

Сорокотягіна Г. Про принципи втілення поезії Г. Аполлінера та П. Елюара у хорівій творчості Ф. Пуленка (на прикладі «Семи пісень» для мішаного хору *a cappella*). Розглядаються основні принципи втілення поезії Г. Аполлінера та П. Елюара – представників сюрреалізму – в хорівій музиці Ф. Пуленка на прикладі циклу «Сім пісень» для мішаного хору *a cappella*. Аналіз поетичного та музичного тексту дозволяє виявити специфіку взаємодії двох видів мистецтва, логіку впливу форми вірша в хорівій мініатюрі, стильову специфіку музики Ф. Пуленка.

Ключові слова: сюрреалізм, поезія, хорова мініатюра, *a cappella*, Г. Аполлінер, П. Елюар, Ф. Пуленк.

Sorokotyagina A. About principles of an embodiment of poetry of G. Apollinaire and P. Eluard in F. Poulenc choral creativity (on an example of «Seven songs» for the mixed chorus *a cappella*). In this article basic principles of embodiment of poetry of G. Apollinaire and P. Eluard, which are belongs to such direction as surrealism, in choral music of F. Poulenc on the example of cycle «Seven songs» for the mixed choir, where by a poetic and musical analysis it is possible to specify on the specific of co-operation of two types of art, understand logic of composer's recreation of form of a poem of the choral miniature. On the basis of analytical information became possible to designate the row of composer's features, which reflects stylish specific of Poulenc's music.

Key words: surrealism, poetic, choir miniature, *a cappella*, G. Apollinaire, P. Eluard, F. Poulenc.

УДК: 78.01 : [82-1 : 78. 071.1]

Людмила Шаповалова

МЕТАФИЗИКА МУЗЫКАЛЬНОГО СИМВОЛА В КАНТАТЕ С. СЛОНИМСКОГО «ГОЛОС ИЗ ХОРА»

Творческое наследие Сергея Слонимского в вокально-симфоническом жанре включает пять произведений, но лишь одно из них – «Голос из хора» – получило авторское определение жанра «кантата», что указывает на уникальность жанровой семантики. Её *хронотоп* соответствует двум культурным моделям. С одной стороны, С. Слонимский – целиком и полностью современный компози-

тор, «болеющий» проблемами своего народа и времени (кризисных 60-70-х десятилетий XX ст.), с другой – в кантате явно ощутимы приемы философского иносказания, ассоциативных аллюзий и намеков на скрытые подтексты. Станным представляется и название кантаты, по крайней мере, с точки зрения официального метода партийности искусства.

Действительно, кантата С. Слонимского «Голос из хора» сложна по своей художественной семантике: неоднозначной представляется, прежде всего, авторская интерпретация поэтического первоисточника – поэзии А. Блока, «трагического тенора эпохи» (по определению А. Ахматовой).

На Украине кантата С. Слонимского «Голос из хора» никогда не исполнялась. В связи с этим приходится констатировать, что произведение не попадало «в фокус» исследовательского внимания. Хотя отдельные, весьма ценные сведения можно почерпнуть из российских изданий [2]. Научный интерес к этому сочинению весьма велик, ибо с первого знакомства с партитурой привлекает своими высокими художественными качествами.

Цель статьи – анализ музыкальной криптограммы как скрытого символа в музыке: его значения и влияния на стиль кантаты С. Слонимского «Голос из хора».

Предлагаемый для обсуждения термин «криптограмма» связан с проблемой символизации музыкальной речи в культуре XX ст. Поэтический источник в новых социокультурных условиях «провоцирует» серьезную переоценку концепции С. Слонимского в аспекте философской и поэтической метафизики, на основе чего рождается *метафизика музыкального смысла*.

Криптограмма понимается в двух значениях: 1) как метафизический символ – то есть смысл, умноженный на культурный архетип конкретной национальной и общечеловеческой системы ценностей Бытия, однако не явный, а *сокрытый* автором (ради чего, собственно, и был вызван эйдос творчества); 2) как художественный прием авторского высказывания, точнее – иносказания, направленного будущим поколениям, зашифрованного в силу политических запретов. (Например, А. Ахматова пользовалась таким «тайным письмом»: «...я зеркальным письмом пишу» в «Поэме

без героя». Известны подобные опыты и в творческой биографии Д. Шостаковича).

