УДК 783.23

*В.В. Карпенко*

# STABAT MATER В XVIII в.: ВЕРСИИ ДВУХ НЕАПОЛИТАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Описывается история секвенции Stabat mater в XVIII в. Приводится сравнение музыкальных прочтений двух неаполитанских композиторов: Дж. Перголези и А. Скарлатти. Сопоставляя тождественные произведения, автор предпринимает попытку выявить некоторые особенности черт «старого» (начала XVIII в.) и нового, «оперного», стилей.
**Ключевые слова:** Stabat mater; секвенция; кантата; Дж. Перголези; А. Скарлатти.

«Стояла мать скорбящая
В слезах подле креста…» [1. С. 176].

Эти слова открывают средневековую секвенцию Stabat mater dolorosa, привлекавшую внимание композиторов начиная с XV столетия. Одним из первых сочинений на текст секвенции стала Stabat Mater Каспара фон Веербеке (1440–1515) [2. С. 38]. Список авторов последующих произведений довольно обширен. Уже в XV в. были созданы Stabat Mater английских композиторов Дж. Брауна, В. Корниша, Р. Дэви и Р. Хунта, а также И. Даммониса, Гаффуриуса. В последующие века к нему обратились Ж. де Пре, Дж. Палестрина, О. Лассо, Д. Аскорга, А. Стеффани, Дж. Бонончини, Ф. Дуранте, А. Кальдара, А. Скарлатти и Дж. Перголези, Й. Гайдн, Ф. Шуберт, Ш. Гуно, Дж. Россини, А. Дворжака, Дж. Верди, в том числе и композиторы XX в.: К. Шимановского, Л. Беркли, Ф. Пуленк, З. Кодаи, К. Пендерецкий. Всего насчитывается более 150 сочинений, написанных на этот текст [3. С. 146]. В центре внимания нашей статьи – два произведения, написанные в первой половине XVIII в. – Stabat mater А. Скарлатти (1659–1725) и Дж.Б. Перголези (1710–1736).

Время создания секвенции, как и ее автор, точно неизвестны. Многие источники приводят в качестве возможного автора Якопоне Тоди (ок. 1230–1306) [4. С. 518]. Предполагают, что происхождение текста связано с францисканским орденом. Существуют и иные сведения: В. Мартынов предполагает, что сочинение зародилось в атмосфере шествий самобичующих или «флагелантов», заполнявших Италию в конце XII – начале XIII в. (каждый участник процессии флагелантов истязал сам себя ударами хлыста, воспевая песнопения Божьей Матери в такт этих ударов). Некоторые источники упоминают как возможных авторов также св. Бернаро Клервоского (1090–1153) [2. С. 33] и папу Иннокентия III (1160–1216) [5. С. 19].

Первоначально секвенция Stabat mater dolorosa входила в Мессу, посвященную Деве Марии – Мессе Сострадания (со второй половины XV в.). Позднее она была убрана из литургии Тридентским собором (1543–1963), но через два столетия восстановлена Римским папой Бенедиктом XIII в 1727 г. С этого времени она исполнялась на двух праздниках, посвященных Семи Скорбям Богоматери (один из них – в пятницу пятой недели Великого поста, другой – пятнадцатого сентября. Впервые праздник страданий Марии был введен в 1423 г. в Кельне) [2. С. 34]. Кроме того, секвенция обязательно присутствовала во время великопостных молебнов («Стации» или «Дорога креста»), посвященных крестному пути и казни Христа. Шестая строфа читалась и в розарии, в память пяти язв Господних. После Тридентского собора 1727 г. Stabat mater стали петь не только как секвенцию, но и как гимн оффиция в воскресенье после страстной недели.

Текст «Stabat mater», вероятно, не был предназначен для использования в качестве секвенции Мессы: по структуре он близок не ей, а более поздней метрической последовательности, состоящей из строф по три строки (8–8–7), рифмованных aab [3. С. 146]. Кроме того, строфы соединяются по две, образуя общую рифму (aab ccb).

| | | | |
|---|---|---|---|
| 1. Stabat Mater dolorosa, | a | -v-v-v-v | 8 |
| Iuxta crucem lacrimosa | a | -v-v-v-v | 8 |
| Dum pendebat Filius. | b | -v-v-v- | 7 |
| | | | |
| 2. Cuius animam gementem, | c | -v-v-v-v | 8 |
| Contristatam et dolentem | c | -v-v-v-v | 8 |
| Pertransivit gladius. | b | -v-v-v- | 7 |

