

И. В. ГРИНЧЕНКО

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

СТАНОВЛЕНИЕ ЖАНРА МИНИАТЮРЫ В РУССКОЙ ХОРОВОЙ МУЗЫКЕ
(НА ПРИМЕРЕ ЦИКЛА «ПЕТЕРБУРГСКИЕ СЕРЕНАДЫ»
А. ДАРГОМЫЖСКОГО)



К понятию музыкальной миниатюры было направлено пристальное внимание музыкальной науки в последние десятилетия XX века. Глубокое обоснование указанному феномену в искусстве дал Е. Назайкинский, разностороннее исследование инструментальной миниатюры представил в своей монографии К. Зенкин. Но всё же многие вопросы, связанные с упомянутым явлением, остаются недостаточно изученными. Одним из интереснейших аспектов проблемы являются, на наш взгляд, способы миниатюризации в хоровой музыке, зарождавшиеся в непрерывном процессе трансформации жанровых видов, который наблюдается в русском вокально-хоровом искусстве на протяжении XIX–XX столетий.

В конце минувшего века Г. Григорьева констатирует: «Хоровая музыка представляет сегодня огромное разнообразие жанров миниатюры: песни для хора различного склада – лирические, шуточные, “припевки”, “канты”, хоры-вокализы, скерцо, “инструментальные” по звучанию, подражающие какому-либо темbru, и множество иных, охватить которые полностью не представляется возможным» [2, с. 12]. Действительно, характерной особенностью хоровой музыки в этот период является большое количество произведений малого масштаба, в которых ярко проявляется стилевое начало, связанное с тем или иным жанровым прототипом. Нарастающую динамику этого процесса в музыке подчеркивает и Е. Назайкинский: «...в последние... два столетия, особенно в XX в., развёртывается... игра с историческими накоплениями. Стили погружаются в ткань художественного произведения на правах его внутренних составляющих» [4, с. 70].

Принадлежа к вторичным жанрам профессиональной музыки, хоровая миниатюра эволюционирует на протяжении двух столетий. Динамичное поступательное развитие профессиональной композиторской практики способствует кристаллизации обобщённых жанровых начал, которые как бы «застывают» в музыкаль-

ном обиходе. «В рамках второй (исторической. – И. Г.) формы бытия музыки рождаются... и свои “первичные” жанры», – приходит к выводу Е. Назайкинский. [4, с. 138]. К этим «первичным» жанрам композиторской музыки возможно, на наш взгляд, отнести и миниатюру, которая на рубеже XX–XXI веков представляет собой «застывшую» жанровую модель, объединяющую пьесы разных стиливых жанровых направлений. Можно сказать и больше: стилистика некоторых миниатюр на вершине указанного развития представляет собой мозаичное сплетение различных жанрово типизированных языковых структур, благоприятствующих возникновению целых рядов ретроспективных, визуальных, понятийных ассоциаций. В свете вышеизложенных рассуждений становится понятным описание различных видов миниатюры, предложенное Г. Григорьевой: критерием соответствующих разграничений здесь выступает обозначаемое жанровым именем семантическое ассоциативное поле хоровой миниатюры.

Но это – расцвет хоровой музыки конца XX века. Заглянем же в начало упомянутого пути (речь идёт о середине XIX века), в период, с которым следует соотносить начало эволюционного пути хоровой миниатюры как жанра светского хорового искусства. Именно в данный период, когда под влиянием социально-исторических, культурных факторов развития искусства рождается профессиональная музыка, в творческой лаборатории первых русских композиторов, пишущих хоровую музыку, подвергается художественной переработке широкий круг бытовых жанров. Наиболее близкими к миниатюре в это время, исходя из способов воссоздания картины мира (посредством глубинных человеческих переживаний и чувствований), оказываются российская песня и бытовой романс, со специфическими приёмами исполнения, характерным типом мелодического движения, особенностями фактуры инструментального сопровождения (ритмические формулы вальса, серенады, марша). Но

«всеобъемлющая и цельная концепция мира», которая утверждается в российском обществе, «оказывается шире возможностей каждого отдельного жанра» [6, с. 276]. В музыке находят отклик нравственные и философские искания времени, обусловленные, прежде всего, влиянием литературы. Лирическая поэзия того времени в лице А. Фета, Ф. Тютчева, А. Майкова, А. Плещеева, Я. Полонского, А. Кольцова обращается к теме противостояния человека и мира. Именно теперь человек в целом – и своим природным естеством, и духовными побуждениями – привлекает внимание поэтов, становясь объектом детального изучения. Поэтическая миниатюра (лирическое стихотворение) способна раскрыть душевное состояние автора и высказываемую им главную идею всего лишь в нескольких строчках, произведя мощное, мгновенное впечатление на другого человека.

