивая ритм	Агрессивно, зло; крик; шёпотом; гротескно, имитируя смех	Нежно; проблеск вечного света; медленно, отчужденно
разделы	Реприза			Заключение	
Темы	«т. синицы» (главная)	«т. плача» (побочная)	«т. солнца» (заключительная)	т. вступления	т. заключения
Такты	117–119	120–123	124–131	32–134	135–152
ремарки	Вспоминая	-	Легкая печаль	Как в начале	Постепенно исчезая

Они передавались средствами нескольких сонорных фактурных форм – полосы, потока, линии, но всегда выражались одной звуковой единицей – диатоническим кластером. В «Zīles ziņa» при обращении к тем же формам¹² типы звукового материала существенно расширились. Например, в данном случае наряду с диатоническими кластерами есть кластерные звучания, имеющие хроматическую природу. На них основана тема плача: она образована микрополифоническим сплетением узкообъёмных линий¹³, в движении которых

¹² Также отметим, что в «Māte saule» все названные формы чаще представляли сами по себе, в «Zīles ziņa» же они, как правило, комбинируются, создавая более богатые и многоплановые звучания. К примеру, в теме синицы объединяются линия и поток (т. 6), тема плача представлена полосой и потоком, тема угрозы построена на соединении линии и потока и т. д.

¹³ Напомним, подобная организация подразумевает движение партий имитационной структуры в одном диапазоне, что скрывает полифоническую организацию от слуха, оставляет доступным для него совокупное звучание, нередко кластерного типа. В двух анализируемых хорах микрополифоническое устройство встречается не раз. В «Māte saule» оно наблюдается в нечётных разделах, в «Zīles ziņa» в темах плача и синицы. При записи партий композитор прибегает и к точной, и к приблизительной фиксации звукового материала, привлекая для этого средства алеаторики.

П. Васкес. «Zīles ziņa». Тема плача

[illegible]

Также в «Zîles zîṇa» гораздо активней используются звучности, обладающие ярким сонорным потенциалом, взятые в разных динамических условиях – несколько видов *глиссандо* (примеры № 6 а и 6 б), пение с закрытым ртом (пример № 6 в), звуки без определённой высоты: шёпот, крик, речь, смех (пример № 6 б).

П. Вакс. «Ziles Zina». Звучности с ярким сонорным потенциалом

[illegible]

б, глоссандо, крик, речь, т. 95–98

agresīvi, ļauni
(aggressive, evil / aggressiv, böse)

kliedzot
(scream / schreien)

čukstot
(whispering / flüsternd)

p poco a poco cresc.

fff

sub pp

S nē sme - jas ka - ra kungs

A nē sme - jas ka - ra kungs

T nē sme - jas ka - ra kungs

B nē sme - jas ka - ra kungs

в, пение с закрытым ртом, т. 1–2

Noslēpumaini
(mysteriously / geheimnisvoll)

pp

p

S M - sit

A M - - tiem

T M - pic

B M - vār - rit

so -

kas

В связи с разговором о значимости сонорности для «Zīles ziņa» нельзя обойти вниманием иное, чем в «Māte saule», отношение к слову. Если в первом хоре Вакс почти не акцентирует внимание на фонетической стороне используемого текста, то во втором есть разделы, в которых не слово, а отдельный слог и его краска участвуют в создании музыкального образа. В первую очередь, это относится к вставкам в исходный текст. К примеру, перед строкой «Нет,

военачальник смеётся» добавляются многократно повторенные слоги «*ta ta da ta da da*», их активный ритм и энергия помогают прорисовать кульминацию сцены скачки и звуки выстрелов. Яркой выразительностью также обладает фраза «*Kas sit pie vārtiem šorīt*» («Кто сегодня утром ломает ворота?»), распавшаяся во вступлении на слоги, а затем представленная в виде речевого канона. Этот ряд можно продолжить.

В сумме все перечисленные средства способствуют созданию череды ярких звукоизобразительных сцен (сцен скачки, расстрела, смерти и др.) и позволяют передать широкую палитру переживаний – гнев, страх, надежду, отчаяние, печаль. Какой же фрагмент эпопеи о Латвии нашёл своё отражение в сочинении Вакса?

Отталкиваясь от смысловых обертонов, заложенных в названии, а также от основных мотивов стиха, вполне резонно предполагать, что этот хор связан с темой войны. При этом иносказательный язык стихотворения даёт возможность разных прочтений.

История латышского народа в XX веке знает немало трагических моментов. Кроме ужасов двух войн латышам, как и всем народам Прибалтики, пришлось перенести и те нечеловеческие испытания и лишения, которые несла с собой депортация в отдаленные северные районы.

