

**ЕЛЕНА КУЗИНА. ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ НА СТ. А. АХМАТОВОЙ
(1984)**

ВЕНЧАКОВА СВЕТЛАНА ВЯЧЕСЛАВОВНА

ГБПОУ РМ «Саранское музыкальное училище им. Л. П. Кирюкова»

Г. Саранск, Россия, muzuch@moris.ru

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: художественная культура, личность, поэзия, вокальный цикл.

АННОТАЦИЯ: В статье рассматривается вокальный цикл Елены Кузиной (г. Саранск), созданный на стихи А. Ахматовой с позиции структурной логики, текстовых комментариев, принципов формообразования.

ELENA KUZINA. VOCAL CYCLE ON ST. A. AKHMATOVA (1984)

VENCHAKOVA SVETLANA VYACHESLAVOVNA

GBPOU RM "Saransk musical College named L. P. Kiryukov"

Saransk, Russia, muzuch@moris.ru

KEY WORDS: artistic culture, identity, poetry, a vocal cycle.

ABSTRACT: the article examines the song cycle of Elena Kuzina (Saransk), is based on poetry of Anna Akhmatova and the position of structural logic, text review, principles of formation.

В развитии русской вокальной лирики поэзия А. Ахматовой (1889-1966) сыграла особую роль. Ее муза вдохновила великих русских композиторов, в числе которых С. Прокофьев (Пять стихотворений на ст. А. Ахматовой, 1916); Б. Тищенко (Реквием на стихи А. Ахматовой, 1966) и др. Ахматовские стихи были откровением для многих – особый лиризм, утонченная женственность, афористическая скупость высказывания причудливо сочетались в них с конкретностью метафор, с простотой ритма и каким-то особенным «подтекстом». В настоящее время, во многом свободное от идеологических преград, у исследователей творчества поэтессы, биографов и издателей появилась уникальная возможность обратиться к полному тексту ее произведений, и, что особенно важно, проследить процесс работы автора над СЛОВОМ.

Еще в начале творческого пути (10-е годы XX в.) в поэзии Ахматовой был отмечен особый лиризм, искренность, «благородство поэтического облика» (З. Гиппиус), оригинальность, экономность поэтических средств. Второй сборник стихов «Четки» (1914) имел огромный успех. Поэт В. Ходасевич, автор рецензии к этому сборнику, тонко подметил особенность ранних стихотворений Ахматовой: «...хрупкую тонкость, как будто

небрежность формы, притом, что они просты и немногоречивы, а их содержание всегда шире и глубже слов, в которых оно замкнуто» [цит. по 2, с. 8]. Короткие, состоящие часто всего из 6-18 строчек стихотворения Ахматовой являют собой законченный рассказ о чувствах и переживаниях автора. К моменту выхода этого сборника Ахматова пропагандировала творческую программу акмеистов, которая базировалась на внимании к реальному миру, его конкретным явлениям, обращении к земле, предмету, точному значению слова. Первый трагический перелом в судьбе и творчестве поэтессы наступил после Первой мировой войны. В этот и последующие годы (1915-1917) ясно определилась ее гражданская позиция поэта, а в творчестве – тема родной земли. В следующем сборнике - «Белая стая» (1917), традиционная любовная лирика приобрела черты психологизма. Также была замечена еще одна из характерных черт ее стиля: в стихотворениях, написанных от первого лица, присутствует обращение к собеседнику, что создает атмосферу близости и доверия. Следующие сборники – «Подорожник» (1921) и «Anno Domini» (1922) продолжили линию любовной лирики, но вся дальнейшая биография и творческая жизнь поэтессы были определены – личные потрясения, голод, разруха, отказ от эмиграции, негласное отстранение от литературы (эти периоды повторялись в жизни Ахматовой неоднократно. Один из них – как реакция на Постановление 14 августа 1946 г. «О журналах «Звезда» и «Ленинград»). С честью выдержав все удары судьбы, Ахматова еще раз подтвердила свою позицию поэта-гражданина в стихотворении «Родная земля» (1961). В 1964 г. поэтесса была удостоена мирового признания.

