

И. В. ГРИНЧЕНКО

*Ростовская государственная консерватория (академия)**им. С. В. Рахманинова*

УДК 78.087.684

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ПОЭТИЧЕСКОГО И МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕСТОВ В ЖАНРЕ ХОРОВОЙ МИНИАТЮРЫ (НА ПРИМЕРЕ ХОРА «ВЕСНА» ИЗ ЦИКЛА В. ХОДОША «ВРЕМЕНА ГОДА»)

Развитие русской хоровой музыки второй половины XX века обнаруживает действие тенденций, следствием которых явился возросший интерес к жанру хоровой миниатюры. На первый взгляд суть этих тенденций не нова. Речь идёт о процессах жанрового взаимообогащения и глубинного взаимодействия поэтического слова и музыки. «Уже на рубеже XIX и XX веков поэзия и музыка явно идут навстречу друг другу, – пишет В. Васина-Гроссман. – В поэзии это проявляется в особом внимании к звуковой стороне стиха, например, к симметрии повторов, аллитерации и другим приёмам. В музыке – в насыщении этого искусства литературной, а подчас литературно-философской программностью» [4, с. 167]. Поэтому не случайно, что пристальный интерес к творчеству русских и зарубежных поэтов со стороны отечественной композиторской элиты предопределил рождение большого числа вокально-хоровых сочинений – хоров, хоровых циклов, кантат, концертов. В контексте этих жанров особое значение приобретает хоровая миниатюра, наиболее «чуткая» к раскрытию поэтического текста.

Творчество композиторов Дона развивалось в русле отмеченных процессов. Среди широко известных сочинений назовём произведения В. Красноскулова – хоровой концерт «Я люблю человеческий голос» на стихи Г. Лорки, хоровую тетрадь «Птицы, листья и снег» на стихи М. Цветаевой и В. Тушновой, хоры на стихи А. Пушкина, Р. Гамзатова, Д. Самойлова; В. Ходоша – хоровой концерт «Зорюшки-зори» на стихи Л. Мея, кантату «По прочтении “Архиерея” Чехова» на стихи А. Пушкина, Б. Пастернака, хоры на стихи С. Есенина, М. Цветаевой; Л. Клиничева – хоровые циклы на стихи А. Пушкина, А. Блока; Г. Гонтаренко – кантату «Окаянные дни» и др.

К выделенным произведениям следует добавить цикл Виталия Ходоша «Времена года» на стихи В. Брюсова для смешанного хора а cappella, представляющий интерес в плане разработки основополагающих черт жанра хоровой миниатюры, формирующегося в процессе встречного движения двух искусств – поэзии и музыки. В связи с этим обратим внимание на особенности положенного в основу цикла В. Ходоша художественного текста, выделим некоторые

важные для композитора его структурные принципы, определим параметры взаимодействия поэтической и музыкальной форм.

На создание хорового цикла «Времена года» В. Ходоша вдохновила поэзия В. Брюсова – признанного лидера русского символизма, поэта «отточенной и завершённой» фразы:

Есть тонкие властительные связи
Меж контуром и запахом цветка.
Так бриллиант невидим нам, пока
Под гранями не оживёт в алмазе.

Так образы изменчивых фантазий,
Бегущие, как в небе облака,
Окаменев, живут потом века
В отточенной и завершённой фразе.

Поэзия символизма, «видевшая» в стихах «музыку прежде всего», закрепила её главенство. Мысль о том, что поэзия – это звучащий текст, что стихи рассчитаны на слуховое восприятие, стала общепринятой¹.

Основу хорового цикла «Времена года» Ходоша составили четыре стихотворения поэта: «Весна», «Знойный день», «Осеннее чувство», «Холод». В результате выполненной автором музыки компоновки поэтических строф сложился философский контекст с глубоко символическими лирико-пейзажными зарисовками. На наш взгляд, по характеру взаимопроникновения музыки и поэтического слова, части цикла Ходоша представляют типичные образцы жанра хоровой миниатюры, поэтому целью анализа одного из хоров стало выявление ряда преобразований поэтического текста и особенностей его музыкального воплощения, значимых для подобного жанра.

Стихотворение «Весна» относится к раннему творчеству поэта. Опубликовано оно было с подзаголовком «Видения». Образная концепция хоровой миниатюры «Весна» основана на идее ожидания человеком счастья на заре его жизненного пути, его внутренней открытости всему прекрасному и стремления к душевной гармонии. Текст, положенный в основу сочинения, представляет собой фрагмент стихотворения Брюсова «Весна», однако приведём его полностью:

Белая роза дышала на тонком стебле.
 Девушка вензель чертила на зимнем стекле.
 Голуби реяли смутно сквозь призрачный снег.
 Грёзы томили всё утро предчувствием нег.
 Девушка долго и долго ждала у окна.
 Где-то за морем тогда расцветала весна.
 Вечер настал, и земное утешилось сном.
 Девушка плакала ночью в тиши, – но о ком?
 Белая роза увяла без слёз в эту ночь.
 Голуби утром мелькнули – и кинулись прочь.