Отмеченные выше исторические тенденции позволяют предположить, что в расширяющемся содержательном контексте музыкальных произведений должны были образоваться новые формы концентрации глубинных смыслов, адекватные уже выработанным в поэтическом искусстве. Стремясь обосновать утверждение о том, что хоровая миниатюра создавалась на основе хорового романса и песни, обратимся к теоретическим постулатам выдающихся музыковедов. «В преподносимой музыке, для которой особенности коммуникации оказываются в большей мере типизированными (концертный зал, оперная сцена), на первый план выходят функции семантические <...>», – пишет в своей книге «Стиль и жанр в музыке» Е. Назайкинский. Это заключение правомочно отнести и к жанру хоровой миниатюры, представленному исключительно композиторским творчеством. Речь идёт о том, что «...для композитора жанр, являясь типовым проектом музыкальной формы, задаёт определённые нормы образности» [4, с. 137]. Поэтому жанровый прототип, являясь произведением своими родовыми признаками и специфическими чертами, выполняет смысловые функции по отношению к художественному целому. Таким образом, допустимо предположить, что формирование хоровой миниатюры начиналось с хоровых переложений песен и романсов, в которых поэтический текст концентрировал в себе смысл, а музыка пребывала в поиске имманентных способов передачи указанного содержания.

Рассмотрение этих способов затруднено несомненной сложностью «...протекающего стихийно и многообразно процесса взаимодействия музыкальных жанров», где «нелегко уло-

вить устойчивые черты» [6, с. 276]. Вот почему особый исследовательский интерес вызывает анализ ранних форм хоровой миниатюры с точки зрения формирования в них способов «сжатия» художественного смысла, средств концентрации содержания, вырабатываемых в орбите стилистических черт жанров-предтеч – российской песни, бытового романса.

В связи с этим обратимся к хоровым пьесам А. Даргомыжского, опубликованным под названием «Петербургские серенады» (1840–1850-е гг.). Как известно, первоначально они были задуманы как вокальные трио а саррелла для разных голосов, их создание связывалось с увлечением композитора – музицированием на открытом воздухе, на воде. Предположительно, жанровое определение «серенады» указывало на обстановку, для которой использовалась данная музыка. Следует также отметить, что название «серенада» приобрело к этому времени нарицательное значение, употребляясь для именования сочинений лирического толка, сопровождавших праздничные мероприятия. Содержательная сущность старинной серенады преломлялась на русской культурной почве, образуя новое направление в камерно-вокальной и ансамблево-хоровой музыке. Соответствующие произведения, как правило, вдохновлялись лирической поэзией А. Пушкина, М. Лермонтова, А. Дельвига, А. Кольцова, А. Тимофеева. Отечественная лирика того времени испытывала влияние романтических тенденций, в её недрах зарождались новые средства литературной выразительности – оригинальные «...формы литературной фразеологии, синтаксиса, приспособленные для выражения сложных идей и чувств свободно мыслящей личности, новые приёмы изображения характера, обновлялся лексикон классической школы...» (В. Виноградов; цит. по: [3, с. 19]). Таким образом, главными тенденциями развития русской культуры этого времени, способствовавшими кристаллизации черт миниатюры в хоровой пьесе, были:

- взаимодействие литературы и музыки, в процессе которого музыка активно формировала имманентные способы концентрированного воплощения художественного содержания;

- изменения в специфике указанного содержания, обусловленные своеобразием хорового искусства (эмоциональная и идейная концентрация, глубина чувств, поиск новых средств выразительности для более тонкой психологической нюансировки);

- межжанровое взаимодействие (с песней, романсом), благоприятствующее формированию таких музыкально-поэтических структур,

в которых глубинное значение слова соотносилось бы с адекватным его выявлением в музыке.