Основу Вокального цикла на ст. А. Ахматовой (1984) русского композитора Елены Кузиной составили 4 стихотворения: «Песня о песне» (из сборника «Белая стая»), «После ветра и мороза было» (из сборника «Четки»), «Хорошо здесь: и шелест, и хруст» (из сборника «Anno Domini»), «Эта встреча никем не воспета» (из сборника «Подорожник»).

Общая концепция сочинения выражена в тонком сочетании любовной лирики с оттенком грусти, предчувствием расставания, и, одновременно, радости жизни, бытия. Определяющее значение **1 части «Песня о песне» (g-moll)** — в заключительных словах: «Позволь мне миру подарить / То, что любви нетленней». В этих философских строках – вся суть поэзии Ахматовой.

*Она сначала обожжет, / Как ветерок студеный,
А после в сердце упадет / Одной слезой соленой.
И злomu сердцу станет жаль / Чего-то. Грустно будет.
Но эту легкую печаль / Оно не позабудет.
Я только сею. Собрать / Придут другие. Что же!
И жниц ликующую рать / Благослови, о Боже!
А чтоб тебя благодарить / Я смела совершенной,*

Позволь мне миру подарить / То, что любви нетленной. [1, с. 414].

Композитор сохраняет строфическую структуру стиха, но в музыкальном воплощении время словно «растягивается» - 4 куплета со вступлением, бестекстовым вокализом и очень значимой кодой, повторяющей тематизм вступления. Стихотворение «фокусирует» несколько жизненных аспектов: тему женской судьбы, трагедию одиночества, силу духа. Важно, что за этими строками предстает фигура поэта-мыслителя («...Я только сею. Собрать / Придут другие...») с серьезными, глубокими раздумьями о жизни, о миссии Художника, о том, что творчество поэта всегда «перерастает» свою эпоху.

Музыкальный тематизм вступления отличает внешняя простота, даже афористичность музыкальных средств, и, вместе с тем, своеобразная символика: каждый элемент музыкальной выразительности наделен особым смыслом. Выдержанный бас - квинтовый интервал (символ пустоты), рельефно выделенный верхний голос со сложным синкопированным ритмическим рисунком и насыщением мелодической линии малосекундовой семантикой (разнонаправленные интервалы). Учитывая роль малосекундовой интонации на протяжении всего вокального цикла следует говорить об интервалике – носителе определенного психологического состояния. Эта «интонация вдоха» следует на фоне движения по звукам тонического трезвучия в среднем фактурном уровне. Строгая диатоника сменяется (т. 5-звуки дорийской субдоминанты; т. 9 – выделен интервал ум. 5 (**g-des**) в верхних голосах). На фоне выдержанной ч. 5 в басах этот элемент создает резкий диссонанс. Показательно, что в этом эпизоде композитор не использует энгармонически равный звук **cis**, словно намеренно «сужает» пространство, вводя элемент скованности.

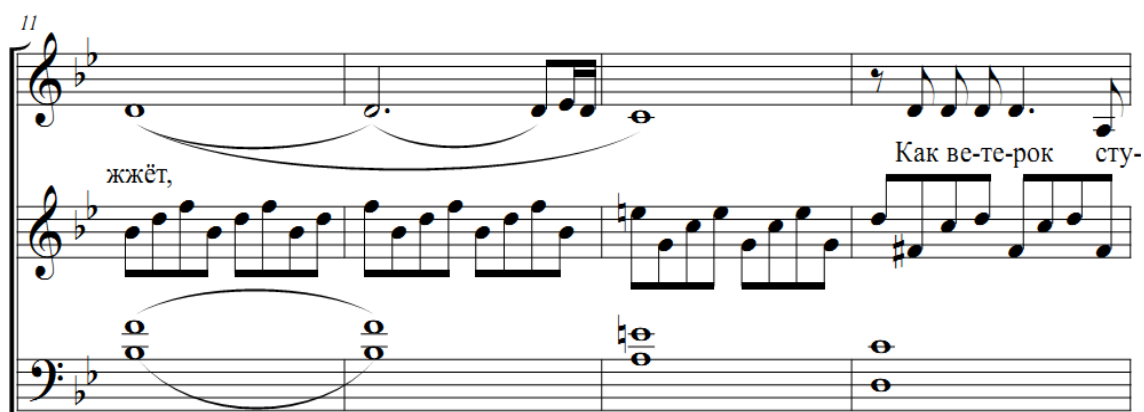
Стихотворение с символичным названием «Песня о песне» выбрано композитором неслучайно. Вся творческая жизнь Елены Кузиной, начиная с раннего периода, связана с песней; ею создано множество прекрасных произведений, а жанровый и стилевой диапазон поистине впечатляет.