На протяжении 1940-х, после вхождения Эстонии, Литвы и Латвии в состав СССР, советскими властями было организовано две операции по насильственному переселению латышей в Сибирь – в июне 1941 года и в марте 1949 года¹⁴. Не исключено, что Берзиныш, выстраивая своё сочинение,

¹⁴ Согласно данным, приводимым Министерством внутренних дел Латвии, всего за это время было выслано 57 473 человека (14 428 человек в 1941 и 42 975 человек в 1949 годах) и более 10% из них (около 6500 человек) погибли и оказались похоронены на чужбине (см. подробнее: [5]). Согласно статистическим данным, в обе волны депортации основной процент подвергнутых переселению составляли именно сельские жители, из-за своего сопротивления коллективизации они определялись как «кулаки».

подразумевал в том числе и эту непростую страницу новейшей истории, до сих пор остающуюся в памяти латышей незаживающей раной¹⁵.

Однако, как это свойственно музыке Вакса, даже подпитываясь вполне определёнными сюжетами, она отрывается от них и выходит на уровень общечеловеческих ценностей и категорий¹⁶. Как мы сумели показать, в своём прочтении сюжета, запечатленного Берзиньшем, композитор, с одной стороны, усилил звукоизобразительное начало, что поспособствовало укрупнению негативных образов (сцен выстрелов, смеха) и образов, выражающих энергичный напор (сцена скачки), а, с другой, он сделал акцент на экспрессивной сфере, связанной с яркой эмоциональной рефлексией (темы вступления, плача, крика). В итоге, содержание его хора обрело универсальность, словно бы очистилось от напластований, вызванных национальным контекстом. Не случайно, рассуждая о «Zīles ziņa», композитор говорит: «Война есть война, и ваш брат не вернётся домой... Эта, казалось бы, простая история вдохновила меня на самые разнообразные хоровые краски и позволила поднять конкретный эпизод до уровня символа» [3]. В этом кроется одна из причин необычайной популярности хорового творчества латышского автора, его востребованности сегодня во всём мире.

Петерис Вакс – композитор, боготворящий свою страну, черпающий в её природе, традициях и истории неиссякаемое вдохновение. «Все мои произведения, – говорит он, – были написаны в Латвии, живут радостью и печалью её народа» [4]. Два проанализированных нами хора, по-разному трактующие национальную тему, дали возможность в полной мере почувствовать правоту этих слов. Пасторальная картина, рисуемая в «Māte saule», ярко контрастирует драматическому повествованию «Zīles ziņa». Можно утверждать, что этим сочинениям удалось прочертить линию между

¹⁵ В одном из интервью композитор указывал, что в советское время такие поэты, как Берзиньш, были вынуждены прибегать к иносказаниям, лишь намекая на те темы, которые были неприемлемы для официальной идеологии [4].

¹⁶ На это свойство, например, неоднократно указывает Хараджанян [1].

диаметрально противоположными точками в латышской истории – далёкой древностью и современностью, запечатлев, с одной стороны, время идиллического единения с природой, а с другой – те страдания, которые принёс с собой XX век.

Литература

1. Хараджанян Р. Петерис Васкс: песнопения, послания и птицы // Музыка из бывшего СССР. Вып. 2. М.: Композитор, 1996. С. 304–319.
2. Budeniece I. Librogenre in the Oeuvre of the Latvian Composer Pēteris Vasks // Lietuvos muzikologija, t. 14, 2013. P. 103–118.
3. Every one of my compositions tells about the country which I love the most in the world – Latvia. Interview with composer Pēteris Vasks by Ināra Jakubone). URL: <https://docplayer.net/32849972-Vasks-peteris-p-lainscapes-latvian-radio-choir-sigvards-k-lava.html> (25.01.2022).
4. Peteris Vasks. Interview by David Smith. URL: <https://www.prestomusic.com/classical/articles/2543--interview-p-teris-vasks> (25.01.2022).
5. Zālīte I., Dimante S. Četrdesmito gadu deportācijas. Struktūranalīze. URL: <http://lpra.vip.lv/strukturanalize.html> (25.01.2022).

References

1. Haradzhanjan R. Peteris Vasks: pesnopenija, poslanija i pticy [Pēteris Vasks: Chants, Messages and Birds]. *Muzyka iz byvshego SSSR* [Music from the Former USSR]. Issue 2. Moscow: Kompozitor, 1996, pp. 304–319.
2. Budeniece I. Librogenre in the Oeuvre of the Latvian Composer Pēteris Vasks // Lietuvos muzikologija, t. 14, 2013. P.103–118.
3. Every one of my compositions tells about the country which I love the most in the world – Latvia. Interview with composer Pēteris Vasks by Ināra Jakubone). URL: <https://docplayer.net/32849972-Vasks-peteris-p-lainscapes-latvian-radio-choir-sigvards-k-lava.html> (25.01.2022).
4. Peteris Vasks. Interview by David Smith. URL: <https://www.prestomusic.com/classical/articles/2543--interview-p-teris-vasks> (25.01.2022).
5. Zālīte I., Dimante S. Četrdesmito gadu deportācijas. Struktūranalīze. URL: <http://lpra.vip.lv/strukturanalize.html> (25.01.2022).