

ЦИКЛ С. СЛОНИМСКОГО «ТРИ ХОРА НА СТИХИ А. ФЕТА»

Имя Сергея Михайловича Слонимского, народного артиста России, лауреата Государственных премий (1980, 2002), профессора Санкт-Петербургской консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова, стоит в ряду крупнейших представителей современного музыкального искусства. Выдающийся композитор, вдумчивый педагог и активный общественный деятель, Слонимский является истинно национальным художником, органически принадлежащим русской культуре. Его многогранное и обширное творчество отличается смелостью и самобытностью музыкальных решений, захватывает силой своего воздействия на слушателя.

Признанный мастер оперной и симфонической музыки, композитор не менее успешно проявляет себя в камерных произведениях, в частности в жанре хоровой миниатюры, где он достигает удивительно тонкого синтеза художественного слова и музыки. Примером тому может служить триптих на стихи А. Фета, написанный в 1985 году. Обратившись к текстам одного из самых музыкальных поэтов XIX века - Афанасия Фета, Слонимский создает цикл, отличающийся оригинальной образной концепцией. Хоры, вошедшие в него, на первый взгляд, лишь контрастные картины природы, о чем говорят их названия: «Весна», «Буря», «Целый мир». Однако в действительности произведения триптиха выходят за рамки иллюстративно-пейзажных зарисовок. Отобранные композитором стихотворения образовали цикл, в котором ярко выражена идея кра-

* © Л.Л. Равикович, Красноярская государственная академия музыки и театра, 2006.

соты и вечности мироздания, бессмертия человеческого духа, что было так характерно для лирики замечательного русского поэта, создавшего несравненные по художественному мастерству произведения.

Стихотворение А. Фета «Уж верба вся пушистая...», послужившее поэтической основой для первого хора, было написано поэтом в 1844 году и вошло в цикл «Весна». Оно относится, как и большинство его стихов, к области лирики песенного типа (так называемый напевный стих), где мелодика, песенность выступают как нечто реально существующее в поэтической ткани сочинения.

Стихотворение представляет собой лирическую миниатюру, включающую четыре строфы. В ней, как и во многих стихах Фета, передаются чрезвычайно тонкие оттенки эмоций поэта, его предельно субъективное восприятие мира.

*Уж верба вся пушистая
Раскинулась кругом;
Опять весна душистая
Повеяла крылом.*

Удивительно умение Фета создать «пластически» верное изображение окружающего мира, передать полноту внешнего впечатления. Используя прием олицетворения, автор одушевляет природу, она у него живет: «верба раскинулась», «весна душистая повеяла крылом». Причем происходящее с миром природы отождествляется с состоянием поэта: он полон жажды любви и творчества.

*Станицей тучки носятся,
Тепло озарены,
И в душу снова просятся
Пленительные сны.*

Стихотворение имеет композицию кольца: ключевое слово *весна*, впервые прозвучавшее в третьем стихе первой строфы, замыкает все произведение. Повторяется и слово *душа* из второй строфы, подчеркивающее, что главное в стихотворении - чувства поэта, а не явления, которые их вызывают.

*Какой-то тайной жаждою
Мечта распалена –
И над душою каждою
Проносится весна.*

Следует сказать, что основополагающим принципом создания музыкально-поэтического образа служит принцип повтора, который наблюдается на разных уровнях: фонетическом (приемы аллитерации и ассонанса), синтаксическом (параллельные конструкции в пределах строфы), композиционном (повторы слов, ритмического рисунка, синтаксических фигур). Этот структурный принцип оформления словесного материала и роднит напевный лирический стих с музыкой.