В момент вступления вокальной партии малосекундовая интервалика дополнена распевом на мелких длительностях, появляется нисходящий интервал м. 3, усугубляющий настроение печали; затем – возврат к длительно звучащему квинтовому тону (звук «**d**»); ненадолго «расцветивает» музыкальную ткань колорит мажорной субдоминанты. Мелодические фразы близки русской протяжной песне. Композитор, как уже отмечалось, использует драматургический прием «расширения» музыкального времени, вводя после каждых двух строк текста инструментальные проигрыши и выдержанные звуки в вокальной партии.



О - на сна - ча - ла о - бо-

This system contains the first three staves of a musical score. The top staff is the vocal line, the middle is the right-hand piano accompaniment, and the bottom is the left-hand piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The lyrics are "О - на сна - ча - ла о - бо-".



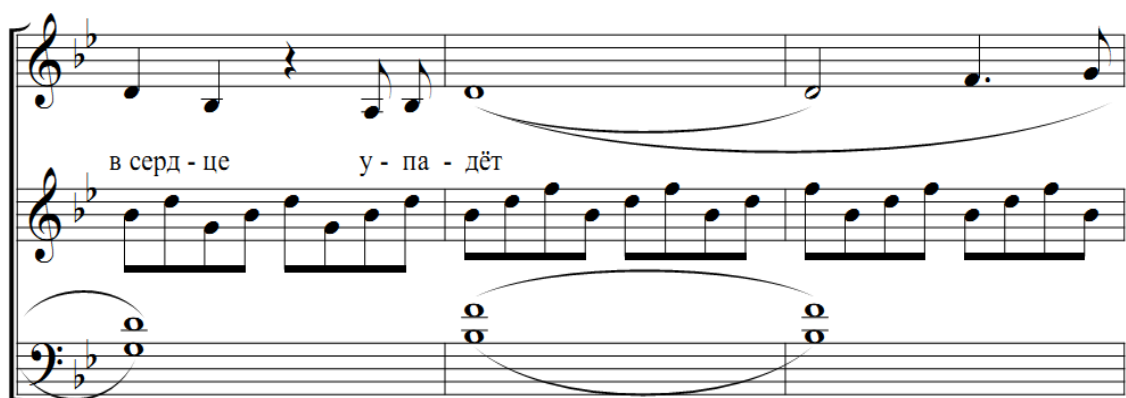
II
жжёт, Как ве-те-рок сту-

This system contains the next three staves. It begins with a Roman numeral "II" above the vocal staff. The lyrics are "жжёт, Как ве-те-рок сту-".



дѣ - ный, А пос - ле

This system contains the next three staves. The lyrics are "дѣ - ный, А пос - ле".



в серд - це у - па - дѣт

This system contains the final three staves of the page. The lyrics are "в серд - це у - па - дѣт".