Криптограмма как тайна, зашифрованный *знак судьбы* художника присутствует не в каждом произведении, и не каждая эпоха нуждается в ней. Иначе говоря, образ является не «слепком действительности», а сознательно зашифрованным двойным (тройным) смыслом. Это тот контекст (миросозерцания, мировоззрения, изменения социума), который в современном музыкознании получил название метафизика музыки (в нашем случае – национальная идея, художник – эпоха). Ввиду этого достигается эффект стилевой реинтерпретации всей системы языковых значений как зашифрованных, «тайных» знаков. Так вырисовывается функция «криптограммы» как коммуникативной мистификации – послания в будущее. И современный слушатель «считывает» этот далекий призыв одинокой души, ищущей в пространстве культуры своего двойника, и в итоге – спасения! («Далекий» по отношению к эпохе, но такой близкий по метафизическому присутствию тех же самых проблем человеческого бытия!)

Гениальный поэтический текст отобран композитором из различных сочинений А. Блока. Так, «Двадцатый век» – отрывок из поэмы «Возмездие»; поэтический текст III части взят из вступления к ней, а ключевые символы IV части «Радость – Страданье» – из драмы «Роза и крест». Современный Блоку мир представлен и смыслообразом «Весны», и жестокой, грозной, тревожной темой Апокалипсиса. Очевидно, эта оппозиция привлекла С. Слонимского как художника «из будущего времени». Стилистика его музыки плюралистична: хроматическая тональность, опора на сложные гармонические структуры, использование жанровой лексики военной тематики (V ч. – «злое скерцо»). Лирико-эпическое «наклонение» кантаты связывает эту музыку с прообразами Прокофьева и Свиридова, что указывает на национальную традицию русской хоровой культуры.

Отметим особо необычную трактовку хора как манифестанта авторской концепции, озвученную таким составом исполнителей: два солиста (меццо-сопрано и баритон) и смешанный состав хора; камерный состав оркестра и орган; различные варианты сочетания хоровой и оркестровой партитур в разных частях, что создает динамику «драматургического профиля».

При попытке раскрыть культурный смысл кантаты С. Слонимского «Голос из хора» обнаруживается главная поэтическая идея А. Блока, которую С. Слонимский воплощает в целостный музыкальный Универсум¹: это взаимодействие двух планов человеческого бытия – соборного и личностного. Причем эти образы постоянно взаимодействуют, общаются между собой: без одного нельзя понять другого.

Поэзия А. Блока основывается на контрастных образах, как указывает А. Стратиевский: «Поэзия его – одновременно неразрывно... – нежна и сурова, эгоцентрически лирична и эпически народна, обращена к надзвездным высям и к тоскливой прозе сурового земного бытия, замкнута в мире индивидуальных чувств и настезь открыта ветрам времени» [2, с. 229]. С. Слонимский очень точно и органично сочетает поэтический и музыкальный тексты в стиливой контрапункте, основываясь на антиномиях (народ – личность, поэт – время, общество – индивидуальность, позитив – негатив), которые в драматургическом процессе развития обнаруживают метафизическую глубину (даже неисчерпаемость).

Кратко рисуем семантический план музыкальной драматургии цикла.

1 ч. представляет собой экспозицию, в которой заложен основной поэтический смыслообраз всего цикла – «Весна». Он порождает широкий круг ассоциаций и параллелей: Весна-Пробуждение, Весна-Молодость, Весна-Движение, Весна-Мечта, и, наконец, Весна-Жизнь. Как следствие – музыкальная лейттема «Весны» пронизывает почти все части кантаты, определяя собою семантическое единство цикла.

Лейттема выдержана в духе русского фольклорного стиля: архаичность первоначального запева, его диатоническая основа, мономерность метроритма (ровное движение четвертями и восьмыми) выказывают безмерную волю к жизни: *«Узнаю тебя жизнь! Принимаю! И приветствую звоном щита».*

В композиции первой части можно выделить два подраздела. Первый (вступительный), представляющий лейттему «Весны», начинает-

¹ Выражение принадлежит музыковеду О. Девятовой [см. её монографию «Художественный универсум композитора Сергея Слонимского. Опыт культурологического исследования. – Екатеринбург, изд-во Уральского университета, 2003. – 408 с.].

ся запевом меццо-сопрано (соло). После чего следует ее проведение в хоре (сопрано и альты, что подчеркивает пантеистику смыслообраза).

Второй подраздел выполняет развивающую функцию на новой теме решительно-напористого характера (отметим роль ритмоформулы, триольности, пунктирности). Её семантика отражает активность притягивания жизни лирическим героем. В дальнейшем музыкально-тематическом развитии лейттема «Весны» и ее образные трансформации взаимодополняют друг друга, что помогает слушательскому Я усвоить образно-смысловое единство концепции кантаты.

