

Зубарева Наталья Борисовна

д-р искусствоведения, доцент, профессор

Дресвянникова Анна Николаевна

студентка

Фофанова Светлана Сергеевна

студентка

Юркова Анастасия Леонидовна

студентка

ФГБОУ ВО «Пермский государственный

институт культуры»

г. Пермь, Пермский край

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ СЛОВА И МУЗЫКИ В ХОРОВЫХ СОЧИНЕНИЯХ П.Г. ЧЕСНОКОВА НА СТИХИ РУССКИХ ПОЭТОВ

Аннотация: в статье рассматриваются светские хоровые сочинения П.Г. Чеснокова на предмет выявления специфики взаимодействия музыки с поэтическим словом. Авторы показывают, каким образом внимание композитора к деталям стихотворного текста обуславливает особенности музыкальной композиции в каждом конкретном музыкальном произведении.

Ключевые слова: Павел Григорьевич Чесноков, хоры на слова русских поэтов, взаимодействие, музыка, поэзия.

«В созвездии имён известных композиторов российской духовной музыки есть одно имя, при произнесении которого у многих россиян становится тепло и благостно на сердце. Это имя не затмили другие, порой очень знаменитые имена оно; выдержало испытание самым строгим судом – беспристрастным Судом Времени. Это имя – Павел Григорьевич Чесноков» [4]. Ни одно крупное современное исследование, посвященное отечественной духовной музыке, не обходится без упоминания П.Г. Чеснокова – композитора, хорового дирижера, педагога. Вместе с тем, творческое наследие композитора фактически не становилось объектом самостоятельного научного исследования. Исключение составляют

духовные сочинения [1]; что же касается произведений светских жанров, то они рассматриваются в общем контексте изучения хоровых миниатюр [2]. Сказанное позволяет судить о том, что избранный нами аналитический ракурс – раскрытие взаимосвязи поэтического слова и музыки в сочинениях Чеснокова на стихи русских поэтов – обладает известной научной новизной.

«В общей сложности Чесноков написал свыше 60 светских смешанных хоров а саррелла, а также (в связи с педагогической работой в женских пансионах) – более 20 женских хоров с развернутым сопровождением фортепиано» [5]. При этом композитор обращался к стихам самых разных поэтов, но для нас не менее важно содержательное разнообразие привлекавших его стихотворений и, в еще большей степени, – индивидуальная неповторимость прочтения поэтического текста музыкантом. Рассматривая с такой точки зрения светские хоры Чеснокова, мы понимаем, что распространенное мнение о преобладающей роли пейзажа в его поэтических предпочтениях оказывается весьма и весьма неточным. Покажем это на примере хора «Ночь».

Хор написан на слова Плещеева, в стихотворении которого ощущается стремление к использованию слов однородного звукового строя:

Ночь пролетала над миром,
Сны на людей навевая;
С темно-лазуревой ризы
Сыпались звезды, сверкая.

Повторы звуков и их сочетаний придают поэтической речи особую звуковую окраску, называемую в литературоведении инструментровкой [6]. Тяготение поэта к звукописи чутко улавливает композитор, воспроизводя колорит звездной ночи средствами гармонии.

Принципиально другую роль играют мелодические средства. Дело в том, что мелодии данного сочинения чужды не только ярко эмоциональные интонационные ходы, но и продолжительные повествовательные интонации. Мелодическую основу составляют колыбельные интонации, «отвечающие» начальным строкам стихотворения. Роль этих интонаций очень велика: они вносят «теплое»

лирическое начало в насыщенное изобразительными деталями произведение, обогащая его тонкими психологическими нюансами. В результате образуется диалог между выражением внутреннего состояния человека и описанием окружающей его ночи. Фактически, этот диалог является индивидуальным проявлением известного приема, называемого «психологическим параллелизмом», а индивидуальность его особенно ярко выступает благодаря тому, что в стихах Плещеева данный прием практически отсутствует. Его единственной приметой оказывается начало последней строфы: «И улыбалася кротко | Ночь, над землей пролетая». Этот текстуальный повтор (хотя и частичный) становится закономерным основанием для повторения музыкального материала начальной строфы в конце произведения.

Такого рода репризное «закругление» формы характерно для многих сочинений Чеснокова. Обращаясь к русской поэтической лирике, где движение художественного содержания определяется не сюжетом, а логикой последовательного раскрытия образно-значимых деталей, композитор оформляет новизну каждой строфы с помощью нового музыкального материала. Для складывающейся таким путем сквозной строфической формы репризный повтор первого раздела становится важным фактором обеспечения целостности. При этом Чесноков каждый раз находит обоснование репризного повтора в словесном тексте. Так в «Русалке» на стихи Лермонтова возникают корреспонденции между начальными строфами и конечной:

– «И пела русалка...» (во 2-й строфе) и «Так пела русалка над синей рекой» (в 7-й);

– «Русалка плыла по реке голубой» (в 1-й строфе) и «Так пела русалка над синей рекой» (в последней).

В широко известном хоре «Яблоня» мотивация репризного повтора совершенно иная. В последней строфе стихотворения Потресова словесные повторы (даже самые краткие) отсутствуют, но повторяется начальная ситуация – новый день начинается почти как предыдущий, но после бурной ночи буквального повторения быть не может, поэтому и реприза сильно изменена.

