

ПОЭТИЧЕСКИЙ ТЕКСТ В ВОКАЛЬНЫХ АНСАМБЛЯХ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ

DOI: 10.25629/НС.2018.09.06

НАУМОВА Е.Е.

Московский государственный институт музыки имени А.Г. Шнитке. Россия, Москва

Аннотация. В статье впервые рассматривается семантическое взаимодействие музыки со словом в рамках вокального ансамбля. Исследуются примеры предложенного жанра исключительно в русской музыке на русские поэтические тексты. Современные системные подходы к проблеме, настаивают на равноправно осуществляемых музыковедческих и филологических подходах. Жанр вокального ансамбля развивался в культурном пространстве XIX–начала XX веков, и питался теми же поэтическими источниками, что и романс. Стало традиционным озвучивание одного и того же стихотворения разными композиторами. Наибольшее число обращений принадлежит стихотворениям, автором которых является Михаил Юрьевич Лермонтов, на основе которых создавались многочисленные музыкально-поэтические варианты. Многие исследователи отмечали необычайную музыкальность стиха М. Лермонтова, чем можно обусловить популярность стихотворений поэта. Повторы – важнейшие элементы формообразования в вокальном ансамбле могут на какой-то момент деформировать структуру поэтического текста, но тот же прием может приводить к жанровому переосмыслению текста. Анализируя взаимосвязь текстовой стороны и музыки в вокальном ансамбле можно сделать выводы, что этому жанру вполне удалось войти в разные сферы вокальной музыки, где литературный источник был так важен для русских композиторов: от романсов до опер, от вокальных циклов до отдельных хоров, ораторий, кантат.

Ключевые слова: вокальный ансамбль, голос, поэтические источники, салонный жанр, дуэт, диалог.

Введение

К проблеме соотношения слова и музыки обращались многие учёные, занимающиеся проблемами вокальной литературы. Однако современные системные подходы к проблеме, настаивают на равноправно осуществляемых музыковедческих и филологических подходах. В частности, Ирина Владимировна Степанова в своем труде «Слово и музыка» впервые ведет речь не об интерпретации музыкой поэтического слова (к чему, по сути, сводились все исследования в области вокального творчества), а о взаимоотношениях смыслов словесного и музыкального рядов в вокальной музыке, именно об их семантическом взаимодействии [9, с.13].

Углубившись в историю расцвета такого жанра как вокальный ансамбль, необходимо обратить особое внимание на специфику взаимодействия слова и музыки. Примечательно, что в случае «идеального трио» (слово, вокальная линия, фортепианная партия) возникает своеобразное *divisi* в вокальной линии (два и более вокальных голосов), что значительно усложняет их взаимоотношения.

Поэтическая речь, как известно, имеет две стороны: она одновременно подчинена и общим законам художественной речи – выражения мысли в художественных образах, и вместе с тем особым закономерностям речи как звукового процесса, в котором важную роль играет ритмика, фонетика и вообще все, связанное со звучанием. Эти две стороны, естественно, объединены самым тесным образом. Звуковая сторона почти всегда есть способ обнаружения, подчеркивания тех или иных оттенков мысли, тех или иных граней образа. Но слияние, неразделимость этих двух сторон все же не означает их полной идентичности. Это разные стороны, что и сказывается на специфике их музыкального отражения, и в частности на воздействии их на музыкальную форму.

В самых общих чертах можно сформулировать их соотношение так: чем меньше по масштабам элемент музыкальной композиции, тем рельефнее в нем отражается звуковая сторона

поэзии. И наоборот, переходя к элементам более крупным и к форме в целом, мы видим, как все более значительное воздействие оказывает сторона сюжетно-тематическая, то есть общие закономерности художественной речи.

Говоря о путях отражения поэтической композиции в музыке, надо подчеркнуть, что в стихотворении могут сочетаться черты различных композиционных схем, и потому оно может получить и разные музыкально-композиционные истолкования, не противоречащие его поэтической структуре. Один и тот же текст может быть воплощен в таких, на первый взгляд, противоположных формах, как строфическая и балладная, сквозная... Все это, в конечном счете, зависит от преимущественного внимания композитора к тому или иному элементу стиха. Различаются три таких элемента: сюжетно-тематический, структурно-ритмический и интонационный. Все три могут действовать параллельно и синхронно, совпадая во всех точках, а могут частично (и при этом намеренно) не совпадать. Все три могут находить отражение в музыке, причем какому-либо одному может быть придано значение главного формообразующего фактора. Добавим к этому, что любой элемент стиха может быть отражен в музыке путем обобщения и путем детализации. Этим и создается многообразие синтетических, музыкально-поэтических вокальных форм. Сюжетно-тематический элемент стихотворения должен всегда важен для композитора, определяя, в сущности, и выбор музыкального жанра, и общий характер музыки.

