

## ВАРИАТИВНОСТЬ КОНЦЕПТУАЛЬНОЙ ТРАКТОВКИ СООТНОШЕНИЯ СЛОВА И МУЗЫКИ В ВОКАЛЬНЫХ ЖАНРАХ

Проникновение в тайны творящего художника остается весьма нелегкой задачей. При этом, разумеется, существуют определенные формы самоорганизации творческого процесса, продиктованные закономерностями самого художественного творчества. Однако внутренние лабиринты мыслящего человека настолько многослойны и разнонаправлены, что автор сам не всегда осознает мотивы принимаемых им решений. Г. Иванченко утверждает: «Развести музыкальный язык и способы музыкального мышления невозможно» [4, 90]. С учетом данного умозаключения вдвойне проблематичными представляется задача обнаружения в синтетических художественных произведениях точек сближения различных творческих намерений.

Общеизвестно и то, что каждый творец в том или ином виде «присутствует» в своем произведении. В данном контексте весьма определенно высказывался Марк Шагал: «По сути, художник копирует то, что у него внутри, то, что у него внутри, – это и есть его реальность». Возможно, с такой характеристикой природы индивидуального творчества связано устойчивое значение категориальной единицы музыкознания «*индивидуальный стиль композитора*», манифестирующей склонность конкретного автора к определенному типу мышления (к примеру, полифоническому или песенному, инструментальному или вокально-хоровому). Вспомним также то, что в XX веке музыкальное творчество озаменовано использованием композиторами в тематизме монограмм, расширяющих его индивидуальное пространство.

Приведенные аргументы, безусловно, вносят известную конкретизацию в логику содержания музыкального произведения, но и при этом под завесой таинственности оказываются отдельные стороны индивидуального творческого сознания. Еще сложнее может быть понимание психологической мотивации композитора в выборе сюжета для своих сочинений, определение его жанровых параметров и т. д. В этой связи справедливыми представляются слова С. Высоцкой, что «...имен-

но концепция времени – художественного, психологического, исторического – лежит в основе отнесения индивидуального стиля к той или иной художественной тенденции» [3, 51].

В рамках рассматриваемой проблемы большие трудности вызывают музыкальные произведения композитора, имеющие в своей основе литературный источник. При соединении поэзии и музыки в художественное целое, по причине вербальной природы в одной сфере и отсутствия таковой в другой, не всегда оказываются заметными те механизмы, которыми каждый из авторов руководствуется. В частности аксиома, что вокальный опус предполагает органический синтез музыкальной и вербальной составляющих в песне или романсе, с одной стороны, диктует исследователю необходимость учитывать степень взаимодействия векторов художественного мышления поэта и композитора, а с другой стороны, подобный синтез не всегда может служить гарантом адекватного соотношения музыки и слова.

По мысли В. Васиной-Гроссман, «жизнь вокального произведения начинается с выбора композитором поэтического текста, во многом определяющего дальнейшую реализацию замысла» [2, 32]. Исходя из этого, автору музыки, как правило, принадлежит инициатива поиска соответствующих художественных представлений. Поэтому результативность устанавливаемого творческого союза зависит от выбора композитором объекта, близкого его художественным представлениям. В любом случае итогом пересекающихся различных сфер творчества должен стать взаимодополняющий диалог авторов музыки и поэтического слова, способствующий единению музыкально-поэтического смыслового и образного содержания.

В настоящей статье мы рассматриваем три вокальных сочинения кабардинских композиторов Х. Карданова, Дж. Хаупа и З. Жирикова, написанные на один и тот же текст стихотворения А. Бицуева «*Къосыр уэс*» (Снег идет). Если в основе сочинений первых двух авторов лежит перевод литературного источника на русский язык, осущес-

ственный известным поэтом И. Кашежевой, то последний отдает предпочтение оригинальному варианту стихотворения.

Поэтический текст А. Бицуева представляет собой лирическую миниатюру (всего 3 строфы), отличающуюся концентрированностью содержания. Неторопливый тон эмоционального высказывания в стихотворении охватывает различное временное пространство – герой повествует о своей любви в прошлом и воспоминаниях о ней в настоящем. На непрерывное, субъективное переживание героя, накладываются отдельные слова-мысли, которые вносят в измученную его душу смятение и боль. При этом свободно-строфическое изложение стихотворения имеет весьма условный характер, так как строки, включающие от двух, трех и до восьмисложных построений слов (верлибр), содержат односмысловые выражения, которые словно роняются «воспаленным» от тяжелых дум разумом поэта:

Сэ уизгъэхужынут сигу	Я бы хотел тебя забыть
Куэд щлауэ,	Давно,
Сэ уизгъэхужынут сигу,	Я бы хотел тебя забыть,
Ауэ,	Но,
Къосыр уэс...	Снег идет...