Необходимо отметить, что сквозная строфическая форма, столь часто встречающаяся у Чеснокова, в принципе нехарактерна для хоровой музыки, на что указывает О. В. Соколов. Он считает, что «жанру хоровой музыки с её бóльшей по сравнению с камерно-вокальными произведениями объективностью и некоторым эффектом отстранённости в принципе противопоказана сквозная форма» [3]. Как удастся Чеснокову преодолеть указанное противоречие? Думается, дело в том, что композитор в сочинениях рассматриваемого типа пишет хоровые партии в едином ключе – они не противопоставляются друг другу ни ритмически, ни мелодически, ни темброво, благодаря чему хоровое звучание воспринимается как сольное, и, тем самым, «снимается» эффект отстраненности.

Принципиально иным структурным решением отмечен хор «Зеленый шум» на стихи Некрасова. В принципе, это сочинение так же, как и рассмотренные ранее, можно отнести к произведениям пейзажной направленности, но и сам подход к поэтическому первоисточнику, и его музыкальное воплощение совершенно другие. Начнем с того, что Чесноков берет стихотворение не целиком, а существенно его перерабатывает. Композитор не просто сокращает словесный текст за счет пропуска некоторых некрасовских строф – он убирает все строфы, связанные с социально-бытовой проблематикой. Тем не менее, лишив стихотворение особенно близкой поэту проблематики, Чесноков стремится воплотить в музыке наиболее характерные его черты, лежащие в области композиции и особенностей стихосложения.

Что касается избранной композитором рефренной формы, то она в точности соответствует поэтическому оригиналу. Рефреном, как и у Некрасова, стало двустишие «Идет-гудет Зеленый Шум, | Зеленый Шум, весенний шум!» Его мелодической основой являются звательные интонации. Такие интонации в речи связаны, как правило, с обращениями, и в данном случае естественны, в первую очередь, как выражение обращения человека (лирического героя) к расцветающей по весне природе. Но имеется в этом и другой момент. Отказавшись от вокализации социально-ориентированных строф, Чесноков отказался и от задуманной Некрасовым параллели между обновлением в природе и в человеческой душе.

Звательные интонации рефрена в известной степени компенсируют снятие психологического параллелизма.

Другая сторона структурной организации хора связана с внутренним строением его основных разделов. Здесь Чесноков впервые в своих светских сочинениях работает с астрофическим текстом. При отсутствии регулярного объединения строк композитор лишается того принципа построфного обновления музыкального тематизма, которым руководствовался ранее. Однако и в астрофических стихах он находит новую для себя опору тематического развития. Дело в том, что в таких стихах изменение длины одного из них становится сильным признаком локальной концовки. Покажем это на примере стихотворения Некрасова.

Во втором пейзажном эпизоде введение коротких строк (содержащих не 8 слогов, как в других, а 6) делит пятнадцатистишие на группы: 3 + 3 + 5 + 2 + 2. Именно так, в соответствии с внутренней структурой, образующейся благодаря укорочению 3-го, 6-го, 11-го и 13-го стихов, происходит обновление музыкального материала (таблица 1).

Таблица 1

Как молоком облитые, Стоят сады вишневые, Тихохонько шумят;	
Пригреты теплым солныш- ком, Шумят повеселелые Сосновые леса;	
А рядом новой зеленью Лепечут песню новую И липа бледнолистая, И белая березонька С зеленою косой!	
Шумит тростинка малая, Шумит высокий клен...	
Шумят они по-новому, По-новому, весеннему...	

В результате складывается сквозная нестрофическая форма, совершенно новая в хоровой музыке Чеснокова и способная более детально следовать за поэтическим текстом, чем обычная для его более ранних сочинений сквозная строфическая форма.

Наша исследовательская группа рассмотрела не все светские произведения П.Г. Чеснокова, а только сочинения 2-го и 14-го opus'ов. К тому же избранные нами хоры были проанализированы лишь в одном аспекте – с точки зрения раскрытия их художественных особенностей, лежащих в области взаимодействия поэзии и музыки. Тем не менее, результаты предпринятого исследования позволяют сделать определенные выводы. Сформулируем их следующим образом:

– мы обнаружили, что в сочинениях Чеснокова приоритетную роль играют сквозные формы, не характерные для русской хоровой музыки, но обусловленные вниманием композитора к деталям поэтического текста;

– мы показали, что при создании своих произведений композитор ориентировался не на закономерности форм инструментальной музыки (на что часто указывают в исполнительских анализах), а на особенности композиционной организации стихотворного первоисточника;

– рассматривая сочинения разных лет, мы выявили своего рода вектор, определивший эволюцию подхода П.Г. Чеснокова к вокализации стихов русских поэтов.

Список литературы

1. Борисова Е.Ю. Духовно-музыкальное наследие представителя нового направления русской духовной музыки П.Г. Чеснокова / Е.Ю. Борисова, Н.Ю. Погорелова // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. – 2011. – №3. – С. 95–99.

2. Гринченко И.В. Хоровая миниатюра в русской музыкальной культуре: история и теория [Текст]: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Инна Викторовна Гринченко; Ростовская. гос. консерватория им. С.В. Рахманинова. – Ростов н/Д, 2015. – 23 с.

3. Ермакова В.Н. Методические основы профессионально ориентированного анализа хорового произведения // «Педагогическое интернет-сообщество УЧПОРТФОЛИО.ру» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://uchportfolio.ru/articles/read/78> (дата обращения: 29.10.2017).

4. Никитин К. Певец чистой, бескорыстной души // Портал «Родон» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.rodon.org/.mus/chesn/biog.htm> (дата обращения: 29.10.2017).

5. Чесноков Павел Григорьевич // Википедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/?oldid=88535724> (дата обращения: 29.10.2017).

6. Шенгели Г.А. Техника стиха. Инструментовка // Журнал «Русский язык» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: rus.1september.ru/article.php?ID=200202112 (дата обращения: 29.10.2017).