Музыка с легкостью выявляет жанровую природу поэтических размеров, рождая (или подкрепляя), в восприятии слушателя ассоциативные связи между, например, пятистопным ямбом и возвышенным строем классицистской трагедии, между хореическими размерами и их древними первоисточками – песнями-плясками. Пути обобщения через жанр в музыке и поэзии в данном, случае вполне естественно совпадают.

Интонационный строй поэтической речи (и шире – речи как таковой) может быть очень по-разному интерпретирован в музыке. Его влияние заметнее всего тогда, когда композитор подчеркивает и выделяет какие-либо особенно яркие речевые интонации: восклицания, вопроса, и т. п. Но, как воздействие звуковой природы речи на вокальную мелодику не сводится к этому. Оно шире и заключается прежде всего в отражении интонационной специфики различных типов речи: повествовательной, диалогической, ораторской, монологической и т. п., имеющих различную направленность, различную общественную функцию. И в тех случаях, когда музыка отражает такие типические особенности речи, мы так же имеем дело с обобщением через жанр, в данном случае – через «речевой жанр» (Васина-Гроссман В.А.).

Во многих случаях композитора привлекают не обобщенно-типологические черты интонационного строя выбранного им текста, а черты индивидуальные, как бы присущие подразумеваемому «персонажу» или «лирическому герою», произносящему этот текст. И чем конкретнее рисуется в творческом воображении автора облик этого «лирического героя», тем индивидуальнее, неповторимее музыкально-интонационное решение.

В анализе вокального произведения чрезвычайно важно выявить, какую именно сторону поэтического произведения композитор считал наиболее важной и существенной.

Выбирая одну из «доминант», композитор может усиливать, укреплять действующие в поэтическом произведении закономерности, идя в том же направлении, что и поэт. Но он может и существенно менять соотношение этих закономерностей, иногда почти «пересоздавая» заново художественную форму или, чаще, какую-либо сторону ее. Пожалуй, наиболее частым случаем такого пересоздания является как бы «вторжение» принципов естественной речи в речь поэтическую. В частности, те самые повторения слов текста, против которых восставали ревнители приоритета поэзии в вокальной музыке (начиная с Кюи) и которые так просто объяснил Чайковский: «Человек под влиянием аффекта весьма часто повторяет одно и то же восклицание, одну и ту же фразу...» [13, с.383]. Иногда эти повторы могут именно «вторгаться» и этим на какой-то момент деформировать структуру поэтического текста. Но тот же прием может действовать и сильнее и даже приводить к жанровому переосмыслению текста.

Краткий анализ литературы

Жанр вокального ансамбля развивался в культурном пространстве XIX – начала XX веков, и питался теми же поэтическими источниками, что и романс. Можно привести тексты Василия Андреевича Жуковского, Петра Андреевича Вяземского, Антона Антоновича Дельвига, Федора Ивановича Тютчева, Николая Михайловича Языкова, Алексея Васильевича Кольцова, Алексея Константиновича Толстого, Афанасия Афанасьевича Фета, Николая Алексеевича Некрасова, Ивана Саввича Никитина, Алексея Николаевича Плещеева. На первое место можно выделить Александра Сергеевича Пушкина и Михаила Юрьевича Лермонтова. Стало традиционным озвучивание одного и того же стихотворения разными композиторами. В частности, «Птичка божия не знает» Пушкина была воплощена Антоном Григорьевичем Рубинштейном, Александром Егоровичем Варламовым и Александром Ивановичем Дюбюком, Константином Петровичем Вильбоа.