По словам В. Мартынова, именно «ритмическая заорганизованность структуры текста Stabat Mater является жизненным нервом этой секвенции» [6. С. 1], а суть ритмической структуры составляет «удар хлыста по своей спине и подъем его для нанесения нового удара» [6. С. 1]. Важность ритмической структуры делает стиховой размер во всем произведении неизменным, с едиными ударениями слов. Лишь последние строки некоторых строф (5, 6, 10, 14, 16, 18 и 19), где возникают слова tanto, cum, sibi, in, in et и ad, выбиваются из общего ритма. Всего же в тексте двадцать трехстрочных строф, которые делятся в римском ритуале на несколько частей: Stabat mater (вечерня), Sancta mater istud agas (Заутреня) и Virgo virginum praeclara (Хвала). Однако содержание секвенции представляет ее структуру иным образом: строфы 1–8 – «рассказывающая» часть, введение и обрисовка ситуации, строфы 9–18 – просьбы к Марии и строфы 19–20 – просьбы к Иисусу.

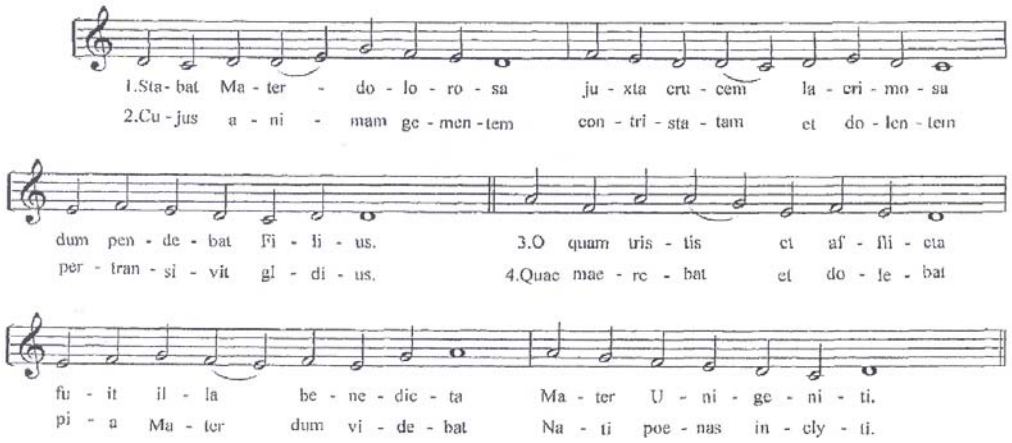
Яркость, выразительность текста привлекала композиторов в течение пяти столетий. Наиболее ранними образцами музыкального воплощения поэмы стали секвенции (в XIV веке текст в музыкальном воплощении выстраивался, как секвенция, – AA BB CC и т.д.) (пример 1).

Наиболее ранний вариант секвенции, существующий ныне, целиком проводится во втором церковном тоне. При этом воплощение очень просто, но разнообразно: все строфы варьируются в пределах амбитуса второго тона, а первая и третья терцина каждой из строф варьируют одну мелодию. Однако постепенно единство мелодии и текста стало разрушаться: часто композиторы по-новому структурировали ритм текста первоисточника, поэтому Stabat mater стала восприниматься, прежде всего, как эмоциональный образ.

В начале XVIII в. к созданию своего воплощения Stabat mater обратились Антонио Кальдара в Венеции (1699 г.), Доменико Скарлатти в Риме (между 1715 и 1719 гг.) и его отец Алессандро Скарлатти в Неаполе (1717 г.). В результате у каждого из композиторов получились индивидуальные, различные по стилю

сочинения: монументальное, приближенное к ораториальному жанру – для четырех солистов, хора и оркестра с тромбонами у Кальдары; хоровое произведение в строгом стиле – у Д. Скарлатти; композиция для сопрано, альта, двух скрипок и basso continuo, сходная со светской кантатой и камерным дуэтом – у Алессандро Скарлатти. Однако наиболее известным и популярным стало произведение композитора другого поколения – Stabat mater неаполитанца Дж. Б. Перголези (1734).

