

ЕЛЕНА КУЗИНА. ВОКАЛЬНЫЙ ТРИПТИХ НА СТИХИ

М. ЦВЕТАЕВОЙ (1991)

С. В. Венчакова

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

Аннотация: в статье анализируется Вокальный триптих на стихи М. Цветаевой композитора Елены Кузиной (г. Саранск), с позиции структурной логики, текстовых комментариев, принципов формообразования.

Ключевые слова: художественная культура, личность, поэзия, вокальный триптих.

Согласно мифологической традиции многих народов мира, Поэт являет собой полумифическое существо, наделенное особой мудростью и чувствованием, даже даром ясновидения. Слово поэта охватывает все аспекты земного бытия; небо, землю и подземное царство, настоящее, прошедшее и будущее. Биографы Цветаевой отмечают, что она являлась Поэтом именно в первородном, восходящем к мифологии понимании, и очень рано это ощутила. Поэтесса жила как бы в двух жизнях – одна жизнь была земная; другая была скрыта от всех.

Цветаева говорила: «Вся моя жизнь – роман с собственной душой». Это и было ее творческой тайной. Все чувства, которые она переживала, находились либо в противоборстве, либо в противостоянии, иногда – сосуществовали, но никогда не были однозначны. «Марина Цветаева знала все состояния души и постигла человеческую психику настолько, что ее проницательность можно сравнить разве что с проницательностью великого Достоевского» [1, с. 9].

«К чему сводится роль поэта?» - спрашивала она себя и отвечала: «К толкованию. Это цель. И к выбору – говорю о средствах. Дело поэта – вскрывать умыслы, доискиваться интонации, заставить достоверно сказанное слово звучать так, как ему, может быть, и в жизни не удалось звучать. Проследить реку от устья к истоку. Дело поэта – дело вспять идущих рек» [цит. по 1, с. 11].

Магия творчества М. Цветаевой отразилась в наследии многих композиторов XX века – это вокальная лирика Д. Шостаковича, А. Шнитке; С. Губайдулина «Час души», для солирующих ударных, меццо-сопрано и симфонического оркестра на ст. М. Цветаевой (1976); Б. Тищенко, Симфония № 2 «Марина» для смешанного хора и симфонического оркестра на ст. М. Цветаевой (1964) и др.

Стихи, послужившие основой 3-х частного Вокального триптиха Елены Кузиной (г. Саранск, Республика Мордовия): 1. «Мой день...» (1918) из цикла «Плащ»; 2. «Не смущаю, не пою...» (1918) – авторская ремарка «Але»; 3. «Сад» (1934).

Е.Кузина
Триптих на стихи М.Цветаевой

Сдержанно

The first system of the piano accompaniment consists of five measures. The right hand features a melodic line with a slur over the first four measures, while the left hand provides a steady bass line. A dynamic marking of *p* is present in the first measure.

The second system continues the piano accompaniment with five measures. The melodic line in the right hand continues with a slur, and the bass line in the left hand remains consistent.

The third system of the piano accompaniment consists of five measures. The right hand has a melodic line with a slur, and the left hand has a bass line. A dynamic marking of *pp* is located at the end of the system.

The fourth system includes a vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts at measure 16 and contains the lyrics: "Мой день бес-пу - тен и не-леп, - у ни - ще - го про-". The piano accompaniment for this system consists of five measures, with the right hand playing chords and the left hand playing a bass line. A dynamic marking of *p* is placed above the first measure of the vocal line.

2
20



шу на хлеб, бо - га - то - му да - ю на бед - ность.

24



В и - го - ку про - де - ва - ю луч, гра - би - те - лю вру -

28



ча - ю ключ, бе - ли - ла - ми ру - мя - ню блед - ность.

32



М - - - - - М М

Первая часть (fis-moll): сдержанная лирика, отрешенность, даже «застылость» отличают музыкальный тематизм всей первой части Триптиха.

Словно нарочитое развертывание основной идеи – изобилующей своеобразными метафорами текст стихотворения «предсказывает» специфический характер изложения – словно одновременный «взгляд со стороны», осознание ирреальности происходящего.