Своеобразна ритмика фетовского стихотворения. Поэт использует разноритмию поэтических строк-стихов, связанных между собой перекрестной рифмой (а б а б). Так, нечетные восьмисложные строки с дактилической клаузулой чередуются с четными шестисложными с мужской клаузулой. В результате четырехстопный ямб в первой и третьей строках сменяется трехстопным во второй и четвертой. Отметим также пирихирование, пропуск ударения в каждом стихе в определенном месте: в четвертой стопе в нечетных стихах и во второй стопе в четных. Благодаря этим ритмоинтонационным особенностям поэту удалось придать поэтическому тексту характер свободной, непринужденной, словно спонтанной «омузикаленной» речи, в которой передается лирическое переживание, воплощенное в одухотворенном и точном слове.

Чутко вслушиваясь в образно-эмоциональный строй фетовского стихотворения, Слонимский создает хоровую миниатюру, отличающуюся красотой и изяществом формы, тонко передающую настроение, пластику и ритмическое своеобразие поэтического оригинала. Стремясь как можно глубже выразить мысль и чувства поэта, композитор опускает третью строфу стихотворения, воссоздающую иные образы («Шумит толпою праздной народ, чему-то рад...»), и оставляет только три строфы (первую, вторую и четвертую), связанные между собой интонационной линией динамического развития.

Строфическую композицию стихотворения Слонимский трактует как простую трехчастную репризную форму с серединой развивающего типа (8 + 11 + 8). Структурная законченность и смысловая завершенность каждого четверостишия подчеркивается кадансами и более или менее глубокими цезурами. Крайние части написаны в форме периода квадратного строения, включающего два одинаковых по масштабу предложения (4 + 4). В среднем разделе квадратность нарушается за счет трехтактового дополнения, являющегося преддиктом к репризе (4 + 4 + 3).

Данный хор представляет собой яркий пример монообразного типа драматургического развития. Светлая созерцательность, живописная и поэтическая картинность – образы весенней природы – таково его общее настроение. Тонкое слышание эмоционального строя текста в целом и отдельной фразы, ее подъемов и спадов, фразовых и эмфатических ударений, в частности, помогает композитору создать яркую мелодию, обобщенно отражающую образное содержание.

Нельзя не сказать об эквиритмическом соответствии стиха музыке. Композитор сохраняет стихотворный метр (вольный ямб), используя размер 2/2, где наряду с качественным акцентом выдвигает и количествен-

ный: ударный слог в окончаниях фраз становится в два раза длиннее безударного. Сохраняя метр стиха, автор подчеркивает и ямбический ритм мелодии, все фразы которой начинаются из-за такта, что соответствует односложной анакрузе ямба (т. 1 - 8).

Установившаяся в первой части ритмическая равномерность в дальнейшем нарушается. Так, в среднем разделе Слонимский вводит триольное движение четвертями, что подсказано текстом второй строфы («Станицей тучки носятся, тепло озарены»), но благодаря распеву ударного слога и его удлинению метрическая структура стиха не только не нарушается, но становится более рельефной и выпуклой (т. 8 – 13, т. 17). Сопоставление дуольного и триольного ритма, которое наблюдается как в середине, так и в репризе (т. 23 - 24), привлекает к себе повышенное внимание и концентрирует его на смысловых моментах.

Мелодия хора, льющаяся легко и свободно, чрезвычайно лаконична и при этом глубоко содержательна. Очевидна ее интонационная близость народным «веснянкам». Так, тематическое зерно – плавное движение от третьей ступени к пятой с последующим спуском к тонике – является характерным зачином русских весенних хороводных песен (т. 1 – 2). На это же указывают и трихордовые обороты (*g - b - c, fis - dis - cis*), и опевание основных ступеней лада, и принцип вариантного развития. Тонко претворяя особенности народной мелодии, композитор достигает удивительной выразительности и образности вокальной интонации.

Смысловая экспрессия текста всюду отчетливо выделена тончайшими нюансами гармонических красок. Светло-безмятежный характер хора создается благодаря интересному развитию ладотонального колориту. Так, особую фоновую свежесть первой части придает понижающее варьирование диатонических ступеней, ведущее к тому, что сквозь основную тональность *G - dur*, как бы мерцающая, просвечивает фригийский *e-moll* и одновременно благодаря акцентированию звука *es* в партии альтов очерчивается *c-moll*. Кроме того, красочный эффект просветления создается смелыми тональными сдвигами, выразительной игрой светотени, мажоро-минорными переливами.