Но по праву наибольшее число обращений принадлежит стихотворениям, автором которых является М. Лермонтов, на основе которых создавались многочисленные музыкально-поэтические варианты. Так «Молитва» («В минуту жизни трудную») – встречается в пяти музыкальных прочтениях: В. Соколов – квартет, Н. Стрекалов – трио, Ю. Голицын – дуэт, А. Спиро – трио, И. Игнатъев – квартет. Другая «Молитва» («Я мать Божия») превращена в квартет П. Булаховым и И. Игнатъевым. Трижды воплотили в квартетах «Парус» («Белеет парус одинокий») В. Поленов, А. Рубинштейн и В. Сенилов и один раз в трио А. Корнилов. Ряд поэтических лидеров отмечился множественным обращением к одному тексту. Например, на «Чашу жизни» Ц. Кюи – написан дуэт, а Н. Соловьёвым – трио, «Утёс» воплотил в трио А. Даргомыжский и в квартете В. Поленов, «Русалка» – в дуэтах Н. Самсоновой и А. Фитингоф-Шеля. Вокальные версии трех «Сосен» встречаем у Н. Дмитриева, О. Тимашевой-Беринг и П. Броуна.

Обсуждение

Многие исследователи отмечали необычайную музыкальность стиха М. Лермонтова, чем можно обусловить популярность стихотворений поэта. Примечательно, что музыка на стихи М. Лермонтова начала писаться уже при его жизни («И скучно и грустно» – неизвестный композитор, 1840 г.).

«Есть сила благодатная
В созвучье слов живых,
И дышит непонятная,
Святая прелесть в них».

/Молитва, 1839 г./

Необычайно музыкальному поэту присуща тонкая «оркестровка» своих произведений, где первична живая интонационная окраска слова.

«Есть речи значенье
Темно, иль ничтожно,
Но им без волненья
Внимать невозможно»

/«Есть речи», 1840/

Но что же еще кроме обозначенных выше качеств способствовало такой популярности стихов М. Лермонтова в жанре вокального ансамбля? Этому бытовому, изначально салонному жанру в стихах М. Лермонтова стали близки поэтические клише романтической фразеологии, актуальной в 30-х годах, и не мог не воспользоваться ими. Именно этим обусловлено в рассматриваемом жанре вокального ансамбля такое количество таких произведений, как «Парус», «Сосна», «Русалка» и «Утёс».

Одним из самых востребованных стихотворений стало «Горные вершины». Этот шедевр является поэтическим переводом второй «Ночной песни странника» Гёте. Тот редкий случай, когда перевод становится едва ли не лучше оригинала. Пейзажная зарисовка заключает в себе глубокий философский смысл. Именно это стихотворение избрали Александр Егорович Варламов, Антон Григорьевич Рубинштейн, Софья Александровна Зыбина, Сергей Иванович Танеев, Михаил Михайлович Ипполитов-Иванов – дуэты, И.И. Игнатьев – квартет. Своёобразие взаимодействия слова и музыки попытаемся рассмотреть на примере первых четырёх из них.

Важную грань стиля вокальной музыки составляет соотношение музыкального и поэтического ритма. Особенно сложным оно становится в рамках вокального ансамбля. Анализируемое стихотворение М. Лермонтова написано в размере плавного трёхстопного хорёя (до М. Лермонтова сравнительно мало разработанного в русской, преимущественно песенной лирике).

Горные вершины
Спят во тьме ночной

Три автора прочитывают этот размер буквально (кроме Танеева), с полным подчинением метрике стиха, в двух-четырёхдольном размере:

Варламов: 2/4
Гор-ны-е вер-ши-ны ¶ спят во тьме ноч-¶ной

Рубинштейн: 4/4
Гор-ны-е вер-ши-ны ¶ спят во тьме ноч-ной

Зыбина: 4/4
Гор-ны-е вер-¶ши-ны¶ спят во тьме ноч-¶ной

В последнем случае неожиданно распевается вторая доля, что, вероятно, служит для большей плавности, напевности:

4/4
Спят во тьме ноч-ной

Сергей Иванович Танеев это стихотворение слышал совсем по-другому. Трёхдольник, смещение ударного слога на безударную, самую слабую третью долю, нарочитое подчёркивание этого смещения ритмом — демонстрирует наличие «встречного ритма» (термин Е. Ручьевской), т.е. ритма, не подчинённого поэтическому:

3/4
Гор-ны-е вер-¶ши-ны ¶спят во тьме ноч-ной

Можно констатировать плавную колыбельность, и полную деиндивидуализацию вокальных голосов, отсутствие видимых цезур – «знаков препинания».