Обратимся непосредственно к музыкально-поэтическому тексту хоровых пьес, чтобы охарактеризовать способы миниатюризации, прослеживаемые в контексте вышеуказанных тенденций. В качестве исходного момента следует привести аналитическое наблюдение М. Пекелеса, разделяющего пьесы цикла на сочинения, «созданные в манере более широкой, более крупным штрихом», и «более тонко детализированные по своей выразительности» [5, с. 126]. Действительно, способ отражения художественного содержания здесь определяет и тип формы – строго или свободно трактуемую куплетность. Впрочем, даже в композиции ряда хоровых пьес куплетного строения ощущается тяготение художника к выходу за рамки традиционного понимания куплета. Композитор старается обогатить его дополнительными средствами выразительности, внести в статичную структуру элементы сквозного развития, что позволяет уже не соотносить указанную строфическую куплетность с песенным жанром в традиционном его понимании. Например, хор «Приди ко мне» следует отнести к группе романсов куплетного строения. Несмотря на то, что произведение написано в куплетной форме, присутствие стилизованных признаков смежного жанра в данном случае налицо. Преобладание черт романсового стиля ощутимо проявляется в декламационном характере лирического высказывания, где мелодика гибко следует за смысловым развитием словесного текста, достигая наивысшей точки экспрессии на словах «Приди ко мне» в конце строфы. Метрическая трёхдольность, речитативный характер итогового, резюмирующего высказывания как жанровый признак романса лишь усиливает углубленно-психологическую атмосферу названного хора.

Аналогичен в плане переплетений родственных жанровых признаков хор «Прекрасный день, счастливый день». С песенной традицией здесь связана куплетная форма, в которой написано сочинение, что находит отражение во вступлении басовой партии, имитирующей сольный зачин, с дальнейшим подхватом хора, излагаемым в аккордовой фактуре. Однако поэтический текст, раскрывающий восторженное настроение лирического героя – подчеркнуто индивидуализированное, воссоздаваемое посредством образов природы, – побуждает композитора обратиться к мелодике, свойственной романсу. Музыка тонко следует за интонационными изгибами поэтической речи, стремясь к синтаксической однородности, эмоциональ-

ному единству. Достигнув главной смысловой кульминации стихотворения А. Дельвига («Она моя, она моя – мне сердце говорит»), композитор «наращивает» масштабы поэтического текста, повторяя и тем самым акцентируя основную мысль, что способствует поддержанию активности и привносит в композицию элементы сквозного развития, придающие последней неповторимо индивидуальный облик.

Романсы этой группы, как видно, интегрируют признаки песенной формы и стиливые черты романса, которые проявляются в преподнесении поэтического текста, с его тонкой психологической нюансировкой, в трёхдольном метре. Заметим, что ритм, будучи одним из определяющих признаков жанрового стиля, имеет важное значение как для творчества А. Даргомыжского, так и для музыкальной культуры указанной эпохи в целом. На протяжении хора «По волнам спокойным» характерный ритмический рисунок в трёхдольной пульсации адресует слушателя к более отдалённым в историческом отношении бытовым жанровым истокам, а именно к жанру баркаролы, что определяет стиливое своеобразие хоровой пьесы. Жанрово-стилевая характерность сочинений указывает на категорию содержания, свойственную определённому кругу бытовых жанров; это само по себе благоприятствует сжатию информационно-содержательного пространства, идентифицируемому в качестве признака миниатюрности. С точки зрения фактуры, данная группа пьес характеризуется типовым для песенного жанра гомофонно-гармоническим строением ткани с частым использованием остинатного баса. Тональный план здесь также отличается ясностью; немногочисленные отклонения не нарушают восприятия единой ладовой окраски. При этом куплет может заканчиваться на тонике, иногда – на доминанте.

Обратимся к следующей группе хоровых пьес с индивидуально трактуемыми особенностями формы и значительно более ярко проявляющимися себя элементами миниатюризации. Хоровая пьеса «Где наша роза» представляет собой двухчастную форму; каждая из частей объединяет построения повторного и развивающего типа. Голоса достаточно подвижны, хоровая ткань насыщена полифоническими приёмами развития (имитации, каноны). Гибкая смена эмоциональных оттенков передается посредством многочисленных тональных отклонений. Выделяя начальные 4 строки в качестве основного «тезиса» стихотворения, композитор меняет темп (*Lento*) и фактурный рисунок в последнем

музыкальном построении на данный текст. Тем самым репрезентируется весомость главного образа стихотворения – увядшей розы, символизирующей мысль о бренности всего земного (см.: [1]), тогда как заключительная строфа наделяется функцией музыкально-поэтической коды. Здесь обнаруживаются черты афористичности, присущие краткому музыкально-поэтическому «тезису», что также восходит к способам миниатюризации.