(Здесь и далее подстрочный перевод наш. – Б. А., А. М.)

Говорить о сюжетной линии в данном произведении можно лишь условно, так как текст оперирует только психологическим состоянием героя, испытывающего непреодолимое желание вернуть возлюбленную, которая свои предпочтения отдала другому. Такой ракурс содержания и становится причиной возникновения щемящей тоски от утраты и ее невосполнимости. В качестве символа этих переживаний в контекст стихов поэт включает «образ падающего снега».

Пушистый и мягкий снег покрыл все вокруг, но он продолжает идти, напоминая герою о своей любви, которая в его сердце «угасла не совсем». Пожалуй, вся фабульность содержания стихотворения этим и ограничивается. Своеобразным рефреном в тексте становится именно выражение «уэсыр къос...» (снег идет), становящееся мериллом грустных переживаний и одновременно выполняющего функцию разграничения различных ситуативных психологических состояний героя. Заканчивается произведение именно словами «Снег

идет... Пушистый, мягкий...», подтверждающими неизменность и непрерывность образно-эмоционального состояния, служащего основной формой характеристики страдающего человека.

Подобный природный фон, соответствующий заданной «тональности», способствует настроению неизбывной грусти и отсутствию драматических коллизий. Некоторый накал страстей угадывается в строке из последней строфы «Гурыгъу маф1эм си бгъэр ес» («Пламя недобрых чувств обжигает мое сердце»).

В вербальном тексте в семантическом аспекте возможно словосочетание «Уэс къыщесыр ф1ыуэ уэ уолъагъу» («Ты любишь, когда снег идет»), которое служит своеобразной метафорой несостоявшейся любви. Поэт с помощью данного выражения, используемого в качестве навязчивого эмоционально-психологического, по сути, рефрена, репродуцирует прошлое и настоящее в душе героя. Таково краткое содержание стихотворения А. Бицуева.

Теперь обратимся к русскому переводу данного литературного источника. Прежде чем выявить особенности перевода И. Кашежевой в плане его соответствия авторскому замыслу, сделаем некоторое отступление.

Высокая поэзия кабардинских и балкарских авторов А. Кешокова, К. Кулиева, А. Шогенцукова, Т. Зумакуловой, З. Тхагазитова, С. Макитова, Х. Бештокова и др. благодаря переводу на русский язык давно стала достоянием широкого круга читателей. Заслуженное признание, в первую очередь у авторов стихов и критиков, получила переводческая деятельность Н. Гребнева, С. Липкина, Я. Козловского, Д. Долинского, Р. Казаковой, И. Кашежевой.

При этом надо заметить, что самый удачный перевод не всегда адекватно передает авторскую идею произведения. Как пишет критик З. Кучукова, «примеры переводческого произвола, проистекающего из незнания фольклорно-мифологической традиции, приводят к грубой деформации национальной образной структуры подлинника в восприятии русского читателя» [5, 30]. Другими словами, глубоко не осознавая основополагающиеся концепты ментальности человека; не проникая в суть национальной психологии и не представляя картины мира народа, невозможно в полном объеме отразить мысли поэта, пишущего на родном языке. Даже если переводчик принадлежит к тому же этносу и является соотечественником автора,

но по разным причинам с детства не впитал особенностей традиционной культуры, нормы поведения в социуме и ценностные ориентиры этноса, сложно ожидать особой результативности в переводческой работе.

И. Кашежеву, этническую кабардинку, сложно было бы упрекать в недостаточном знании традиций в адыгской поэзии. Однако ее перевод стихотворения А. Бицуева, как нам представляется, допускает некоторую свободу в трактовке главного образно-эмоционального настроения подлинного текста. В первую очередь обратим внимание на строку «*Ты всегда любила снегопад*», которая, как и у А. Бицуева, становится рефренным образованием, повторяясь в конце каждой строфы. В отличие от оригинала в данной структурно-смысловой единице можно выделить одну на первый взгляд незаметную деталь – вышеизложенная поэтическая строка звучит в прошедшем времени, что снимает в настоящем остроту внутреннего эмоционального состояния героя, вспоминающего прошлые чувства, до сих пор не отторгнутые его сознанием. В текстовом варианте переводчика также незаметны слова, которые содержали бы драматическую окраску (напомним авторскую строку «*Пламя недобрых предчувствий обжигает мое сердце*»).