Композитор озвучил лишь три строфы и не использовал последние две, в которых спектр эмоциональных состояний меняется в сторону печального настроения. Последняя строка третьей строфы: «Где-то за морем тогда расцветала весна», на которой заканчивается используемая часть текста, имеет смысловое наполнение, вызывающее ассоциации со счастьем, радостью весеннего обновления. Именно это состояние оказывается доминирующим для композитора, который, желая утвердиться в данном эмоциональном ключе, искусственно наращивает объём текста посредством повторов: подхватив синтагму «расцветала весна», автор сосредоточивает на ней внимание, создавая канву для музыкального построения единого развития, являющегося кульминацией всего хора. Завершает композитор стихотворение возвращением первой строки текста, создающей возможность для формирования тексто-музыкальной репризы с чертами коды. Как итог подобной трансформации стихотворения, в соответствии с художественным замыслом Ходоша, образуется вторичная текстовая форма. Рассмотрим её музыкальное воплощение.

Строфика текста находит непосредственное отображение в музыкальной структуре, поэтому для объединения одним термином всего многообразия музыкальных построений – аналогов поэтических строф – будем использовать понятие «музыкальная строфа»². Главным принципом, обусловившим логику формообразования, явился принцип следования различных музыкально-поэтических строф – однородных (однотемных) и контрастных (разнотемных)⁵.

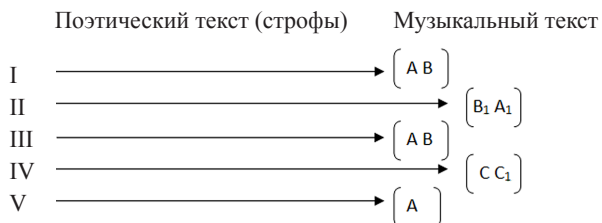


Рис. 1. Строфическая форма

Композиторское решение по преодолению «чистой» строфичности как дробной по своей идеологии структуры, стремление придать целому черты единства и стройности сопряжено с внесением призна-

ков другой формы. Ведущую композиционную роль музыки объясняет М. А. Арановский: «... в литературных текстах смысл воспринимается *непосредственно*, в то время как структуры текста *скрыты*. В музыке же дело обстоит противоположным образом. Структуры даны *непосредственно в самом нотном тексте*, а смысл становится объектом рефлексии... [курсив автора. – И. Г.]» [1, с. 9].

Представим схему данного произведения как объединение или «стягивание» строфичности в трёхчастную структуру. Такой вариант строения в вокально-хоровых жанрах рассматривает К. Н. Дмитриевская: «Чаще всего одна из последних строф совпадает по материалу с первой строфой. Таким образом, возникает репризность и, следовательно, своеобразная трёхчастность» [5, с. 16]:

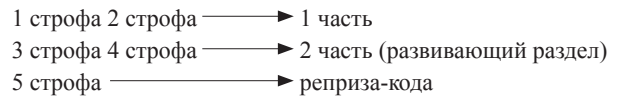


Рис. 2. Трёхчастная форма

Проанализируем музыкальный материал строф. Тема первой строфы – экспозиционного характера, она статична и уравновешенна, является воплощением повествовательного типа образности. Во второй строфе смысл текста переключается на раскрытие внутренних чувств, что сразу отражается в музыкальном материале: происходит ускорение темпа (сокращение метрических долей в такте), наполнение хоровой звучности, усиление динамики, звуковысотное варьирование ступеней лада посредством переменности мелодических функций, неожиданные модуляционные повороты. Таким образом, повествовательность сменяется драматизацией, нацеленной на неуклонное восхождение к кульминации.

Начало третьей строфы воспринимается в качестве варьированной репризы первой: основная её тема проводится в теноровой партии. Во втором же предложении усилены черты серединного типа изложения: на фоне мелодической линии у сопрано происходит полифоническая активизация фактуры за счёт оттеняющих её контрапунктирующих голосов. Ткань тематизирована, поскольку контрапункты основаны на распевках сокращённого варианта текста второго предложения. В ладотональном отношении строфа разомкнута и переходит к неустойчивому в гармоническом отношении следующему строфическому построению.