*Пример 1.* Секвенция Stabat mater




Церковь в XVIII в. продолжала играть важнейшую роль в жизни Неаполя. Город был населен многочисленными представителями духовенства, здесь существовало более двухсот церквей, а из 186 тыс. жителей, проживавших в городе в 1688 г., 12 тыс. так или иначе были связаны с церковью [7. С. 322]. Неудивительно, что Неаполь стал центром не только оперной, но и церковной музыки. Так, Шарль де Бросс, путешествуя по Италии в 1737 г., называл город «мировой столицей музыки» [8. С. 1].

Фигуры Скарлатти и Перголези в наше время трудно сравнить по популярности: первый совершенно определенно уступает второму. Иная картина складывалась при их жизни. В конце XVII – начале XVIII в. Алессандро Скарлатти считался создателем новой оперной традиции, автором многочисленных опер, поставленных в Риме, Неаполе, Венеции; его имя было легендарным. Однако уже в 1720-е гг. его стиль, особенно в опере, уже начал казаться старомодным, слишком перегруженным контрапунктическими приемами. Перголези ко времени создания Stabat Mater был автором всего нескольких опер, двух месс и не был широко популярен за пределами Неаполя. Положение изменилось во второй половине XVIII в. Музыка Скарлатти и даже его имя было практически забыто, тогда как о Перголези – и из-за его ранней смерти, и из-за всеевропейской популярности «Служанки-госпожи» – продолжали помнить. Его Stabat mater тоже оставалась «на слуху». Ж.-Ж. Руссо считал, что это «наиболее совершенное и наиболее трогательное среди имеющихся произведений любого музыканта» [9. С. 2], Шарль де Бросс называл ее «мастерским произведением латинской музыки» [9. С. 3]. В датировке Stabat Mater Перголези есть разночтения. Вилларроза считал, что сочинение стало последним из созданных Перголези (по аналогии с «Реквиемом» Моцарта), а Бойер в «Notices sur la vie et les ouvrages de Pergolese» (1772) предположил, что его «заключительным аккордом» стала Salve Regina [9. С. 2].

Сравнение двух Stabat mater – Скарлатти и Перголези – интересно в первую очередь потому, что Перголези, по-видимому, создавал свое произведение по образцу скарлаттиевского опуса. Что говорит в пользу этого предположения? Оба произведения были сочинены по заказу братства «Кавалеров скорбящей Мадонны» церкви San Luigi di Palazzo. Причем Stabat mater Скарлатти продолжала исполняться и во времена Перголези, и он ее, скорее всего, слышал [9. С. 2]. В обоих произведениях одинаковый состав исполнителей – певцы сопрано, альт, две партии скрипок и basso continuo.

Есть немало сходных черт и в композиции. Скарлатти и Перголези внесли одинаковые изменения в канонический текст, заменив строки в строфах 4, 9, 14, 16, 17, 18 на сходные по смыслу. Кроме того, они поставили 13-ю строфу оригинального текста после 11-й, тем самым восстановив рифму текста.

11. Sancta Mater, istud agas,
Crucifixi fige plagas
Cordi meo valide.
13. Tui nati vulnerati,
Tam dignati, pro me pati
Poenas mecum divide.

В связи с этим переносом рифму обрели и строфы 12–14 (Перголези при этом еще и меняет их местами).

12. Fac me vere tecum flere
Crucifixo condolere
Donec ego vixero.
14. Iuxta crucem tecum stare
Ac me tibi sociare
In planctu desidero.

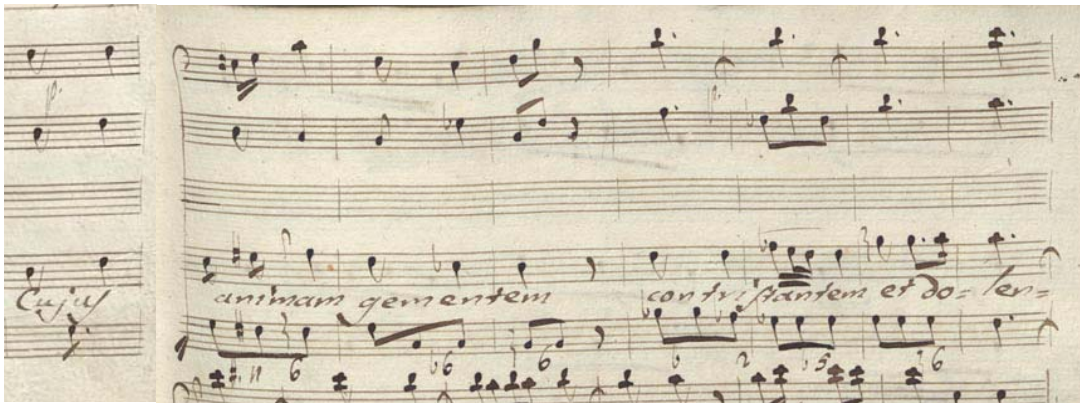
Подобие возникает даже в ритмической организации сходного текста: в обоих случаях музыкальное ударение приходится на второй слог, синкопированно: в № 2 у Скарлатти (пример 2) и Перголези.