Существенным дополнением переводчика к авторскому тексту является и то, что И. Кашежева переносит душевные переживания героя стихотворения в ограниченно-конкретное поле городской среды («*Снег идет, весь город замело*»). Помимо этого она расширяет общие рамки структуры стихотворения, вводя еще одну четвертую строфу («*Мне б через сугробы и года / Миновать бы прошлое в обход...*»), мысленно продлевая состояние душевного волнения на более продолжительное время действия. Данные факты свободно-творческого подхода переводчика оказывают заметное влияние на расщепление эмоционального «сгустка любовной неги» (одновременно прошлого и настоящего) в душе героя, тем самым высокое чувство любви, на наш взгляд, получает определенную долю «приземленности», а текст приобретает некий характер бытовизма и объективно-повествовательный тон.

Таким образом, экспрессию чувств в стихах А. Бицуева, носящую несомненно субъективный характер выражения, И. Кашежева сдвигает в иную плоскость – плоскость внеличного пережива-

ния, в орбиту отстраненного настроения и психологического состояния, тем самым приближая свой перевод к нарративному тексту. Следует отметить и форму изложения перевода, приближенного к классическому типу поэтической строфы, где эмоционально-переживательному контексту произведения «тесно» в строгих симметричных рамках силлаботонического стихосложения. Исходя из подобного принципа прочтения авторского подлинника, она предлагает его лирический вариант, навеянный лишь легкой грустью и печалью, который в случае его переноса в музыкальную сферу выразительности потребует иной тональности звучания.

В музыке рассматриваемых вокальных сочинений все три композитора интерпретируют поэзию А. Бицуева согласно своему внутреннему состоянию и эстетическим представлениям. Спонтанность творческой фантазии каждого из них оказывается зависимой от многих факторов – от личностных качеств характера, психического склада, черт лирического дарования вплоть до возраста автора. Так, патриарх кабардинской музыки Х. Карданов, умудренный жизненным опытом и обладающий ярким мелодическим дарованием, трактует текст поэта с рационалистической позиции как светло окрашенное повествование, где все же заметны интонации грусти. Дж. Хаупа в своих музыкальных опусах всегда стремится к философскому самоуглублению и, надо предполагать, поэтому он выбирает лично-субъективный ракурс передачи лирических переживаний, делая особый акцент на внутренних противоречивых коллизиях. Третий автор – З. Жириков – в своей интерпретации проявляет заметный эмоциональный порыв, импульсивность и, как самый молодой из них, яркий темперамент.

Основная тенденция индивидуальной трактовки стихотворения А. Бицуева авторами музыки, выражающаяся в способах корреляции мелодии и поэтического текста, отражается на выборе автором типа тематизма, избираемого каждым композитором. В начальной фразе песни Х. Карданова, служащей интонационным истоком в дальнейшем развитии мелодии, волнообразное движение по звукам мажорного тонического трезвучия в диапазоне большой сексты с непринхотливой трехдольной метрикой передает опосредованное элегическое воплощение прошлых любовных переживаний. Танцевальное начало в мелодии способствует сов-

падению ритмических акцентов в музыке и поэтической синтагме, а легкая и прозрачная фактура, репрезентующая тип «общих форм движения», вуалирует конкретные переживательные аспекты вербального текста и создает обобщенную картину светлого, незатемненного душевного состояния (пример 1).

Для произведения Дж. Хаупа, как уже было отмечено выше, характерно глубокое проникновение в мир чувств героя А. Бицуева. Подтверждением мысленного диалога композитора и поэта служит начальное четырехтактовое ритмоинтонационное построение, которое можно обозначить как моно-мелодическую структуру, играющую формообразующую роль в непрерывно продолжающемся музыкальном развитии и одновременно имеющую семантику любовных томлений и «недобрых предчувствий». На это указывают ее строение и способности трансформации в рамках шестистрочной песенной строфы.