В дуэте А. Варламова превалирует лежащая на поверхности изобразительность. Его «путники» движутся, заглядываются горными красотами в ожидании заслуженного отдыха в конце пути.

А. Рубинштейн демонстрирует явную картинность (в музыкальном отношении – использует октаву (интервал) на разных уровнях). Символический иносказательный пейзаж – примета зрелого лермонтовского стиля. Движение «небесных тучек», одинокая сосна, засыпанная снегом, или «прекрасная пальма» – изображая природную зарисовку, автор повествует о состоянии души: одиночестве и неприкаянности, обречённости на скитальчество и жажду покоя.

Музыкальные средства выразительности в музыкальном прочтении А.Рубинштейна раскрывают лирический, созерцательный характер лермонтовского пейзажа, неспешный темп, яркий тональный план, отклонения, прозрачная фактура, широкий диапазон мелодии, плавная разнообразная мелодия рисуют романтический, возвышенный образ произведения.

Сдержанность, нарочитое стремление к простоте выразительных средств чувствуется в дуэте С. Зыбиной¹. Октава является лишь украшением темы первого голоса (на словах «Горные вершины» и «Подожди немного»), а мелодическую линию характеризуют скачки, наподобие графически вычерченных. Дуэту присуще ожидание обещанного покоя и отдыха.

Танеев намеренно отказывается от прямой апелляции к заданной изобразительности: в отличие от А.Варламова, А.Рубинштейна, С.Зыбиной здесь отсутствует необходимое для вышеперечисленных авторов вступление-пейзаж, Два голоса и фортепиано одновременно начинают дуэт. Короткие имитации сопрано и альты имитируют отзвуки горного эха. Плавное течение консонантных параллелей голосов способствуют раскрытию глубинного смысла – лермонтовское ожидание смерти. Имитационно повторенная фраза «Подожди немного» звучит как тревожное напоминание:

Приоткрывая мир горный усталым путникам (оба дуэта написаны в D-dur) в словах «Отдохнёшь и ты» А. Рубинштейном используется в словах трезвучие второй низкой ступени:

Всем четырем примерам присуще присутствие второго вокального голоса, способствующего усилению пейзажной красочности и эмоциональной выразительности. Возникает своеобразный стереофонический эффект, который обогащает восприятие музыки, в частности и с помощью приёма эхо.

Не менее важный приём развития в ансамблевом жанре, подсказанный литературными первоисточниками – *повтор* музыкального и (или) поэтического текста. Повторы – как важнейшие элементы формообразования практически неизбежны в вокальном ансамбле. Наиболее очевиден этот приём в ансамблях, отступающих от соотношения «нота под нотой», что ведет к полифонизации музыкальной ткани. В таких ансамблях оказывается «гораздо больше музыки, чем текста» [5, с. 45]. Повторы текста, выделение так называемых «ударных» реплик или отдельных слов являются одним из средств выразительности, усложняющих семантическое взаимодействие музыки со словом [8].

Александр Сергеевич Даргомыжский стал первым на путь *театрализации* текстовой стороны. Впервые этот приём бы применен в дуэте на стихи А. Дельвига «Дева и Роза», где действующие лица называются вместо обозначения голосов поющих. Даргомыжский применил трехчастную форму с самостоятельным эпизодом и своеобразной динамизацией репризы. В драматизированной диалогической пьесе композитор сначала дает реплику опечаленной девы (первая часть), затем реплику утешающей розы и, наконец, в репризе объединяет их голоса в совместном пении, как бы создавая «психологический контрапункт».

Уникальный пример, не имеющий аналогов в русской вокальной литературе оставил Петр Ильич Чайковский – комбинирование двух текстов. Он не применял оперных приёмов в работе над ансамблями². Летом 1880 года во время корректировки «Орлеанской девы», им созданы семь романсов, и шесть дуэтов, посвященных Татьяне Львовне Давыдовой. Анализируя эти дуэты в части подхода композитора к стихотворным текстам, можно выявить традиционный для него романсовый «взгляд». Чайковский свободно, часто меняет отдельные слова и фразы, пропускает целые строфы, вставляет междометия и другие слова, исходя из законов удобства вокализации³. В качестве примера сравнения с первоисточником приведем стихотворную интерпретацию в дуэте «Рассвет»:

*** (Суриков)	Рассвет (Чайковский)
Занялася заря	Занялася заря
Скоро солнце взойдёт.	Скоро солнце взойдёт.
Слышишь... чу... соловей	Слышишь... чу!.. соловей
<u>Щёлкнул где-то</u> , поёт.	<u>Громко песни</u> поёт.
<u>И всё ярче, светлей</u>	<u>Всё ярчей и ярчей</u>
Переливы зари;	Переливы зари;
Словно пар над рекой	Словно пар над рекой
Поднялся, посмотри.	Поднялся, посмотри.