II ч. – «*Двадцатый век*» – являет сферу действительности, воплощенную при помощи быстрого темпа (*allegro*), диссонансных созвучий, ритмического движения четвертными длительностями, маршевого характера. Характерно, что сферу действительности композитор подчеркивает введением в партитуру тембрового колорита мужских голосов. С точки зрения эмоционального наклонения II часть будто бы и контрастирует с экспозицией; но с другой – интонационно «прорастает» из I ч. Таким образом, в драматургии кантаты можно усмотреть аналогию с симфоническим циклом, где I ч. – вступление, II ч. – главная партия, чья семантика олицетворяет зло «железного XX века».

III ч. – «*Мир прекрасен*» – выполняет лиро-эпическую функцию побочной партии в концепции кантаты. Она, безусловно, контрастирует предыдущей и тесно перекликается с тематической линией I части. Во вступлении к ней композитор использует интересное сочетание органа и гитары, что весьма созвучно просветленному лирико-философскому размышлению. Логичным является подключение хора *a cappella* с его полифоническим изложением тематизма. Здесь композитор еще раз проводит лейттему «Весны» как символ надежды и света.

Соло баса-профундо (ц. 14) содержит элементы стилистики древнерусского пения. Кода (ц. 21) заключает в себе авторское слово поэта: «*Так бей, не знай отдохновенья!*» Следует признать, что III часть представляет собой кульминацию цикла, в котором обнаруживается **образ самого автора**, его отношению к событийно-символическому ряду. Философское кредо («Жизнь без начала и конца») было объявлено еще в I части, хотя и в завуалированной форме («О, весна без конца и без края»).

IV ч. «*Песнь урагана*» («Радость – Страдание») возвращает сферу действительности, динамичности. Интонационные истоки также коренятся в I-й части (вторая тема). Структура IV части напоминает форму рондо, где рефреном служит фрагмент «*Ревет ураган, поет океан!*». Ураган в музыкальном контексте С. Слонимского разнится, например, со сценой Бури из оперы «Отелло» Дж. Верди, где композитор сквозь призму музыки передает имитацию природной стихии – гул моря и ветра. У С. Слонимского через образ урагана передано «внутреннее кипение» художника, его духовные противоречия и одновременно надежды («*Мчится мгновенный век, снится блаженный брег!*»).

Функцию данной части можно определить как *разработку* симфонического цикла, благодаря настойчивости маршевого движения, сменяющемуся метроритму, активному развитию оркестровой и хоровой партий. Динамизации способствует и тембровая «игра»: после небольшого оркестрового вступления звучит партия соло баритона, затем следует проведение женской группы хора, потом мужской, и только в середине части звучит хор tutti в сопровождении оркестра².

V ч. – инструментальная Токката – являясь оппонентом предыдущей чисто хоровой части, выполняет функцию симфонического скерцо и подобна ему не только по характеру, но и по драматургическому расположению в цикле (предваряет финал). Тематически она основана на лейттеме «Весны», хотя по семантике ближе образам II ч. (диссонантность, назойливая ритмо-формула).

VI ч. выполняет функцию репризы-коды: на это указывает возвращение вступительного соло меццо-сопрано и более высокая событийная плотность как достижение нового качества. Антифонная структура раскрывает два смысловых полюса – разговор Поэта и Эпохи, от имени которой свидетельствует Автор. Явная динамизация репризы и новый уровень философского осмысления событий выявляет влияние симфонизма как метода художественного мироощущения С. Слонимского.

Перечислим конкретные уровни жанровой драматургии сочинения, совокупность которых определяет стилевую доминанту музыки: это лейтмотивная система, тематические арки, тембровая драматур-

² Этот прием заимствован из жанровой семантики инструментального концерта.

гия и циклическая композиция с её «интонационной фабулой» (термин И. Барсовой), и, наконец, высший метафизический дух – авторское слово, его Присутствие как «голос из хора».

Перечисленные жанрово-стилистические принципы образуют систему музыкального стиля С. Слонимского, содержание которого столь многосложно, что не представляется возможным выявить единственно верный метод, и всё же мы попытаемся это сделать на основе интерпретации скрытых смыслов поэзии А. Блока и их современных прочтений.