Этот прием встречается неоднократно у обоих композиторов, чаще всего возникает при метрической организации 3/8 и у Скарлатти (№ 9, 11, 16) приобретает светло-созерцательный характер, лирический или пе-

чальный. В отличие от этого, появление данного приема у Перголези – в метре 4/4 – связано с радостью, ликованием (ария № 4).

Сходна и трактовка трагической кульминации произведения – строф 16–17. У Скарлатти (№ 15) она решена как драматический речитатив на фоне скорбно тянущихся аккордов. Перголези также превращает номер в речитативный «монолог» (№ 10), но при этом усиливает роль оркестра, введя развернутый вступительный ритурнель.

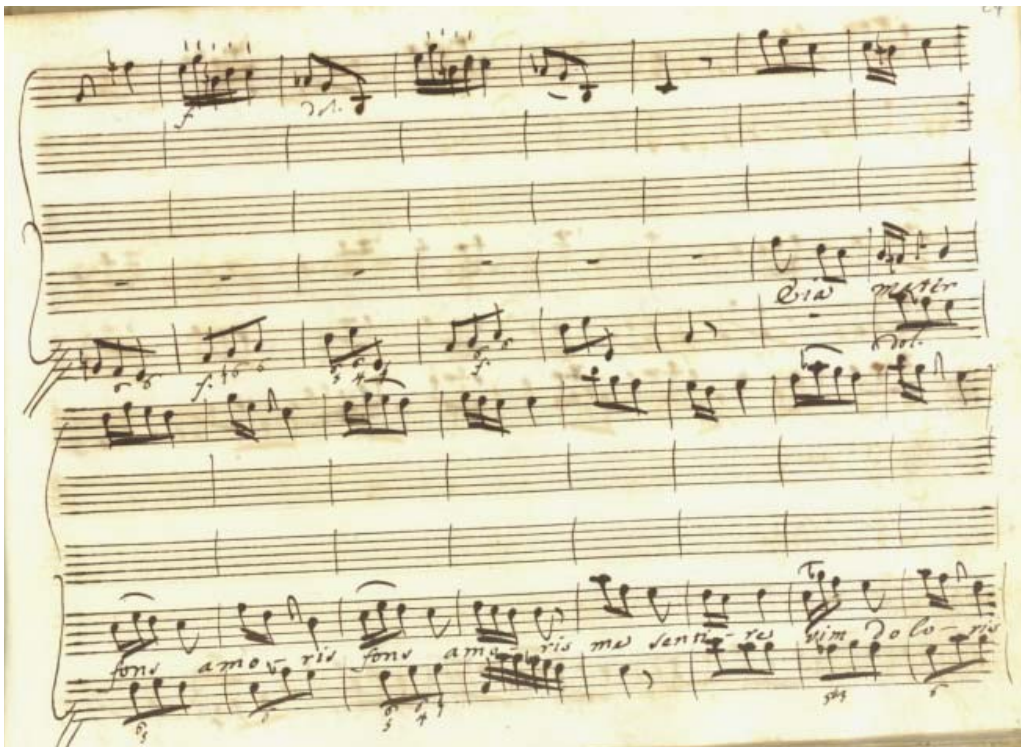
*Пример 2.* № 2 А. Скарлатти




Однако все же число сходных черт в Stabat mater Скарлатти и Перголези меньше, чем различных. Первое, что обращает внимание, – общая композиция. У Перголези кантата состоит из 12 номеров, более половины из их (7) – дуэты, в то время как у его предшественника она более развита и включает 18 номеров, среди которых дуэтов менее трети (5). Перголези акцентирует контрасты между соседними номерами, в полной мере следуя принципу chiaroscuro (ит. – светотень, один из основных художественных и композиционных принципов оперы seria, согласно которому арии в партии того или иного персонажа и в действии в целом должны были чередоваться по контрасту), тогда как Скарлатти скорее склонен их сглаживать. Так, если дуэт № 3 у Перголези воплощает аффект lamento, а следующая за ним ария (№ 4) – радостного ликования, то у Скарлатти это лишь сдержанная скорбь (№ 3) и просветление (№ 4).