В дуэте «Вечер» П. Чайковский выходит за привычные для него рамки свободного обращения с текстом, используя принцип монтажа. В основу нетрадиционно развёрнутого дуэта положены *два* стихотворения И. Сурикова: «Солнце утомилось» и «В воздухе смолкает» [4, с.18,78-79]. Произвольно комбинируя строфы этих стихотворений, П. Чайковский создал своеобразную *поэму* (ясная трёхчастная форма (репризная с кодой)).

Суриков:		Вариант дуэта Чайковского:	
I) Солнце утомилось, Ходя день-деньской; Тихо догорая, Гаснет за рекой.	IV) В воздухе смолкает Шум дневных тревог Тишь с небес на землю Посылает Бог.	I) Солнце утомилось, Ходя день-деньской; Тихо догорая, Гаснет за рекой.	IV) В воздухе смолкает Шум дневных тревог; Тишь ночную с неба Шлёт на землю Бог.
II) Край далёкий неба Весь зарёй облит, Заревом пожара Блещет и горит.	V) Тихо... Отчего же В сердце у меня Не стихает горе Прожитого дня?	II) Край далёкий неба Весь зарёй облит, Заревом пожара Блещет и горит.	V) Тихо... Отчего же В сердце у меня Не стихает горе Прожитого дня?
III) Ходят огневые Полосы в реке; Грустно где-то песня Льётся вдалеке.	VI) Отчего так больно Скорбь сжимает грудь?.. Боже мой! От горя Дай мне отдохнуть	III) Ходят огневые Полосы в реке; Грустно где-то песня Льётся вдалеке. (2р)	VI) Отчего ж так больно Скорбь сжимает грудь? Боже мой! Боже мой! Дай мне отдохнуть!

(Реприза варианта первых четырёх строф).

Кроме того, «подгоняя» стихотворный размер под музыкальный, композитор меняет отдельные слова: «Тишь с небес на землю / Посылает Бог» на «Тишь ночную с неба / Шлёт на землю Бог» – восстанавливая ударение, пропущенное во второй строчке стиха. В средней части, – кульминации поэмы, – голоса высвобождаются от объективности консонансного взаимодействия и переходят к сольным, очень драматизированным высказываниям. Вокальные партии индивидуализируются и к кульминации приходит каждая самостоятельно.

Особого внимания заслуживает решение композитором тембральной кульминации [1]. В дуэте участвуют два женских голоса: сопрано и меццо-сопрано. Продвижение к кульминации, традиционно связанное с повышением тесситуры каждого голоса, инерционно выстраивает последовательность реплик от меццо-сопрано к сопрано. П. Чайковский преодолевает эту инерцию, расположив голоса в противоположном порядке: сопрано и меццо-сопрано. Разница в диапазоне этих голосов – терция. Именно эту терцию и перекрывает второй голос в кульминации, взяв as^2 – ту же вершину, что и сопрано. Именно за счёт напряжённости тесситуры создается яркая, полная драматизма кульминация. Благодаря многократно повторяющимся восклицаниям «Боже мой!» более повествовательная фраза «Боже мой, от горя / Дай мне отдохнуть!» меняется на драматический смысл. В силу этого композитором опускается текст («от горя»), разряжающий напряжение кульминации.