Тонально-гармонические средства обеспечивают также единство и стройность архитектоники хора. В целом ладотональный план можно представить следующим образом:

$$\begin{array}{ccc} A & B & A1 \\ G - H & a - h - G & B - G \end{array}$$

Из схемы видно, что соблюдаются законы тональной репризности. Связи между частями на гранях формы осуществляются прямыми сопоставлениями далеких тональностей (*H - dur - a - moll, G - dur - B - dur*). В первой части происходит модуляция в третью ступень, средний раздел, изложенный в минорных тональностях, завершается на доминанте *G - dur*, в репризе, которая начинается в тональности третьей пониженной ступени, в последней фразе («проносится весна») происходит мгновенный возврат к основной тонике (т. 26 – 27).

В создании светлого, «весеннего» характера хора большую роль играет и фактурная организация, которая довольно проста: преобладает гомофонный вид изложения с небольшими вкраплениями имитационности и хоральности в середине хора. С самого начала произведения музыкальная ткань неоднородна, в ней ясно выделяется рельефный ведущий верхний голос (партия сопрано) и фон (альты, тенора, басы). Самостоятельность обоих пластов подчеркнута противопоставлением оживленного ритмического рисунка главной мелодической линии ровному, моноритмичному движению параллельными трезвучиями сопровождающих голосов.

Более частая смена видов фактуры наблюдается в среднем разделе хора, где имитационные приемы, сказанные автору поэтическим текстом («Станицей тучки носятся»), чередуются с хорально-гармоническим изложением, которое композитор использует для того, чтобы выделить ключевые слова второй строфы: «И в душу снова просятся пленительные сны» (т. 14 – 16).

В репризе, как и в экспозиции, наблюдается дифференциация исполнительского состава на два автономных пласта (рельеф и фон), но функции голосов взаимно меняются. Так, тема, мощно звучащая в октавном унисоне мужских голосов (нюанс *forte*) и сопровождаемая крупными длительностями у сопрано и альтов, во втором предложении передается женским партиями, в то время как басы и тенора выполняют фоновую функцию (т. 19 – 27). В целом в фактурной организации хора, как и в композиции, явно обнаруживаются черты симметрии: сердцевиной является гармонический эпизод, который окружен имитационными разделами, а те, в свою очередь, обрамляются гомофонными.

Важно подчеркнуть, что музыка хора развивается в полном соответствии с поэтической структурой и использование тех или иных фактурных приемов (дифференциация исполнительского состава, темброво-регистровое варьирование голосов) всегда подчинено задаче воплощения художественных образов. Как каждая строфа стихотворения устремляется к заключительным стихам, так и все произведение, в точности следуя развитию поэтической мысли, направлено к главной кульминации завершающих фраз: «И над душою каждую проносится весна».

В основу второго хора положено стихотворение Фета «Буря на небе вечернем...» (1842), вошедшее в один из самых музыкальных циклов замечательного русского лирика «Мелодии». Данная поэтическая ми-

ниатюра, включающая в себя всего восемь строк, воссоздает образ разбушевавшейся морской стихии, выразительно противопоставленной состоянию заторможенности сознания, угнетаемого неотвязными мыслями.

*Буря на небе вечернем
Моря сердитого шум –
Буря на море и думы,
Много мучительных дум...*

Природа у Фета растворяется в его лирическом чувстве. Он не стремится к конкретному описанию деталей, а передает лишь общее впечатление от морского пейзажа, который служит у него выражением душевного состояния поэта. Как и во многих своих стихах, Фет использует прием образного параллелизма, отождествления картины природы с определенным настроением лирического героя, что и наблюдается в рассматриваемом произведении: образ бурного моря сопоставляется с эмоциональным состоянием поэта, с экспрессией душевных движений.