Четвёртая строфа – построение сквозного развития. Происходящее в её рамках развёртывание формы связано с нарастающим акцентированием доминантного образа хоровой миниатюры – радостно будоражащего, неостановимого весеннего движения в природе и душе человека. Все средства музыкальной выразительности сконцентрированы на воплощении этого состояния: интенсивное тональ-



ное развитие, ускорение ритмической пульсации, особенности хорового изложения: имитационная фактура, использование специфических тембровых, выразительных качеств хора в целом и его партий, дублирование голосов, усиление декламационности в вокальной партии, хоровое глассандо, агогические сдвиги. Композитор создаёт музыкальную градацию⁴, используя повтор синтагмы «расцветала весна» как способ экспрессивного нагнетания эмоций. Строфа-кода способствует репризному «закруглению» целого, придающему произведению художественную завершенность.

Благодаря обнаруженной логике возникает единая линия развития произведения, «закованного» в русло стройной архитектурной идеи, органично совмещающей закономерности поэтической и музыкальной композиции.

Рассмотрим на примере первой строфы хора взаимодействие текстовых рядов – вербального и музыкального, заострив внимание на метроритмическом и интонационном уровнях. Конструктивную энергию создаёт в стихотворении дактилическая сложная рифма, где метрические акценты совпадают с ударными слогами. В этой метрической схеме интонирования текста проявляется внутреннее ритмическое наполнение, связанное со смысловыми акцентами, цезурами. Выразительность «встречного ритма» проявляется в смещённом квантитативном акценте на слабую долю такта и силлабическом распеве безударного слога синтагмы «на тонком стебле», являющемся логическим ударением поэтической строки, а также в длительном распеве в конце фразы⁵. В сочетании с устремлённым восходящим мелодическим движением ритм как нельзя более точно репрезентирует «ключевой» эмоциональный тон стихотворения – состояние светлого восторженного порыва. Таким образом, в вокальной мелодии ритмический рисунок и звуковысотность находятся в органическом единстве, своеобразно преломляя и опосредованно передавая речевую интонацию. Речевое интонирование (естественная мелодика речи) в синтезе с музыкальной интонацией образуют явление «встречного мелодического движения»⁶.

Подводя итог вышесказанному, можно сделать вывод, что в художественной структуре в сложном переплетении оказываются музыкальный и поэтический тексты. Сопряжение их специфических характеристик проявляется на интонационном, синтаксическом, ритмическом, метрическом, композиционном уровнях. Каждый из них складывается из противоположно направленных структурных механизмов, из которых один устанавливает конструктивную инерцию, «автоматизирует» её (поэтический текст), а другой выводит конструкцию из состояния «автоматизации», провоцируя к характерному движению (музыкальный текст). Иначе говоря, каждый уровень имеет двуслойную организацию⁷.

Таблица 1. Уровни взаимодействия поэтического и музыкального текста

Поэтический текст	Музыкальный текст
Интонация речевая	Интонация музыкальная (встречное мелодическое движение)
Ритм стиха	Ритм музыкальный (встречный ритм)
Метр стиха	Метр музыкальный (метрический, декламационный, кантиленный принцип трактовки стиха)
Композиция стихотворения	Композиция преобразованная
Синтаксис текста	Синтаксис мелодии (встречный синтаксис)

Предложенная таблица раскрывает характер взаимодействия музыкального и словесного рядов, помогает выявить особенности соответствия выразительно-конструктивных возможностей двух автономных искусств, способы их взаимовлияния.

«Возникающее порой единство никогда не может быть полной гармонией, союзом между поэзией и музыкой, – отмечал Б. Асафьев, – а всегда результат борьбы, соперничества, если оно не “механистично”, не формально» [2, с. 233]. Это создаёт сложную диалектичность художественных явлений, живое, «играющее» соотношение элементов. Слиянию музыкального и поэтического текстов присуща внутренняя вибрация, придающая выпуклость и необычайную выразительность их переплетению. Очевидно, что развитие поэтического искусства рубежа XIX–XX веков, отразившее природу символа, привнесло в стихи многозначность, «игру смысловых оттенков». «Ярко-певучие» стихи Брюсова уносят от серых будней в яркий мир воображаемого грядущего, грёз и фантазий. Современное композиторское прочтение данного текста в полной мере отображает поэтический образ. «Мерцание» чувственных оттенков в музыкальной составляющей хора искусно воссоздаёт смену настроений стихов. Филигранная работа над воссозданием звуковой красочности поэтического текста привела композитора к созданию уникального композиционного решения, раскрывающего лирическую тему в широкой палитре колористических оттенков хоровой звучности с использованием различных типов фактуры. Тонкая техника хорового письма придаёт особое смысловое значение каждому элементу хорового звучания, что в полной мере соответствует эстетике жанра.

Таким образом, представленный анализ хоровой миниатюры В. Ходоша подтверждает, что именно взаимопроникновение музыки и поэзии на всех художественных уровнях произведения – синтезированное воплощение идеи, целостность системы, связывающей выразительные элементы музыки и поэзии и др. – определяет характерные черты жанра хоровой миниатюры рубежа XX–XXI веков.