Заключение

В вокальной музыке слово и мелодия слиты воедино. Вспоминая любимую песню, романс или арию, вместе с мелодией мы припоминаем и слова. Стоит только услышать стихи, на которые сочинена хорошая песня или любимый нами романс, как тотчас в памяти зазвучит и мелодия. Некоторые стихи мы просто не можем вспомнить отдельно от мелодии. Что же делает союз слова и музыки столь прочным и неразрывным и почему музыка и слово так легко сливаются и образуют чудесный сплав? Музыка обладает способностью слияния и с другими искусствами: с танцем, с драматическим действием и также с таким «зрительным» искусством, как пейзажное. Это возможно благодаря способности музыки наиболее непосредственно раскрывать чувства, эмоции. Музыка в союзе с другими искусствами способна как бы проявлять», делать явным, более осязаемым настроение, чувство, заложенное в картине или драматической сцене. Самая же тесная связь возникает между словом и музыкой, речью. Прежде всего потому, что речь – звучит. Также, как и музыка, звучит – быстрая, медленная, певучая, отрывистая, со всеми цезурами, знаками препинания, со всеми своими интонациями. Звучание речи связано не только со смыслом слов, но и с их эмоциональной окраской. У речевой интонации и музыки много других общих черт: речь, как и музыка, имеет темп, скорость движения, ритм, цезуры, она расчленяется на отдельные построения. Слово в речи подобно мотиву в музыке. Слово «фраза» употребляется в одинаковом значении как по отношению к музыке, так и по отношению к речи. Звуковая речь, как и музыка, имеет свой диапазон и тембр. Но есть и большая разница между интонацией речевой и музыкальной. В речи звучание неопределенно по высоте, повышения и понижения в ней – приблизительны. В мелодии не только точно определено звучание каждого тона, но тоны согласованы между собой, они вступают в логическую связь, подчиняются определенной закономерности (лад), подобно тому как определенные краски, сочетаясь друг с другом составляют цветовую гармонию картины. Музыка допускает соединение нескольких мелодий, а также мелодии и сопровождения на другом инструменте или в оркестре. В свою очередь, слово, звучащая речь оказывало огромное влияние на вокально-ансамблевую музыку.

Создавая музыкальный образ, музыкальную характеристику, русские композиторы стремились представить себе этот образ, характер во всех деталях. Они стремились проникнуться чувствами, мыслями, переживаниями своих героев, представить себе облик и ту манеру речи, в которой герои выражали свои чувства. Особенно важно в жанре вокального ансамбля, где действуют, живут на сцене разные характеры. Если прислушаться к мелодии, характеризующей разных действующих лиц в ансамбле: композитор словно подслушал разговор и записал его, до того ясно слышно, как именно говорят его герои. Конечно, речевые разговорные интонации, а также интонации художественной декламации играют в музыке не только внешнюю изобразительную роль. В них выражаются чувства, переживания, характеры героев – потому что ведь и в обычной речи, и в художественной декламации интонация и уточняет смысл, ставит акцент на нужном слове, и передает чувства, переживания, заложенные в словах. Поэтому для композиторов интонации живой звучащей речи всегда служат неиссякаемым источником музыкального языка. В новых интонациях композитор слышит новые оттенки чувств, открывает богатые возможности для воплощения содержания.

В литературном произведении, как и в вокально-хоровой музыке, переживание редко бывает заключено в одном слове или одной фразе. Обычно чувство раскрывается постепенно, плавно. И тогда самое верное и прямое выражение чувство найдет в широкой песенной мелодии. Ради высшей правды чувства, правды характера и происходят в вокальной мелодии и борьба, и взаимные уступки слова и музыки. Во имя этой правды в песенной мелодии стихи перестают быть стихами. Музыка поглощает, растворяет и ритм, и рифму, не говоря уже о таких тонкостях, как цезуры и т.д. Ради высшей правды обрывается, останавливается внезапно плавное течение мелодии и вклинивается в нее речитатив, заставляя зазвучать внятно и экспрессивно одну-единственную фразу – потому что в ней скрыт, может быть, ключ ко всей музыке, ко всему произведению.

Поиски высшей художественной правды заставляют композитора сокращать текст и повторять отдельные слова, а иногда и целые строфы, переставлять порядок слов, менять форму текста. Взятый отдельно, вне музыки, текст часто кажется нам обезображенным, почти бессмысленным. Музыка же не только оправдывает эти «искажения», но и «доказывает» их необходимость, убеждает наш слух, наши чувства и мысли в том, что только так и должен был поступить композитор. Получается парадоксальное на первый взгляд явление: потери, которые несет художественная форма текста, служат и там, где музыка уступает слову, например, в речитативно-декламационной мелодии, – в целом она все-таки выигрывает в правдивости, глубине и драматизме. Анализируя взаимосвязь текстовой стороны и музыки в вокальном ансамбле можно сделать выводы, что этому жанру вполне удалось войти в разные сферы вокальной музыки, где литературный источник был так важен для русских композиторов: от романсов до опер, от вокальных циклов до отдельных хоров, ораторий, кантат.