Во втором куплете происходит усложнение гармонического оформления, хроматизация музыкальной ткани. В басу квинтовый интервал сменяется длительно звучащей септимой; вокальная партия сохраняет малосекундовые распевы. Композитор не использует широких скачков в мелодии, движение сохраняется в пределах практически единого уровня. Резкий перелом в развитии наступает в третьем куплете: смена фактурного сопровождения, появление диссонирующих аккордовых комплексов, усиление динамики. Кульминационная фраза «Я только сею» (восходящая ч. 5 по звукам доминанты, триольный ритм заменяет «распевные» 16-е доли, нарочитое подчеркивание тонического звука «g»). Этот элемент музыкальной драматургии – смена образного плана – служит своеобразным утверждением мысли поэтессы. Напряжение возрастает, композитор несколько раз вокально «дублирует» фразу текста «И жниц ликующую рать / Благослови, о Боже!» с выделением отдельных строк, словно «вторя» идее поэта (в последнем куплете автор использует тот же прием). Один из эпизодов коды построен на чередовании звуков ч. 5 и ум. 5, «сужающих» и «расширяющих» пространство. Каденция-вокализ, «встроенный» в музыкальную ткань повествования, подчеркивает грань между репризной частью и кодой, углубляя тематический контраст. Завершающий аккорд – словно устремленная ввысь тоническая гармония.

2 часть «После ветра и мороза было» (e-moll) – содержание краткого лирического стихотворения передает предчувствие потери; ярким образным и смысловым контрастом служит «фон» - атмосфера новогоднего праздника.

После ветра и мороза было / Любо мне погреться у огня.

Там за сердцем я не уследила, / И его украли у меня.

Новогодний праздник длится пышно, / Влажны стебли новогодних роз,

А в груди моей уже не слышно / Трепетания стрекоз.

Ах! Не трудно угадать мне вора, / Я его узнала по глазам.

Только страшно так, что скоро, скоро / Он вернет свою добычу сам.

[1, с. 519].

Строфичность поэтического текста обусловила структуру этой части вокального цикла, но и в этом случае композитор «добавляет объем» за счет включения инструментальных эпизодов, вокализа и коды, представляющий

вариантный тематизм вступления. Прозрачное, словно «хрустальное» звучание музыкального тематизма вступления создается за счет высокого регистра, использования приемов мелодической фигурации; «разложенных» аккордов, задержаний к тонической гармонии, тонкой «игры» параллельных тональностей (**G** – **e** с мажорным окончанием). Выдержанные звуки баса неожиданно сменяются синкопированными, создавая эффект импровизационности, неожиданности этого стилизованного под игру на лютне «барочного» проигрыша.

Момент вступления вокальной партии «возвращает» в XX век – диатоника в музыкальной ткани исчезает, хроматические звуки «сгущают» колорит, ладово-гармоническое развитие включает тритоновое сопоставление тональностей: **F** (II низкая по *e-moll*) – **H** (доминанта). Но сохраняются многие элементы фактуры вступления, в данном контексте содержания (идиллическая картинка первых двух фраз текста сменяется пониманием своего любовного поражения) звучание словно пронизано напряжением. Начальная фраза «утрирует» интервал м. 2, затем он сменяется «пустым» звучанием нисходящей квинты. В нижних голосах – нисходящее полутоновое движение по звукам I – VII – VII низкая – V. Образуются контуры фригийского оборота. Логически дополняющего начальный «барочный» тематизм, «размываются» введением VII хроматически измененной ступени. Средний фактурный пласт также дублирует эти звуки. Дважды повторенный нисходящий квинтовый интервал в вокальной партии станет тематической основой целой строки текста. Интересный эффект создается на основе типично «монтажного», кадрового наложения на мажорную гармоническую основу (в басу – плагальный оборот в **G-dur**) интервала с такой ясно определенной семантикой. Заключительная строка – тритоновое сопоставление тональностей **F** – **H**, затем следует инструментальный эпизод. Так, в кратком фрагменте цикла Е. Кузина, используя прием параллельной драматургии, умело «режиссирует» образный план, точно прочитывая подтекст ахматовского стихотворения.