*Мой день беспутен и нелеп: / У нищего прошу на хлеб.
Богатому даю на бедность / В иголку продеваю – луч,
Грабителю вручаю –ключ, / Белилами румяню бледность.
Мне нищий хлеба не дает, / Богатый денег не берет,
Луч не вдевается в иголку, / Грабитель входит без ключа,
А дура плачет в три ручья - / Над днем без славы и без толку.*

[4, с. 67].

Вступление подчеркивает это настроение: на фоне длительно звучащего основного тона в басу – выдержанное тоническое трезвучие, сменяющей его разложенный аккорд и трудное, длительное достижение мелодической вершины – квинтового тона (**cis**); единственный светлый «блик» - дорийская VI ступень в S-гармонии; и такой же долгий возврат к основному тону тоники. Обрисовка особой семантики квинты – символа пустоты, лейтинтонации Триптиха, происходит и в нижних голосах (органый пункт сменяется интервалом **cis – gis**). В момент вступления солиста ритмический акцент на квинтовом тоне лада «затушевывает» ч.4 – «символ воли»; квартовый ход в басу (**fis – cis – fis**) еще раз подчеркивает небольшой диапазон мелодии. Длительное пребывание в единой динамике (p) сохраняется на протяжении всего первого куплета, в котором представлен основной тематизм вступления. Ладогармоническое решение включает фригийский оборот, фактура – октавные дублировки голосов, придающие своеобразный оттенок «колокольности». Использование в определенных моментах вокальной линии синкопированного ритма создает впечатление свободного изложения. Значимую роль играет распев перед вторым куплетом, содержащий два самостоятельных эпизода: на фоне квартсектаккордовых созвучий в партии солиста – движение от основного тона до квинтового; 3-х звучные попевок и специфические мелодические обороты придают фрагменту характер колыбельной песни, жанровая основа которой в связи с особенностями цветаевского текста намеренно очуждается. Можно привести интересный пример подобной образной трансформации этого жанра в середине II части Симфонии № 6 Н. Мясковского: тема средневековой секвенции *Dies irae* – символа смерти, перенесенная в верхний регистр и звучащая на фоне органного пункта, психологически переосмысливается. Многие современные исследователи усматривают интонационное сходство этой темы с колыбельной Юродивого из оперы «Борис Годунов» Мусоргского. В параллели «Мусоргский – Мясковский» можно акцентировать многие моменты, в частности, эмоциональный строй сочинений, имеющих трагедийную концепцию.

Совершенно иной образ представлен в инструментальном эпизоде I части Триптиха. Фактура расслаивается: нижний голос «обыгрывает» квинтовую интонацию, средний фактурный уровень содержит выдержанный тонический звук в синкопированном ритме (это специфическое сочетание передает состояние тревоги), аккордовые комплексы следуют в сочетании с октавным мотивом-

возгласом в верхнем регистре. Это типично «колокольный» эпизод, органично вошедший в музыкальный тематизм сочинения, становится своеобразным символом Рока.

Дальнейшее изложение первой части Триптиха демонстрирует различные варианты начального тематизма; особую роль приобретает «колокольное» звучание – в конце третьего куплета композитор тонко передает «перезвоны» в фактуре. Тематическую арку создает повторение начальных строф текста (словно протягивается невидимая нить к двум диаметрально противоположным понятиям: «богатый – бедный») и, на их фоне, звук колокола.

Вторая часть (a-moll): все части цикла воплощают единую художественную концепцию, но являются в определенном смысле противоположными по содержанию и принципам композиционных решений. Поэзия М. Цветаевой является основой выражения собственного «Я» лирической героини Е. Кузиной.

Композитор выстраивает цикл, следуя собственной логике, но учитывает и особенности цветаевских стихов. Создается психологический портрет на основе скрытой сюжетной линии, направляющей образное развитие в сторону омрачения, нагнетания трагизма (начальные слова 3 ч. – «За этот ад...»). Основные особенности музыкально-поэтической драматургии – лаконизм и, одновременно, емкость музыкально-поэтического выражения.