Примечания

¹Сведений о С.А. Зыбиной найти не удалось. Дуэт «Горные вершины» посвящён князю В.Ф. Одоевскому и дозволен цензурой в 1889г.

²Исключением можно считать «Шотландскую балладу».

³Минимальная коррекция в дуэтах: «Слёзы» («порой» заменено на «порою»), «В огороде возле броду» («точно» – на «словно»). В дуэте «Рассвет» «Щёлкнул, где-то поёт» – на «Громко песни поёт» и «Над рекой наклонясь» – на «И к воде наклонясь». В дуэтах «Рассвет» и «Минула страсть» – вставлены междометия «Ах!». Кроме того, в «Шотландской балладе» исключён стихотворный рефрен «Мать моя, мать». Пропущены целые стихотворные строфы в «Шотландской балладе» (5-я) и в «Минула страсть» (3-я). Акцентуация смыслового, ударного слова вызвала к жизни многочисленные повторы, равно как и репризные повторы текста («В огороде возле броду», «Минула страсть», «Рассвет»).

Литература:

1. Алябьева А.Г., Корсакова И.А. Феномен тембра в традиционной и современной музыкальной культуре // *Художественное пространство культуры третьего тысячелетия: проблемы науки и образования. Сборник научных трудов.* М.: Буки-веди, 2017. С. 214-226.
2. Анализ вокальных произведений / Под ред. О. Коловского. Л.: Музыка, 1988. 352 с.
3. Дмитриев И. Полное собрание стихотворений. Л.: Советский писатель, 1967. 502 с.
4. Колмановский Е.С. Суриков и поэты суриковцы. Вступительная статья. И. Суриков, биограф. справки, подгот. текста и примеч. М.-Л., 1966. 515 с.
5. Кюи Ц. Русский романс. Очерк его развития. СПб, Издание М.Ф. Финдейзена, 1896. 211 с.
6. Лермонтов М.Ю. Сочинения: В 6 т. / АН СССР. Ин-т рус. литературы. /ред.: Н.Ф. Бельчиков и др. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1954. Т. 2. Стихотворения. 1832-1841. 388 с.
7. Лотман Ю.М., Гаспаров М.Л. О поэтах и поэзии: Анализ поэтического текста. СПб.: Искусство, 1996. 846 с.
8. Смирнов А.М. Иван Захарович Суриков // Суриков И.З. Стихотворения. Пг., 1919. 80 с.
9. Степанова И.В. Слово и музыка. Диалектика семантических связей. М.: Московская консерватория, 1999. 288 с.
10. Флоренский П.А. Иконостас: Избранные труды по искусству. СПб.: Мифрил; Русская книга, 1993. 365 с.
11. Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. М.: Республика, 1993. 447 с.
12. Холопова В.Н. Музыка как вид искусства. СПб.: Лань 2000. 320 с.
13. Чайковский М.П. URL: <http://www.tchaikov.ru/modest-book.html> (Дата обращения 23.03.2018 г.).
14. Чередниченко Т.В. Тенденции современной западной музыкальной эстетики. М.: Музыка, 1989. 223 с.
15. Шор Ю.М. Культура как переживание. СПб.: СПбГУП 2003. 219 с.

Наумова Екатерина Евгеньевна. SPIN: 5929-6730

Дата поступления 11.07.2018

Дата принятия к публикации 10.09.2018

POETIC TEXT IN VOCAL ENSEMBLES OF RUSSIAN COMPISERS

DOI: 10.25629/НС.2018.09.06

NAUMOVA E.E.