Начальное мелодическое ядро песни, создающее микроволновое движение в узком звуковом объеме большой секунды, в последующем своем варьировании достигает диапазона кварты. Данный звуковой объем остается неизменным во всех фразах песни, что способствует усилению сосредоточенно-повествовательного тона высказывания. Такой декламационный характер сочленения поэтической строки и инвариантного интонационного комплекса, определяемого речевым ритмом, акцентирует значение слова и его эмоционально-смысловой подтекст (пример 2).

Принципиально значимыми признаками мелодики Дж. Хаупа, оказавшимися столь близкими настроению поэзии А. Бицуева, можно считать неизменность пространственно-временных рамок тематической основы песни, секвенционность ее проведения, достигающей широкого мелодического размаха (малая децима «до<sup>1</sup>-ми-бемоль<sup>2</sup>»), изоритмический рисунок во всех синтаксических единицах мелодии, декламационный тип вокализации и умеренно-неторопливый темп изложения. Отметим также, что звук *си бемоль*, являющийся самым устойчивым в основной ладотональности песни, используется в этом качестве в партии солиста лишь единожды в самом конце мелодии.

Такая неустойчиво-напряженная музыкальная характеристика дополняется выражением, заимствованным из последней строфы текста-подлинника (напомним, что композитор опирается на рус-

ский перевод) «Я б хотел забыть тебя / Но снег идет», которое от первого лица повторяется после каждой строфы как заклинание, тем самым превращаясь в важную смысловую единицу драматургии. Все перечисленные стилистические отличия сочинения Дж. Хаупа определенно указывают на близость к форме поэтическому воплощению, отвечающему жанру философско-углубленного монолога-раздумья.

Подобная смысловая адекватность соотношения музыки и текста, но осуществляемая иными средствами, наблюдается и в опусе З. Жирикова. Именно здесь можно говорить о полном совпадении особенностей музыкальной семантики с поэтическим текстом, содержание которого воспринято композитором как реальная и сиюминутно происходящая человеческая драма. Не последнюю роль в создании такой картины, как мы полагаем, играют смысловые и лексико-морфологические особенности национального языка, его особая фоника, рождающая соответствующие музыкально-языковые модели. «Генеральной интонацией» (Медушевский) романса и важным мелодическим истоком становится терцовый тон тонического трезвучия. Данная звуковысотность, являющаяся кульминацией-источником всего произведения и «инвариантом напряжения» (Л. Шаймухаметова), повторяется трижды, разделяя целое на три симметричных раздела (пример 3).

Чтобы заострить внимание на содержательной стороне начального построения в произведении З. Жирикова и уяснить ее формообразующее значение, обратимся к высказыванию М. Алексеевой, которая отмечает, что «минимальная семантическая целостность в европейском искусстве, соответствующая понятию **музыкальный образ**, соотносится с уровнем темы» [1, 230]. Такого рода «темой» в произведении З. Жирикова является инципитная интонация «фа-ля-бемоль», распространяемая на все его музыкальное содержание и придающая художественную целостность и убедительность восприятию воплощаемого образа.

Композиционный ракурс трактовки корреляции слова и музыки в рассматриваемых вокальных сочинениях дает различную степень музыкального погружения в образный мир стихотворения А. Бицуева. В этой связи нами предпринят сравнительный анализ пространственно-временных параметров и характера протекания формодвижения в представленных произведениях с позиции уточ-

нения жанрово-стилевых особенностей в каждом из них.

Творчество Х. Карданова в целом характеризуется доминированием в нем лирического начала, что же касается вокального творчества композитора, то оно отличается безбрежной лирической стихией. Этим фактором, по нашему мнению, и определяются особенности музыкального прочтения вербального текста в песне «Снег идет». Автор пользуется типичным для его стиля приемом обобщенной передачи музыкального содержания, где он, почти не прибегая к интонациям, которые имели бы точную закреплённость за определенным словом.

Руководствуясь распространенным в бытовой музыке методом отражения поэтического текста, композитор избирает куплетную форму, строго соподчиняя членение фраз с поэтической строкой, что является типичным стилистическим признаком песенного жанра. Повторение двух последних строк строфы с секвенционным проведением соответствующих им мелодических фраз расширяет интонационный запас произведения до шести-фразовой структуры.

В мелодии Х. Карданова отсутствует обособленный интонационный комплекс, который наглядно выражал бы основную содержательную мысль средствами музыки. Композитор начинает каждую строфу словосочетанием «Снег идет...», отсутствующим в тексте И. Капезевой, не выделенным ритмоинтонационно. Напротив, мелодизация данного поэтического оборота, которая могла бы стать ярким зачином песни, влетает в структуру первой фразы.