Принято думать, что образ – это зеркало действительности, но всегда ли отпечаток бывает зримым и достоверным? В музыке меньше всего смысла буквального, чаще всего художник прячет свою истинную мысль в надежде на то, что вдумчивый, доброжелательный читатель (слушатель) найдет ключ к разгадке. По мнению Ю. Николаевской, «... момент “прочтения” авторского смысла через символы, момент их “узнавания” есть акт обоюдного (авторско-слушательского) общения. ...Музыкальный символизм – явление уникальное, ибо музыка может о з в у ч и т ь сам путь формирования значений символа в контексте одного произведения» [1, с. 21-22]. Становится понятной глубинная причина символизации музыкальной речи – это её связь с *архетипами Бытия* и метафизическая природа слова *как такового*, включающая в себя ряд признаков:

– предельно концентрическая манера письма: творение поэтического текста через систему мотивов-символов (кварта, секунда, секста, септима); а отсюда повышенная плотность элементов музыкальной речи (за счет тембра, фактуры, метроритма) и ассоциативность их восприятия (семантизация);

– неадекватность интонационно-смыслового ряда и поэтического, их диалог; отсюда высокий уровень эмоционально-философских подтекстов и вариативность смысловых контекстов.

Как достигается стилевой синтез поэтического и музыкального символизма? Через структурный изоморфизм символа: «он выстраивает поэтические антитезы в один ряд, пронизанный общим образно-смысловым и драматургическим стержнем, соподчиняя их друг другу. В результате образуется некое новое смысловое качество – не как компромисс между противопоставляемыми мыслями, а как *синтези-*

ческая идея» [2, с. 230]. Так рождается метафизический «шлейф» музыкальных смыслообразов.

Основным метафизическим символом для обоих авторов (поэта и музыканта) выступает Жизнь и ее спутники: Весна, Любовь, Радость, детский голос. Однако кому принадлежит «голос из хора», поставленный в название сочинения? По нашему мнению, ответ на авторскую криптограмму однозначен: поэт и композитор мыслят себя в единстве с Историей и Эпохой, осознают национальный космос и историко-культурные корни своего творчества в ауре личного присутствия Всевышнего. Если это так, значит подтверждается и принадлежность композитора к духовному реализму как единственному историческому методу и направлению русской метафизики творчества. И «Голос из хора» вписывает имя Сергея Слонимского в ряд духовных лидеров русских культуры нашей эпохи... Человек не одинок! Как писал в письме к своему другу молодой А. Блок, еще не автор поэмы «Возмездие»:

«Душа моя подражает цыганской, / и буйству, и гармонии её вместе, / и я пою тоже в каком-то хору, / из которого не уйду».

* * *

При сравнении партитуры и аудио-записи исполнения Санкт-Петербургской хоровой капеллы под управлением В. Чернушенко и дирижера Г. Рождественского, первой (и пока единственной!), возникает смысловое противоречие. Безусловно, интерпретация партитуры С. Слонимского позволила выявить новые смысловые горизонты. И всё же укажем на принципиальные расхождения авторского текста и исполнительского плана в версии В. Чернушенко.

1. В первой части кантаты после экспонирования лейттемы Весны, композитор создает еще один её вариант в вокальной партии, после чего тему продолжает звучание хора. Однако в исполнительском варианте (с ц.1-й по ц.4) обозначена купюра. Затем со середины ц.5 до ц.7 вновь следует купюра. Также не исполняются хоровые имитации и замечательной красоты вокализ в партии соло меццо-сопрано (кода I-й части).

2. Во второй части исполнительской версии сделана колоссальная купюра (с ц.3 по ц.24), что нарушает целостный драматургический замысел.

3. В финальной части кантаты существует большое разногласие между композиторским замыслом и исполнительской версией, заключающееся в выборе тембра солиста, исполняющего трансформированную лейт-тему. Ведь у автора указан голос мальчика (как символ небесной перспективы, чистоты и надежды); в исполнительской же интерпретации звучит меццо-сопрано, что губит, по крайней мере, «заземляет» мистику музыкального финала, и, в целом, метафизический настрой поэзии А. Блока!

4. И, наконец, в рукописи С. Слонимского кантату завершают долгие педали в хоровой партии на слове «жизнь», в замирающей динамике. На наш взгляд, композитор мыслил криптографично: в заключительных педалях и таится сокрытый смысл сочинения! В исполнительской же версии В. Чернушенко звучит лейт-образа Весны из I части, что «классицизирует» восприятие концепции произведения в духе «возвращения на круги своя». Языческий символ возвращения (круга) вместо небесной вертикали, бесконечной Жизни!..