Moscow state Institute of music named after A. G. Schnittke. Russia, Moscow

Abstract. In this article, the semantic interaction of music with a word within the framework of a vocal ensemble is considered for the first time. Examples of the proposed genre are exclusively studied in Russian music with Russian poetic texts. Modern systemic approaches to the problem insist on the equally carried out musicological and philological approaches. The genre of the vocal ensemble was developing in the cultural space of the nineteenth and early twentieth centuries, and was fed on the same poetic sources as the romance. It became traditional to sound the same poem by different composers. The greatest number of references belongs to poems, the author of which is Mikhail Yurievich Lermontov, on the basis of which numerous musical and poetic variants were created. Many researchers have noted the extraordinary musicality of M. Lermontov's verse, which can be determined by the popularity of the poems of the poet. Repetitions are the most important elements

of the formation in the vocal ensemble can at some moment deform the structure of the poetic text, but the same technique can lead to a genre rethinking the text. Analyzing the relationship between the textual side and music in the vocal ensemble, one can conclude that this genre has quite succeeded in entering into various spheres of vocal music, where the literary source was so important for Russian composers: from romances to operas, from vocal cycles to individual choirs, oratorios, cantatas.

Keywords: vocal ensemble, voice, poetic sources, salon genre, duet, dialogue.

References:

1. Alyab'eva A.G., Korsakova I.A. Fenomen tembra v traditsionnoi i sovremennoi muzykal'noi kul'ture. *Khudozhestvennoe prostranstvo kul'tury tret'ego tysyacheletiya: problemy nauki i obrazovaniya*. Sbornik nauchnykh trudov [The phenomenon of timbre in traditional and modern musical culture. *Art space of culture of the third Millennium: problems of science and education*. Collection of proceedings]. Moscow: Buki-vedi, 2017, pp. 214-226.
2. *Analiz vokal'nykh proizvedenii* [Analysis of vocal works]. In O. Kolovskii (ed.). Leningrad: Muzyka, 1988, 352 p.
3. Dmitriev I. *Polnoe sobranie stikhotvorenii* [Full collection of poems]. Leningrad: Sovetskii pisatel', 1967, 502 p.
4. Kolmanovskii E.S. *Surikov i poety surikovtsy. Vstupitel'naya stat'ya. I. Surikov, biograf. spravki, podgot. teksta i primech* [Surikov and poets Surikov. Introductory article. I. Surikov, biographer. reference, ed. text and note]. Moscow-Leningrad, 1966, 515 p.
5. Kyui Ts. *Russkii romans. Ocherk ego razvitiya* [Russian romance. Essay of its development]. St. Petersburg: M.F. Findeizen Publ., 1896, 211 p.
6. Lermontov M. Yu. *Sochineniya* [collected works] in 6 vol. In N.F. Bel'chikov and other (eds.). Moscow- Leningrad: AS SSSR Publ., 1954. Vol. 2. *Stikhotvoreniya* [Poems]. 1832-1841. 388 p.
7. Lotman Yu.M., Gasparov M.L. *O poetakh i poezii: Analiz poeticheskogo teksta* [About poets and poetry: analysis of poetic text]. St. Petersburg: Iskusstvo, 1996. 846 p.
8. Smirnov A.M. Ivan Zakharovich Surikov. Surikov I.Z. *Stikhotvoreniya* [Ivan Surikov. Surikov I.Z. Poems]. Petrograd, 1919. 80 p.
9. Stepanova I.V. *Slovo i muzyka. Dialektika semanticheskikh svyazei* [Word and music. The dialectic of semantic relations]. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 1999. 288 p.
10. Florenskii P.A. *Ikonostas: Izbrannye trudy po iskusstvu* [Iconostasis: Selected works of art]. St. Petersburg: Mifril, Russkaya kniga, 1993. 365 p.
11. Khaidegger M. *Vremya i bytie: Stat'i i vystupleniya* [Time and being: Articles and speeches]. Moscow: Respublika, 1993. 447 p.
12. Kholopova V.N. *Muzyka kak vid iskusstva* [Music as an art form]. St. Petersburg: Lan', 2000, 320 p.
13. Chaikovskii M.P. URL: <http://www.tchaikov.ru/modest-book.html> (accessed 23.03.2018).
14. Cherednichenko T.V. *Tendentsii sovremennoi zapadnoi muzykal'noi estetiki* [Trends in contemporary Western musical aesthetics]. Moscow: Muzyka, 1989. 223 p.
15. Shor Yu.M. *Kul'tura kak perezhivanie* [Culture as experience]. St. Petersburg: SPbGUP, 2003, 219 p.

Naumova Ekaterina Evgenievna.

Date of receipt 11.07.2018

Date of acceptance 10.09.2018