Интересно, что все стихотворение написано без единого глагола, только краткими назывными предложениями, с помощью которых Фет передает напряженное лирическое переживание.

*Буря на море и думы,
Хор возрастающих дум –
Черная туча за тучей,
Моря сердитого шум.*

Отсутствие глаголов как бы останавливает жизнь, ее движение, величественная картина грозной морской стихии - словно нечто застывшее перед нашими глазами. Кроме того, как и в предыдущем стихотворении, в фактуре поэтического текста на разных уровнях (фонетическом, синтаксическом, композиционном) проявляются закономерности музыкальной структуры. Это реализуется в повторах звуков, в наличии анафор, эпифор, словесных рефренов. В пределах всей поэтической миниатюры указанные выше синтаксические фигуры служат для создания музыкально оформленной, мелодической композиции, придают ей черты стройности и завершенности.

Избранный поэтом ритм стиха (трехстопный дактиль) и своеобразная рифма также играют немаловажную роль в создании музыкально-поэтического образа. Дактиль придает мелодике стиха плавность, напевность, а перекрестная рифма с чередованием женских и мужских клаузул объединяет стихотворные строки в единое целое.

Обращает на себя внимание упорядоченность и симметричность композиции. Благодаря словесному рефрену образуются арки: восьмой стих повторяет второй («Моря сердитого шум»), а пятый – третий («Буря на море и думы»). Эти стихи, в свою очередь, обрамляют тематически сходные строки, построенные синтаксически параллельно («Много мучительных дум», «Хор возрастающих дум»). В результате образуется удивительно стройная архитектура, в которой в единстве фонетических, синтаксических и композиционных приемов создается музыка фетовского стиха.

В художественной реализации замысла Слонимский исходит прежде всего из специфики содержания поэтической основы, ее структуры и выразительного звучания текста. Два образно-содержательных пласта, противопоставляемые в стихотворении, а также особенности его композиции предопределили выбор музыкальной формы хора – периода, состоящего из трех предложений (4 + 7 + 4). Примечательно, что в структуре периода явно обнаруживаются черты миниатюрной трехчастной композиции, которая служит отражением симметрии, присутствующей в тексте. В хоре можно выделить три раздела, соответствующие границам поэтического образа: крайние части - картина бушующего моря, средняя – душевное состояние лирического героя, отягощенного мрачными думами. Так, первое предложение, включающее две музыкальные фразы (т. 1 – 4), образует «экспозицию» произведения. Второе (серединное построение), состоящее из четырех фраз, выполняет развивающую роль (т. 5 – 11). Наконец, третья, будучи кульминацией всего хора, образует репризу, где седьмая фраза на новом звуковысотном уровне (в тональности субдоминанты *c-moll*) повторяет первую, а восьмая возвращает в основную тональность *g-moll* и является вариантным повторением второй (т. 12 – 15).

В музыке хора нашла отражение и образная антитеза стихотворения (природа – духовный мир художника), что, прежде всего, воплощается в монообразной драматургии сочинения, развитии одной внутренне-конфликтной образно-эмоциональной сферы. Воссоздавая звуковую картину морской бури, композитор углубляет ее лирико-психологическим контекстом, чему в немалой степени способствует мелодико-ритмический язык произведения.

Подчеркнем, что ритмический рисунок темы (триольный ритм в размере 6/8) повторяет ритм стиха (дактиль), а звуковысотная линия следует естественному при чтении подъему голоса на ударных слогах. Благодаря этому достигается полное слияние слова и музыки, чему способствует сочетание кантиленного принципа вокализации текста с декламационным.