*Не смущаю, не пою / Женскую травую.
Руку верную даю - / Пишущую, правую.
Той, которую крещу / На ночь – ненаглядную.
Той, которую пишу / То, что Богом задано.
Левая – она дерзка, / Льстивая, лукавая.
Вот тебе моя рука - / Праведная, правая!*

[4, с. 69].

109 *f* *mf*

113 *molto rit* *p*

116 *A tempo* *f* *mf*

8
120 *molto rit*

p

123 *A tempo*

p Не сму - ша - ю, не по - ю женс - ко - ю от - ра - во - ю.

p

127

mf *p*

131

mf Ру - ку вер - ну - ю да - ю, пи - шу - шу - ю,

mf

The image shows a musical score for voice and piano. The top system (measures 135-138) features a vocal line with lyrics "пра - ву - ю." and "А - а - а." and a piano accompaniment. The bottom system (measures 139-142) shows the piano accompaniment with dynamics "mp" and "molto rit".

После краткого инструментального вступления, выстроенного как тембровый диалог – интонации свирельного наигрыша с плагальным гармоническим оформлением (использование резкого синкопированного акцента на слабой доле такта нарушает плавность изложения), и второй самостоятельный элемент: разложенный бестерцовый аккорд с ясно выраженной интонацией ч.5, звучащий на фоне выдержанной квинты в басу. Первая фраза солиста еще раз подчеркивает особую роль лейтинтервала цикла. Музыкальный тематизм, сконцентрированный в начале части, сохраняя куплетно-строфическую форму, подвергается вариантному развитию. Формирование сюжетной линии осуществляется посредством моделирования внутренне конфликтной ситуации (сл. «Левая, она дерзка, лъстивая, лукавая. Вот тебе моя рука, пишущая, правая!»). Контрастные смысловые позиции – противостояние Правды и Лжи – осуществляется за счет диалога; субъекты сознания вступают в открытое противоборство. Движение от достаточно цельного мировосприятия (начальные слова: «Не смущаю, не пою...») к показу основного конфликта руководит развитием интонационных процессов в этой части. Романсовая лирика, намеченная в начале, не получает развития. Нетипичная интервалика (доминирующий интервал русского романса – секста), скрытое состояние дискомфорта выводит за общепринятые рамки жанра. Динамика усиливается, очуждается и небольшой лирический фрагмент – «свирельный» проигрыш. Звучание в низком регистре изменяет его смысл, добавление «колокольных» квинтовых созвучий – окончательно преобразует, внося элемент трагической отрешенности.

Третья часть (c-moll) также подготавливается инструментальным вступлением: на фоне выдержанных звуков следует цепь аккордов с внедренными тонами. Мелодическая линия вначале педалирует квинтовый тон лада (прием длительно выдержанного звука используется в этой части неоднократно), затем, в процессе развития, включается «интонация воли» (восходящая кварта), и – вновь ч.5. Особую выразительность придает использование приема звуковой фиксации

отдельных строк текста без четкого определения нотной высоты (сл. «На старость лет...»). Одна из вечных тем в искусстве – тема одиночества и философских раздумий являет основное настроение финала цикла.

*За этот ад, / За этот бред,
Пошли мне сад / На старость лет.
На старость лет, / На старость бед;
Рабочих – лет, / Горбатых – лет...
На старость лет / Собачьих – клад;
Горячих лет - / Прохладный сад...
Для беглеца / Мне сад пошли;
Без ни-лица / Без ни-души!
Сад: ни шажка! / Сад: ни глазка!
Сад: ни смешка! / Сад: ни свистка!
Без ни-ушка / Мне сад пошли:
Без ни-душка! / Без ни-души!*

*Скажи: довольно муки – на / Сад – одинокий, как сама.
(но около и Сам не стань!) / - Сад, одинокий, как ты Сам.*

*Такой мне сад на старость лет... / Тот сад? А может быть – тот свет? –
На старость лет моих пошли - / На отпущение души.*

[4, с. 188].