В развитии песенной мелодики значение кульминационной зоны имеют третья и четвертая фразы, достигающие верхней тесситур, а звук «ре<sup>2</sup>» в конце третьего мелодического построения становится наивысшей точкой, инспирированной восходящим скачком на сексту. Данное обстоятельство, а также выразительный каденционный распев в данной фразе подтверждают важность акцентирования указанной звуковысотности (пример 4).

Случаен ли данный интонационный размах в мелодии? Думается, нет. Во-первых, выделение обозначенного участка мелодии обуславливается тем, что в этот момент мелодизируется поэтическая строка «Только не уйди мне от тебя», столь важная в контекстуальном плане для литературного источника. Во-вторых, интонация восходящей

сексты, рассматриваемая как стереотипный стилиевой знак бытовой песни, выражающий напевно-лирическое содержание, ярко раскрывается именно здесь.

Значение сексты в вышеизложенном ракурсе имеет и другие обоснования. Мы уже констатировали, что исходный тематический импульс песни, распеваем с помощью введенного композитором рефрена «Снег идет...», основывается на такой же большой сексте. Но в данном случае нисходящее движение и слабое в метроритмическом отношении время звучания придают ей своеобразное латентное семантическое выражение, характеристичное и легко узнаваемое в бытовом лирическом жанре интонации (но в восходящем движении), что может иметь определенное отношение к проблеме соотношения текста и напева в плане их жанровой адекватности.

За исключением первой фразы, выполняющей функцию тематического экспонирования, в контекст рассматриваемой проблемы мы также относим выразительные возможности общей направленности нисходящего поступенного движения мелодических построений, соответствующих общему эмоциональному настроению «сюжетной линии» поэтического текста. Выражением непрерывности музыкального развития, а в вербальном тексте – психологического состояния героя, служит идентичность ритмической структуры в указанных синтаксических единицах формы. Модификация ритмоформулы

 имеющей близость к обобщенному типу формулы суммирования, как бы корреспондирует наше восприятие к ощущению затухающих, но вновь возобновляющихся душевных испытаний.

В своем произведении Дж. Хаупа также обращается к куплетной композиции, трактуя ее в ином семантическом поле выразительности. Важным фактором авторской интерпретации песенной структуры здесь становится медитативный характер высказывания, где отсутствуют какие-либо элементы аффектации, способствующие открытой драматизации музыкального языка.

Мы уже говорили об интравертных качествах творческой личности композитора. Именно умение принять «чужое» (в данном случае стихотворение А. Бицуева), пропустить его через свое художественное сознание и придать ему личностный характер вторичного существования, исходящего

из *своего* принципа музыкального мышления, стали решающими факторами сближения творческих позиций поэта и композитора. Одной из предпосылок диалога можно считать 70-е годы XX века, когда появились вдохновенные стихи А. Бицуева, а вслед за ними и завораживающая душу и сердце музыка Дж. Хаупа. Этот период, характеризуемый творческим взлетом в одинаковой степени для обоих авторов, уже предполагает опыт осмысления жизненных явлений, способствовавших появлению двух ярких произведений в культуре Кабардино-Балкарии.

Интонационный строй и настроение мелодии песни Дж. Хаупа удивительным образом оказывается созвучными с характерной для адыгской традиционной музыки специфичной манерой исполнения, за которой закрепилось особое терминологическое обозначение – «*дзанэ уэрэд*» (песня «под язык»). Человек, находящийся в одиночестве и в соответствующем данной ситуации душевном настроении, напевал печальные мелодии для себя, которые отражали настоящее его психологическое состояние. Именно такая исповедальная форма принимается композитором за основу драматургического развития в произведении «Снег идет».

В рамках шестифразовой мелодистрофы автор, каждый раз отталкиваясь от неустойчивых ступеней главной тональности *си-бемоль* минор, усиливает перцепцию искренних чувств человеческих переживаний. Это достигается нарастающим движением мелодии в высокий регистр. При этом дискретность двухтактовых музыкальных сегментов, сменяемых двумя трехтактовыми фразами в конце песни, не нарушает континуальности развития мелодистрофы, приближающейся к структуре одночастной формы.