В образной двуплановости своеобразна дифференциация исполнителей по их семантической роли. Диалог теноров и басов символизирует скрытую диалектику борьбы двух противоположных начал – величественных сил природы и внутреннего состояния души поэта, вызванного их созерцанием. Выразительная по-

лифония двух фактурных пластов, выдерживаемая на протяжении всего произведения, достигает наибольшей впечатляющей силы в репризе, где в заключительных тактах к мужским голосам, дублируя их в октаву, присоединяются женские (сопрано, альты).

Как видим, стихотворный текст получает в музыке хора экспрессивно-насыщенную эмоциональную трактовку. Интенсивное тематическое развитие с яркой кульминацией в конце произведения, диалогичность фактуры, темп *Allegro agitato*, громкостная динамика (*forte, fortissimo*) - все это по контрасту с первым хором создает драматичный внутренне-конфликтный образ, скрытый в глубинном подтексте поэтического оригинала.

Третий хор «Целый мир» по контрасту с предыдущим звучит особенно просветленно и радостно. Обрастая смысловую замыкающую арку по отношению к первой части «Весна», он становится торжественно-ликующим финалом цикла. В основу хора положено стихотворение «Целый мир от красоты...», написанное Фетом между 1874 и 1886 годами (к сожалению, точная дата создания не установлена), относящееся к его философской лирике. В нем с предельной краткостью и афористичностью поэтического высказывания выражена главная идея творчества великого русского лирика – красота мира, радость и очарование бытия.

*Целый мир от красоты,
От велика и до мала,
И напрасно ищешь ты
Отыскать ее начало.*

Чувство поэта рождает глубокую философскую мысль о жизни природы и Вселенной. Бесконечна красота окружающего мира, вечна природа, и человек, откликающийся на нее всем трепетом своей души, достигает ощущения связи со всей Вселенной, с космосом.

*Что такое день иль век
Перед тем, что бесконечно?
Хоть не вечен человек,
То, что вечно, - человеечно.*

Стихотворение, состоящее всего из двух строф (четверостиший), отличается непосредственностью и искренностью чувства, проникновенностью поэтической интонации, экономной простотой художественных средств. Избранный поэтом стихотворный метр – четырехстопный хорей - типичен для Фета, всегда стремившегося к мелодичности, напевности стиха.

В трактовке Слонимского двухстрофная композиция стихотворения получила выражение в ясной музыкальной структуре - простой двухчастной репризной форме, где первая часть представляет собой период повторного строения (4+4), а вторая содержит середину и репризу первого предложения первой части (4+4+2):

А В
а а1 в а2

Радостно-приподнятый характер поэтической миниатюры воплощается прежде всего в торжественно-ликующей мелодии, которая льется легко, свободно, на большом дыхании. Ее тематическое зерно – восходящее движение по звукам мажорного трезвучия (*Es-dur*) с вершиной на звуке *c*, подготовленной решительной интонацией квинты, является музыкально-образным тезисом произведения. Развитие темы осуществляется за счет звуковысотного варьирования, что типично для композитора. Так, во втором предложении первой части тема с некоторыми вариантными изменениями повторяется уже квинтой выше в тональности *B-dur*, а в репризе - в светлой диэзной тональности *A-dur*.

Из интонаций широкой, величавой первой темы вырастает и мелодия среднего раздела (т. 9 – 12). Звуковые повторы, вкрапления триольного ритма, внутрислоговые распевы и опевания терции мажорного лада придают ей сходство с лирической народной песней.

Прихотливая ритмика стиха с постоянным вторжением пиррихия находит отражение в сложной метроритмической структуре хора. Все произведение выдержано в размере 7/4 с группировкой 4+3, благодаря чему каждая строка поэтического текста укладывается в двухтактовую фразу (сложный семидольный такт композитор разделяет на два: четырехдольный и трехдольный). Это в немалой степени способствует воплощению светлого патетического характера сочинения.

Гимнический, ликующий тон высказывания создается также и за счет фактурных средств. В первой части и репризе (за исключением заключительных тактов) композитор использует одноголосие, что в сочетании с лапидарной, широкой мелодией придает музыке хора величавость и торжественность, а в середине обращается к хорально-гармоническому изложению, удачно оттеняющему монолитные хоровые унисоны крайних разделов.