Несмотря на обилие ансамблей, Перголези представляет слушателям большую часть текста, связанную со скобью Девы Марии в виде арий, близких по стилистике оперным. Это свойство ярко проявляет себя во многих ариях – № 4, 6, 11 и особенно в № 7 Eia Mater (пример 3), которая еще более двухсот лет назад подвергалась критике как чересчур «театральная» и «светская» [10. С. 336] (пример 3).

*Пример 3.* № 7 Дж. Перголези



И лишь два раздела в произведении Перголези представляют собой фуги: № 8 и Amen из № 12.

Stabat mater Скарлатти, где, как было уже сказано, преобладают арии гораздо в большей степени, свидетельствует об «учености» композитора – его приверженности к полифоническим структурам и контрапункту (о пристрастии композитора к очень плотной, густой фактуре и неприятии Скарлатти нового, преимущественно мелодического стиля свидетельствуют его письма к Фердинандо Медичи) [9. С. 3]. Он предпочитает не дублировать оркестровыми партиями вокальные, но использовать три, четыре и даже пять свободно контрапунктирующих голоса. Перголези, напротив, охотно допускает дублировки, ограничиваясь двумя-тремя самостоятельными партиями. Центр его арий и дуэтов – ясная простая мелодия, а не полифонически проработанное многоголосие.

Индивидуальные отличия проявляются и в гармоническом языке. У Перголези господствует классическая функциональность, в то время как у Скарлатти иногда встречаются рудименты модальной техники. Легко узнаваемы мажоро-минорные светотени Перголези, «опередившие время… замечательно охватывающие хроматизмы… выразительно чувствительные горько-сладкие тона» [9. С. 3] (введение хроматизмов в церковную музыку было характерно и для учителя Перголези, Ф. Дуранте [10. С. 70]), и терпкие, необычные с точки зрения классической функциональной системы созвучия у Скарлатти. Например, в № 2 Скарлатти использованы тонический секундаккорд, септаккорд шестой низкой ступени и минорное трезвучие седьмой ступени. Поэтому, несмотря на краткость, ария приобретает большую напряженность, чем у Перголези.

Stabat mater неаполитанцев Скарлатти и Перголези разделяет менее 20 лет, однако стилистика сходных кантат этих композиторов очень различна: у представителя старой школы, Скарлатти, произведение еще во многом тяготеет к полифоническим структурам, а у Перголези, композитора эпохи расцвета оперы seria, приближено к стилистике оперного жанр. Такие колоссальные изменения связаны с новыми тенденциями, проявившими себя в то время практически во всех жанрах, особенно в опере.

## ЛИТЕРАТУРА


1. *Musica* Latina. СПб., 2000.
2. *Haberl F.* Stabat Mater // Musica sacra. 1956. Jg. 76.
3. *Mies P.* Stabat mater dolorosa // Kirchenmusikalishes Jahrbuch. 1933. Jg. 27.
4. *Stabat* mater // Большой энциклопедический словарь «Музыка» / Ред. Г. Келдыш. М., 1998.
5. *Кушпилева М.Ю.* Претворение текста Stabat mater в духовной хоровой музыке: история и современность: Дис. … канд. искусствоведения. Магнитогорск, 2006.
6. *Мартынов В.* Stabat mater. Режим доступа: http//www.devotionmoderna.ru
7. *Луцкер П.* Сусидко И. Итальянская опера XVIII века. М., 1998. Т. 1.
8. *Robinson M.F.* Naples and Neapolitan Opera. L.: Oxford Univ. Press, 1972.
9. *King R.* Stabat mater. 1988.
10. *Radiciotti G.* G.B. Pergolesi. Leben und werk. 1954.
11. *Carrer P.* Francesco Durante maestro di musica. Genova, 2002.


Статья представлена научной редакцией «Культурология» 22 ноября 2008 г.