Второй куплет еще раз подтверждает выбранную линию вариантно-тематического развития музыкального тематизма. В момент произнесения кульминационной фразы о новогоднем празднике (линия фона) происходит

хроматизация фактуры, усиление динамики; и – резкий перелом – «пустая» квинтовая интонация на фоне плагальных диатонических гармоний, «игра» тритоновых сопоставлений, и в заключении куплета – длительный распев, сменяющийся бестекстовым вокализом. Третий куплет подтверждает предчувствие потери (следует отметить, что вариантному развитию подвергается прежде всего фактура сопровождения, вокальная партия на протяжении трех куплетов фактически не претерпевает изменений). Вокализы, «встроенные» в тематическую ткань с интонируемым текстом, как уже было отмечено, подчеркивают грани разделов, углубляют тематический контраст. В контексте этой части вокального цикла эти эпизоды не просто «расцветивают» вокальную линию, а образуют своеобразный центр – вершину развития музыкальной формы. Окончание второй части вокального цикла построено именно по этому принципу. Вокально повторяя тематизм инструментального вступления, вокализ еще раз «фокусирует» малосекундовую интервалику, приводя к выдержанному тону «е». Инструментальное решение заключительного фрагмента – стилизованная каденция в одноименном мажоре.

3 часть «Хорошо здесь: и шелест, и хруст» (d-moll) - вновь представляет тонкое сочетание любовной лирики и тихой грусти.

*Хорошо здесь: и шелест, и хруст; / С каждым утром сильнее мороз,
В белом пламене клонится куст / Ледяных ослепительных роз.
И на пышных парадных снегах / Лыжный след, словно память о том,
Что в каких-то далеких веках / Здесь с тобою прошли мы вдвоем.*

[1, с. 306].

Подтекст стихотворения выражен в двух временных измерениях – настоящем («Хорошо здесь...») и прошлом («...память о том, / Что в каких-то далеких веках...»). 8 строк поэтического текста вмещают эти два полюса.

Композитор так же, как и в предыдущих частях цикла, изменяет масштаб, вводя инструментальные эпизоды, распевы-слоги, не являющиеся смысловыми единицами (после первого куплета и в заключении-коде), повторы отдельных строф. К двум куплетам автор добавляет третий, повторяя первые четыре строки стихотворения. Так образуется замкнутое обрамление. Прекрасная картина зимней природы (1 куплет), момент философского размышления (2 куплет) очень своеобразно представлены в музыкальном «видении». Вступительный раздел демонстрирует легкость, воздушность (вальсовый размер 6/8, обилие пауз в басу), внезапные образные смены. Насыщенный музыкальный тематизм вступления включает квартовую интервалику в басовых голосах (они образуют контуры автентического оборота), неожиданные сдвиги в **fis-moll**, **C-dur**, **D-dur** (начальная тональность – **d-moll**), следует резкая смена фактуры, синкопированный ритм. Вокальная партия в начале словно продолжает настроение, выраженное в словах текста «Хорошо здесь». Но хроматизация,

изломанность мелодической линии (ладогармоническое решение с элементами джазового оформления) и важная драматургическая роль распева направлены в последующие строки-выводы второго куплета («память...», «прошли мы...»), *очуждая* начальное настроение беззаботности и покоя. Композитор намеренно включает третий куплет (повторение первого), словно возвращая «назад», в созерцании зимней красоты; но явственно чувствуется пустота, нереальность происходящего, словно герой (или героиня) смотрит в свое прошлое глазами уже другого человека. Окончание этой части символично: распев в вокальной партии (на фоне **t-d** органного пункта – резкий «взлет» на квинту и несколько раз опеваются звуки IV высокая – V – VI – V – IV высокая) словно внезапно обрывается на слабой доли такта, на резко диссонирующем звуке (**gis** – IV высокая), словно рисуя «вихревое» движение снега.

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех стaves: вокального (верхний), фортепианного (средний) и басового (нижний). Вокальная партия начинается с паузы, за которой следует мелодия. Под ней фортепиано играет ритмический рисунок из аккордов. Басовая партия поддерживает ритм и гармонию.

Хо-ро-шо здесь: и ше-лест и хруст; с каж-дым ут-ром силь-не-е мо-

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех стaves: вокального (верхний), фортепианного (средний) и басового (нижний). Вокальная партия продолжает мелодию. Фортепиано и басовая партия продолжают свой ритмический рисунок.

роз, в бе-лом пла-ме-ни кло-нит-ся куст ле-дя-ных ос-ле-пи-тель-ных роз.