Интересен и гармонический язык произведения. Слонимский опирается на простейшие мажорно-минорные трезвучия, которые сохраняются как элементы, но их соотношение подчиняется не функциональной гармонии, а свободному колористическому сопоставлению. Удивляет обилие переливающихся мажор-

ных красок, сопровождающих тему среднего раздела (*C-dur - D-dur - E-dur - A-dur - H-dur*), что придает ей жизнеутверждающий характер (т. 9 – 12).

Смысловая экспрессия поэтического текста подчеркнута также динамичной тональной логикой:

А	В
<i>Es - B</i>	<i>C - A</i>

Как видно из схемы, в произведении господствует единый колорит: бемольные мажорные тональности в первой части и диэзные - во второй. Тональные сдвиги, выделяющие начало каждого двуступишия, вызывая ощущение свежих, живописных бликов, ярко высвечивают основные слова текста.

В заключение подчеркнем, что цикл «Три хора на слова А. Фета» представляет собой цельное, художественно законченное явление. Выбранные композитором стихотворения составили круг, начинающийся картиной весеннего расцвета природы и замыкающийся обобщенным образом красоты окружающего мира («Весна», «Буря», «Целый мир»). Как видно, тема вечного обновления жизни, радости единения с природой, будучи центральной в творчестве А. Фета, становится главной и в данном триптихе.

Кроме того, помимо образной структурной симметрии в расположении стихотворений, ясно прослеживается единая линия драматургического развития - от лирической созерцательности через сумрачное, угнетенное эмоциональное состояние к думе о высшем смысле бытия, рефлексивному ощущению причастности личности к бесконечности, к космически иррациональному.

Говоря о драматургии цикла, нельзя не упомянуть о скрепляющих его тональных и интонационных связях. Триптих сочетает в себе принцип тонального контраста и тонального родства хором, что ясно видно из нижеприведенной схемы:

№ 1	№ 2	№ 3
<i>G</i>	<i>g</i>	<i>Es - A</i>

Так, первые два хора связаны между собой одноименными тональностями: *G - dur – g - moll*. Тоника *Es - dur*, в которой начинается третий хор, родственна всем остальным и является в данном случае объединяющей, но композитор, используя красочные модуляции, завершает все произведение в *A – dur*, что художественно более убедительно. Светлая диэзная тональность после бемольных воспринимается особенно свежо, ярко подчеркивая глубинно оптимистическую концепцию всего произведения.

В цикле присутствуют и интонационные связи. Буквально в каждом хоре встречаются трихордовые обороты, нисходящее и восходящее движение по звукам трезвучия, опевания опорных звуков мелодии. Все эти мелодико-интонационные обороты прочно скрепляют части цикла, образуя внутренне спаянное единство.

В целом произведение отличается светлым эмоциональным тоном, лаконизм выражения, а также многокрасочная звукопись мягких акварельных тонов. Полное слияние музыки и стихотворного текста, выразительная, благородная манера произнесения слов, тонкий лиризм, отточенность хоровой фактуры вполне отвечают образному строю триптиха, в котором Слонимскому удалось музыкально претворить динамичное, жизнеутверждающее, солнечное начало в поэзии Афанасия Фета.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии / Ю.М. Лотман. – СПб.: Искусство, 1999.
2. Милка А. Сергей Слонимский: монографический очерк / А. Милка. – Л.: Сов. композитор, 1976.
3. Рыцарева М. Композитор Сергей Слонимский: монография / М. Рыцарева. – Л.: Советский композитор, 1991.
4. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю.Н. Тынянов. – М.: Наука, 1977.
5. Фет А.А. Стихотворения и поэмы / А.А. Фет: вступ. ст., сост., прим. Б.Я. Бухштаба. – Л.: Сов. писатель, 1986.