ПРИМЕЧАНИЯ


¹ См. вступит. ст. А. Козловского [3, с. 8].

² О термине «музыкальная строфа» см. подробнее в статье В. П. Костарева «Строфичность и вокальное формообразование» (Советская музыка. 1978. № 10. С. 99–102).

³ Там же.

⁴ Градация в литературе – расположение ряда выражений, относящихся к одному предмету, в порядке повышающейся эмоциональной значимости.

⁵ О понятии «встречный ритм» см.: Ручьевская Е. А. О соотношении слова и мелодии в русской камерной вокальной музыке начала XX века // Русская музыка на рубеже XX века. М.; Л., 1966.

⁶ Там же.

⁷ См.: Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. Анализ поэтического текста. СПб.: Искусство–СПб, 1996.


ЛИТЕРАТУРА


1. Арановский А. М. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 341 с.

2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. 2-е изд. Л.: Музыка, 1971. 376 с.

3. Брюсов В. Я. Избранное / сост., вступит ст. и примеч. А. Козловского. М.: Правда, 1982. 464 с.

4. Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово. Ч. 2–3. М.: Музыка, 1978. 365 с.

5. Дмитриевская К. Н. Анализ хоровых произведений. М.; Сов. Россия, 1965. 170 с.


REFERENCES


1. Aranovskiy A. M. *Muzikal'nyy tekst. Struktura i svoystva* [The Musical Text. Structure and Properties]. Moscow: Kompozitor Press, 1998. 341 p.

2. Asaf'ev B. V. *Muzikal'naya forma kak protsess* [Musical Form as a Process]. 2nd edition. Leningrad: Muzyka Press, 1971. 376 p.

3. Bryusov V. Ya. *Izbrannoe* [Selected Poems and Writings]. Edited, with an Introduction and Annotations by A. Kozlovsky. Moscow: Pravda Press, 1982. 464 p.

4. Vasina-Grossman V. A. *Muzyka i poeticheskoe slovo. Chast' 2, 3* [Music and the Poetic Word. Part 2, 3]. Moscow: Muzyka Press, 1978. 365 p.

5. Dmitrevskaya K. N. *Analiz khorovykh proizvedeniy* [Analysis of Choral Compositions]. Moscow: Sovetskaya Rossiya Press, 1965. 170 p.

— **Взаимодействие поэтического и музыкального текстов в жанре хоровой миниатюры** —
(на примере хора «Весна» из цикла В. Ходоша «Времена года»)

В статье рассматривается хоровая миниатюра российского композитора Виталия Ходоша для смешанного хора а cappella на стихи Валерия Брюсова. Автор анализирует поэтический источник и показывает пути его трансформации композитором. Каждая музыкальная строфа характеризуется в аспекте взаимоотношений речевой и музыкальной интонации, поэтического и музыкального ритма; сопряжение текстов выявляется на синтаксическом, композиционном уровнях. Музыкальный и поэтический тексты оказываются в слож-

ном переплетении, механизм взаимодействия предстаёт как противоположно направленный. Музыкальный текст преодолевает конструктивную инерцию, образуя «встречное движение». Внутренняя вибрация придаёт особую выразительность жанру хоровой миниатюры.

Ключевые слова: Виталий Ходош, Валерий Брюсов, хоры а cappella, музыкальная строфа, поэтическое слово и музыка

— **The Interaction of the Poetic and Musical Texts in the Genre of the Short Choral Composition** —
(on the Example of Vitaly Khodosh's "Spring" from his Choral Cycle "The Seasons")

The article examines a short composition by Russian composer Vitaly Khodosh for mixed chorus a cappella set to a poem by Valery Bryusov. The author analyzes the poetical source and shows the means of its transformation by the composer. Each musical strophe is characterized in the aspect of the correlation of the verbal and musical intonation, the poetical and the musical rhythm; the connection of the texts is revealed on the syntactic and compositional levels. The musical and poetic texts find themselves in a complex interweaving, while the mechanism of

interaction between the poetry and the music presents itself as being directed in opposite sides from each other. The musical text overcomes the constructive inertia, provoking motion coming from the opposite direction. The inner vibration endows a special type of expressivity to the genre of the short choral composition.

Keywords: Vitaly Khodosh, Valery Bryusov, the a cappella chorus, the musical strophe, the poetical word and music

Гринченко Инна Викторовна

аспирантка кафедры теории музыки

E-mail: in.grinchenko@gmail.com

Ростовская государственная консерватория

им. С. В. Рахманинова

Российская Федерация, 344002 Ростов-на Дону

Inna V. Grinchenko

Post-graduate student at the Music Theory Department

E-mail: in.grinchenko@gmail.com

The Rostov State S.V. Rachmaninoff Conservatory

Russian Federation, 344002 Rostov-on-Don