4 часть «Эта встреча никем не воспета» (E-dur):

*Эта встреча никем не воспета, / И без песен печаль улеглась.
Наступило прохладное лето, / Слово новая жизнь началась.
Сводом каменным кажется небо, / Уязвленное желтым огнем,
И нужнее насущного хлеба / Мне единое слово о нем.
Ты, росой окропляющий травы, / Вестью душу мою оживи, -
Не для страсти и не для забавы, / Для великой земной любви.*

Стихи Ахматовой представляют собой законченный сюжет, этот текст является еще одним прекрасным образцом любовной лирики, созданной, кстати, уже после определенных трагических событий.

Начальное неспешное изложение на фоне выдержанных аккордов в басу, мелодическая линия базируется в среднем фактурном уровне; отсутствуют резкие скачки. Форма музыкального текста (3 куплета) повторяет стихотворную. В заключительной части вокального цикла композитор, строго следуя логике стихотворения, использует прием эмоционального **crescendo** – куплеты следуют без перерыва, инструментальные эпизоды отсутствуют. Изменяется ритм, фактурный рисунок, усложняется вертикаль, происходит хроматизация музыкальной ткани, вокальная партия достигает мелодической вершины. Последние две строки текста (проникновенный распев-кульминация на фоне насыщенного функционального сопровождения) повторяются – это своеобразный Гимн любви. Завершает цикл масштабный инструментальный эпизод. Свободный метр (ритмический рисунок постоянно изменяется), элементы импровизационного изложения, напряженная экспрессия, обилие диссонантных гармоний приводят, в результате, к «разрежению» фактуры, замедлению и тихому звучанию – тоническая гармония в конце отсутствует, создавая иной ладовый колорит: **gis-moll** (звуки **h – dis – h**), вводя элемент недосказанности, загадки...

Э-та встре - ча ни - кем не вос - пе - та,

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line in G major, starting with a whole rest followed by a melodic line: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter). The middle staff is the piano accompaniment, featuring sustained chords: G major (G-B-D), A major (A-C-E), B major (B-D-F#), and C major (C-E-G). The bottom staff is the bass line, starting with a whole note G2 and followed by whole notes B1, D2, and F#1.

и без пе - сен пе - чаль у-лег - лась.

The second system of the musical score also consists of three staves. The top staff continues the vocal line: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter). The middle staff continues the piano accompaniment with chords: G major (G-B-D), A major (A-C-E), B major (B-D-F#), and C major (C-E-G). The bottom staff continues the bass line with whole notes G2, B1, D2, and F#1.

Значительную роль в творческом стиле композитора Елены Кузиной играет песенный мелос, и, как следствие, песенность становится средством музыкального мышления. Как композиционный фактор она влияет на специфику музыкальной выразительности, целостный облик произведения, представленного по принципу подобных форм (куплетно-строфическая с элементами вариантности и вариационных принципов развития). Цикл на ст. А. Ахматовой, в этом смысле, отчетливо демонстрирует определяющие стилевые признаки. Особенно важен тот факт, что на раннем этапе творческого пути композитор сумела постичь всю глубину и сокровенный смысл поэзии великой русской поэтессы.

Вокальная лирика Елены Кузиной, представляя собой яркие и оригинальные сочинения, на новом историческом этапе продолжает многовековые традиции русской национальной культуры. Огромное значение для творческого стиля композитора имеет процесс взаимодействия музыки и интонируемого слова. «Говорящая мелодия» Е. Кузиной является одним из главных определяющих качеств ее творческого стиля. Это мастерство воплотилось во многих сочинениях композитора, по праву вошедших в золотой фонд русской музыкальной культуры.

Список использованных источников

1. Ахматова А. Стихотворения. Поэмы. Автобиографическая проза. – М.: «Слово», 2000. – 768 с.
2. Крайнева Н. Победа над судьбой / Ахматова А. Стихотворения. Поэмы. Автобиографическая проза. – М.: «Слово», 2000. – С. 5-18.
3. Проблемы музыкального стиля композиторов Среднего Поволжья: Сб. науч. трудов // Казан. гос. консерватория. – Казань, 1990. – 112 с.