Стимулом неуклонного эмоционального нарастания служит и инструментальная партия фортепиано, сотканная из напряженно-пульсирующих подголосков – коротких интонаций монотематического содержания, где важную семантику имеет часто повторяемое сопряжение VI и V ступеней (*соль-бемоль – фа*), играющее роль «*ностальгирующей лейтмотивации*» и, словно ровное биение метронома, воздействующее на амплитуду душевных терзаний героя. Имманентный характер переживаемого героем чувства прочитывается и в интонации уменьшенной кварты *ля-бекар – ре-бемоль*, впервые прозвучавшая в заключительном каденционном обороте мелодистрофы и придавшая эффект продолжающегося непрерывного звуча-

ния в структурно законченной куплетной форме. Но особенную семантику неустойчивости седьмая повышенная ступень приобретает в дополнительном двухтактовом построении в самом конце песни, где вокальная партия заканчивается именно на *ля-бекар* (пример 5).

Музыкальная интерпретация стихотворения А. Бицуева З. Жириковым отличается от предыдущих вариантов тем, что в композиционном становлении двухчастной музыкальной структуры он охватывает все содержание текста. Композитор главный акцент делает на экзальтации любовных чувств, словно переживаемых в настоящем времени. Поэтому логика построения музыкального развития подчиняется данной ситуативности. «Действующий» характер избранной музыкальной формы и нетрадиционное ее толкование (вторая часть начинается с динамизированной репризы, а раздел развития включается в пространство второго предложения первой части) обуславливает использование композитором принципа интонационного прорастания. В этой связи еще раз подчеркнем, что факт обращения к тексту оригинала стихотворения дает З. Жирикову определенное преимущество. Выразительные качества родной речи, в которой типичны эллизия, эвфонизм и трехмерная сонорность звучания, предоставляют возможность более эмоционального проникновения в семантику слов и в художественный контекст стихов А. Бицуева. Потому, наверное, композитор, минуя объективно-созерцательный ракурс трактовки вербального текста, выходит на уровень реальной суггестии.

Особая свобода высказывания в произведении З. Жирикова определяется характером соотношения вербального и музыкального текстов, где автора заботит не синтаксический состав отдельных лексем, а смысловая наполненность законченных поэтических построений (строк). В этом отношении закономерным представляется и выбор ариозного типа вокализации, придающего музыкальному развитию импульсивный характер. В композиции романса выделяется и акцентировка на темпоральности чередования разнодлительных двух, трех и четырехтактовых фраз. Различная ритмическая пульсация внутри мелодических построений, экспрессивность одновременных триольных группировок дополняют общее свободно-импровизационное содержание вокальной мелодики.

Заметный динамизм в музыке создает разнообразие мелодических фаз развития, охватывающих широкий звуковой объем (*до<sup>1</sup>-си-бемоль<sup>2</sup>*). Если на развивающихся участках формы задумчиво-повествовательный характер отдельных построений достигает диапазона нисходящих сексты, септимы, которые уводят в далекую тональность *ми-бемоль минор*, то начальный мотив, содержащий интонационное ядро музыки, и кульминационная фраза динамизированной репризы, изложенные в пределах кварты, свидетельствуют о различной концентрации переживательного контекста музыкальными средствами (пример 6).

В трехфразовом заключении формы произведения (Темпо I) композитор ограничивается звуковыми рамками в пределах тонической терции, возвращая нас в семантическое пространство «генеральной интонации» «*фа – ля-бемоль*» и в изначальное эмоциональное состояние героя. Все вышеобозначенные признаки музыкальной драматургии данного вокального опуса, дополняемые хроматизированной и синкопированной плотной аккордовой фактурой патетического звучания в инструментальном аккомпанементе, преодолевают в сочинении З. Жирикова рамки песенного стиля.

Подведем некоторые итоги.

Поэтический инвариант, способствовавший разносторонней музыкальной трактовке аспекта содержания, и возможная вариативность контекстуального его восприятия довольно убедительно продемонстрировали творческие предпочтения и логику художественного мышления каждого из композиторов. Х. Карданов представил нам модель романтизированного образа отвергнутого, но продолжающего любить героя в светлых тонах лирической мелодии, облакая ее в куплетную форму. В его произведении песенное «жанровое содержание» и песенный «жанровый стиль» (А. Сохор) полно-

стью совпадают, а любовно-лирическая тематика при этом объективизируется.