Не отказывая В. Чернушенко в художественной достоверности, позволим себе усомниться, насколько правомерно вмешательство исполнителя (даже такой высокой «пробы» как дирижер В. Чернушенко и его коллектив) в систему художественных смыслов авторской концепции сочинения? В поисках ответа на этот вопрос, собственно, и заключается научная «интрига» предлагаемого небольшого исследования.

ВЫВОДЫ. I. Символическая речь «трагического тенора эпохи» в стилевом решении кантаты С. Слонимского приводит к *повышенной семантизации* музыкальной речи, что, конечно же, усложняет понимание этой музыки. Однако автор рассчитывал на слушателя из будущего – *Другого как друга*, того, кто знает, каким образом расшифровывать криптограммы её художественного смысла?

II. Переживание поэтом, а затем и осознание им трагедийности мира как *общего и одновременно глубоко личностного* востребовало в музыке родовых принципов символического мышления, таких как:

1. семантическая антиномичность музыкальных символов; оппозиция «мы – я», «соборность – эгоцентризм»;
2. иерархичность музыкального устроения символических образов кантаты, среди которых следует различать *первичные*, проинтони-

рованные знаки-символы и *вторичные*, формирующиеся в сознании на основе жанрово-стилевых аллюзий, вследствие чего возникают *мистические* смыслы и значения («земная и мистическая» Любовь, Весна, Радость, Жизнь);

3. духовная углубленность, напряженное и неослабевающее внимание к самым сокровенным глубинам Божественного бытия;

4. опора на интонационные архетипы национально-музыкальной речи – квартовость (связь с фольклором, национальной архаикой).

Причина появления письма криптограммами продиктована не столько слушательским тезаурусом, сколько изменяющимся историко-социальным контекстом (в том числе и новыми исполнительскими версиями). Будем ждать от исполнителей новых поколений новых прочтений, и желательно – откровений, адекватных гению Поэта и композитора!

* * *

Идея всеединства и целокупности бытия – общая основа поэтики А. Блока и русской картины мира в музыке С. Слонимского. Благодаря их «встрече» рождается устойчивая концептуально-смысловая матрица при восприятии и толковании этого замечательного образца русской культуры второй половины XX ст. Современность всегда отличала художественное кредо Мастера. Однако интерпретация истинных смыслов понимания уже прожитой «современности» как традиционно символистская проблема духовного одиночества решается Слонимским на основе творческого переосмысления метафизики А. Блока, благодаря чему возникает *иной подтекст* художественной системы произведения. В противном случае возникает конфликт художественного текста (произведения) и потенциальных субъектов коммуникации: те, на кого рассчитан данный текст, останутся «глухи» и «слепы» (так возникают «непонятые» произведения, написанные не ко времени).

И поэт, и композитор намекают на необходимость единения личности художника с историко-социальной средой, в которой им довелось жить и творить. Оба могут своим *голосом* петь Истину от имени своей эпохи, своего народа.

Кантата «Голос из хора» С. Слонимского дает повод к *реинтерпретации* ее концепции. В ней на редкость большой выбор тайных смыслов, понимание которых указывает на изменившуюся культуру-

логическую ситуацию рубежа тысячелетий. Её признаки – духовное возрождение, интерес к личности и её художественной рефлексии, к актуальному пересмотру ценностной семантики творчества. Это уже не одинокий пафос самовыражения, но со-участное вслушивание, вписывание своего «голоса» в Божественную партитуру...

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Николаевская Ю. *О художественной природе символа* / Ю. Николаевская // *Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. праць [заг. ред. Н. Гребенюк]. – К. : Науковий світ, 2001. – С. 17-22.
2. Стратиевский А. *Кантата С. Слонимского «Голос из хора»* / А. Стратиевский // *Блок и музыка*. – Л. : Сов. композитор, 1972. – С. 229-245.

Шаповалова Л. Метафізика музикального символу в кантаті С. Слонимського «Голос из хора». Предложен анализ музыкальной криптограммы как скрытого символа в музыке С. Слонимского.

Ключевые слова: метафізика, символ, криптограмма.

Шаповалова Л. Метафізика музичного символу в кантаті С. Слонимського «Голос из хора». Надано аналіз музичної криптограми як прихованого символу в музиці С. Слонимського.

Ключові слова: метафізика, символ, криптограма.

Shapovalova L. Metaphysics of the musical symbol in the cantata by S. Slonimsky «The voice from chorus». The article deals with the analysis of the musical cryptogram as latent symbol in music by S. Slonimski.

Keywords: metaphysics, symbol, the cryptogram.