Подвижно
186

mf

191

mf За

molto rit

196 *A tempo*

э - тот ад, за э - тот бред пош - ли мне сад на ста - рость лет. На

200 *rit*

ста-рость лет, ста-рость бел, ра - бо - чих лет, гор - ба - тых лет. На

204 *A tempo*

ста-рость лет со - бачь - их клад, го - ря - чих лет прох - лад - ный сад. Для

208

бег - ле - ца мне сад пош - ли: без - ни ли - ца, без - ни ду - ши.

Глиссандирующий распев (нисходящая квартовая интонация «с» - «g») сменяется фразой текста без определенной звуковысоты (сл. «Такой мне сад на старость лет...»), затем фразы вновь становятся музыкально оформлены. Длительно выдержанный тон «с», интонации «пустой квинты» (на сл. «...а может быть тот свет?») и малой терции (на сл. «...на отпущение души»). Затем вновь следует распев на согласном звуке в свободном ритме, и – звучание слов-заклинаний, этой своеобразной молитвы (сл. «За этот ад, за этот бред, пошли мне сад на старость лет...»), не имеющей речевого прототипа и произносимой в состоянии предельного душевного волнения. Этот кульминационный момент третьей части Триптиха создает своеобразное ощущение потери временной опоры, погружения в пространство собственного «Я». Это впечатление усиливает наличие масштабного вокализа. Так, речевая выразительность определяет стиль вокального интонирования, вместе с ней усложняются и средства музыкальной выразительности. Мелодические и гармонические диссонансы приобретают самодовлеющее значение (в фортепианной партии композитор использует сложные ладовые комплексы, звучащие на фоне частой смены ритмического рисунка).

Некоторые строфы текста повторяются, создавая рефрены, распевы на гласном и согласном звуках подготавливают коду: длительно звучащий квинтовый тон «g» тональности **c-moll** приобретает роль тонального устоя. В верхнем фактурном уровне появляется мажорная терция тональности **g-moll**, но лад вновь затушевывается, завершает все музыкальное развитие аккорд-кластер.

Следует особо отметить воплощение в композиционной технике *речевой интонации* и разнообразных приемов ее создания. Логичное, рациональное осознание поэтических особенностей текста привело к возникновению в этом цикле выразительных, декламационно-речевых интонаций, отражающих разные оттенки эмоционально-психологических состояний. Смена этих интонаций, так же как и следование частей без перерыва, являются особенностями драматургии Триптиха. Композитор создает особый вид полиинтонационной мелодии, имеющей потенциал к драматическому действию: каждая интонация обладает индивидуальным драматургическим смыслом.

Специфический стиль камерно-вокальной лирики Е. Кузиной на новом историческом этапе продолжает русскую традицию, связанную с «говорящей мелодией» Даргомыжского – Мусоргского – Мясковского – Свиридова и др. Выявление сути подобного вокального интонирования позволяет обозначить его дальнейшие исторические перспективы.

В самом начале творческого пути Е. Кузина представила яркие и самобытные вокальные сочинения. Сложность, многозначность высказываемого в ее творчестве мастерски сочетается с наглядностью, особой простотой очевидности. Композитор очень бережно и чутко работает со Словом, воссоздавая характерные черты творческого стиля поэта, образуя «взаимную предназначенность». Обращение еще в раннем творчестве к уникальной личности М. Цветаевой – поэту и человеку, обладавшей особыми качествами творческой натуры, выразились в появлении очень серьезного сочинения.

Список использованных источников

1. Саакянц А. Поэт / М. И. Цветаева. Поэзия. Проза. Драматургия. – М.: «Слово», 2000. – С. 5–12.
2. Саакянц А. Послесловие / Цветаева М. В певучем граде моем. Стихотворения, пьеса, роман в письмах / Сост. К.В. Смородин. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1989. – С. 272–281.
3. Цветаева М. Поэзия. Проза. Драматургия. – М.: «Слово», 2000. – 568 с.
4. Цветаева М. В певучем граде моем. Стихотворения, пьеса, роман в письмах / Сост. К.В. Смородин. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1989. – 288 с.