Интерпретация стихов поэта Дж. Хаупа дает другой качественный результат. Вовлечение поэтического мира А. Бицуева в русло личностно-индивидуального творческого Я приводит к неожиданной для массовой песни форме выражения – монологу-размышлению медитативного характера, направленному на глубинные пласты сознания индивидуума. Такой подход к пониманию «чужого» материала, выраженный присущими только его композиторскому почерку индивидуальными отличиями, сближает песню с элегией-исповедью. В то же время именно данное сочинение Дж. Хаупа с его яркой и запоминающейся мелодикой, предрасположенной к интимному задушевному типу музицирования, одновременно сохраняет крепкие связи с жанром эстрадной песни.

Вариант трактовки стихотворения З. Жириковым представляет образец яркой и динамичной вокальной миниатюры, отличающейся экстравертностью открытых и живых эмоциональных переживаний. Автор экстраполирует содержание поэтического текста на ситуацию «здесь и сейчас» и тем самым в настоящем преломлении актуализирует контекстуальность. Такие композиционные особенности произведения, как «непесенный» характер интонационного содержания, драматургическое распределение музыкального материала на три функционально значимых раздела, определяющих начало, движение и заключение в формостановлении, дают повод причислить его к жанру романа.

Таким образом, рассмотренные вокальные опусы в определенной мере дают представление о развитии вокальной лирики в профессиональном искусстве Кабардино-Балкарии от бытовой массовой песни к более сложной камерно-вокальной структуре – романсу.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева М. Музыка и слово: диалектика синтеза // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2008. № 4.
2. Васина-Гроссман В. Вечер вокальных премьер // Сов. музыка. 1984. № 8.
3. Высоцкая С. К поэтике индивидуального стиля Фараджа Караева // Музыкаведение. 2008. № 7.
4. Иванченко Г. Психология восприятия музыки: подходы, проблемы, перспективы. М., 2001.
5. Кучукова З. Этнопоэтика Кайсына Кулиева: проблема перевода // Культурная жизнь Юга России. 2002. № 1.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример 1

Снег и- дет... Снег и- дет, скры- ва- ясь от теп- ла,

*mf*

Detailed description: This musical example consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of two flats and a 6/8 time signature. The lyrics are "Снег и- дет... Снег и- дет, скры- ва- ясь от теп- ла,". The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. It begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line with dotted rhythms in the left hand.

Пример 2

Снег и- дет, скры-ва-ясь от теп- ла, вслед за ним и-ду я на- у- гад.

Detailed description: This musical example consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of three flats and a common time signature. The lyrics are "Снег и- дет, скры-ва-ясь от теп- ла, вслед за ним и-ду я на- у- гад." The piano accompaniment is written in a grand staff with the same key signature and time signature. It features a more complex accompaniment with sixteenth-note patterns in the right hand and a bass line with eighth-note patterns in the left hand.

Пример 3

*Свободно*

Къо- сыр уэс, къос- ри жьыб-гъэм къ(ы)-ре- хьэкі.

*p* *mp*

Detailed description: This musical example consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of three flats and a common time signature. The lyrics are "Къо- сыр уэс, къос- ри жьыб-гъэм къ(ы)-ре- хьэкі." The piano accompaniment is written in a grand staff with the same key signature and time signature. It features a complex accompaniment with a variety of rhythmic patterns and dynamics, including piano (*p*) and mezzo-piano (*mp*) markings. The piano part includes a section with a 2/4 time signature change.



Пример 4

The image displays two musical systems, each consisting of a vocal line and a piano accompaniment. Both systems are in 6/8 time and feature a key signature of one flat (B-flat). The lyrics for both systems are: "толь- ко не уй- ти мне от те- бя:".

The first system shows a vocal line with a melodic line that includes a long note on the word "те-". The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line with dotted notes in the left hand.

The second system, marked with a "5" above the first measure, shows a variation in the vocal line. The melodic line is more active, with a different phrasing for the word "те-". The piano accompaniment remains consistent with the first system.

*p* *cresc.*

8 Я б хо- тел за- бить те- бя, но снег, снег и- дет, снег и-

5 *p*

8 дет, снег и- дет.

5 *dim.* *p* *poco dim.*

Пример 6

8 Къо- сыр уэс... Си гум уэ у- къэ-

3 кIа- уэ гу-рыгъу ма-фIэм си гур ес.

*f*

>

>