Интересна в плане художественного соответствия поэтического источника и его музыкального решения хоровая миниатюра «Что смолкнул веселия глас» (на «Вакхическую песню» А. Пушкина). Композиционно стихотворение делится на три части, каждая из которых посвящена соответственно дружбе и любви, творчеству и поэзии, солнцу и свету. Архитектоника стихотворения связана с приёмом градации: явления жизни, перечисляемые поэтом, расположены в порядке возрастания эмоциональной и смысловой значимости. В начале это «веселия глас», «вакхальны припевы», радость любви и «густое вино», затем – творчество, поэзия, далее – призыв к усовершенствованию мира, настоящая здравица солнцу и свету. А. Даргомыжским выстраивается трёхчастная репризная форма, где каждой строфе поэтического текста соответствует музыкальное построение в форме периода-куплета. Разнообразие тематического материала куплетов-строф (некоторые из них представляют собой расширенные периоды или просто двухфразовые построения, как, например, на словах «Да здравствует солнце, да скроется тьма») придаёт хору черты сквозного развития, которые соотносятся с нарастающей экспрессией поэтического текста. Кроме того, сквозному развитию в этой форме благоприятствует различная структурная функциональность припевов. В третьем куплете новое «припевное» музыкальное построение не только наделяется функцией инструментального отыгрыша, повторяющего последние строчки запева (как, например, в первом и втором куплетах), но и призвано обобщить главную идею произведения, являясь его образно-смысловой и музыкально-драматургической кульминацией. Таким образом, в данной структуре отсутствует повторность музыкального материала; при этом, напротив, наблюдается тенденция к обновлению мелодико-интонационной и тонально-гармонической составляющей, фактурного рисунка, обогащаемого элементами полифонического развития, что обуславливается точным

следованием музыки за текстом и эмоциональным «крещендированием» на протяжении всей пьесы. Что в данном случае позволяет говорить об устремлённости невербального текста (музыкального компонента) к «сжатию» – концентрации содержания? Во-первых, фактором, обеспечивающим единство формы, выступают принципы сквозного развития (волнообразное эмоциональное нагнетание, диктуемое поэтическим текстом) и репризности (повторение первого и второго куплетов). Во-вторых, элементами, несущими дополнительную смысловую нагрузку, являются языковые структурно-жанровые стереотипы, репрезентирующие здесь песенную и маршевую семантику. Следует отметить, например, использование только мужских голосов хора, характерную метроритмическую основу (история возникновения анапеста связана с эпохой Античности, когда в этом размере создавались спартанские марши), наличие интонационно-тематических связей в разных куплетах, их тональное взаимоподчинение.

Оценивая «Петербургские серенады» А. Даргомыжского как своеобразный этап формирования жанра хоровой миниатюры, заключим следующее. В целом композиционная структура хоров опирается на закономерности куплетно-вариантной формы, генетически связанной с песенным жанром, однако стремление к более глубокому воплощению смысла поэтического слова, его эмоциональной окраски побуждает автора преодолевать структурные и стилевые границы песенного жанра. Композитор тяготеет к ярким гармоническим сопоставлениям, к омузыкаливанию речевых интонаций (благодаря которому мелодика приобретает особую синтаксическую расчленённость), активному использованию изобразительных эффектов.

Как нам представляется, интеграция жанровой стилистики песни и романса с композиционными принципами, выработанными в инструментальной музыке, а подчас заимствуемыми в поэтических структурах, позволяла А. Даргомыжскому находить специфические и весьма оригинальные способы «сжатия» музыкального смысла. Кроме того, автором «Петербургских серенад» использовались эффективные способы преодоления куплетности, связанные с внедрением принципов сквозного развития. Благодаря тесному межжанровому взаимодействию песни и романса, в творчестве А. Даргомыжского формировались приёмы концентрации содержания, свойственные хоровой миниатюре.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Алексеев М.* Споры о стихотворении [А. Пушкина] «Роза». Часть 2. URL: <http://pushkin.niv.ru/pushkin/articles/alekseev/stihotvorenie-roza-2.htm>.
2. *Григорьева Г.* Русская хоровая музыка 1970–1980-х годов. М.: Музыка, 1991. 80 с.
3. *Келдыш Ю.* Введение // История русской музыки: в 10 т. / под ред. Ю. В. Келдыша и др. М.: Музыка, 1988. Т. 5: 1826–1850. С. 5–28.
4. *Назайкинский Е.* Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие. М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. 248 с.
5. *Пекелис М. А. С.* Даргомыжский и его окружение: исслед.: в 3 т. М.: Музыка, 1973. Т. 2. 416 с.
6. *Сохор А.* Вопросы социологии и эстетики музыки: [избр. труды:] в 3 т. Л.: Сов. композитор, 1981. Т. 2: Статьи и исследования. 296 с.

REFERENCES

1. *Alekseev M.* Spory o stikhotvorenii [A. Pushkin's Poem «The Rose». Part 2]. URL: <http://pushkin.niv.ru/pushkin/articles/alekseev/stihotvorenie-roza-2.htm>.
2. *Grigor'eva G.* Russkaya khorovaya muzyka 1970–1980-kh godov [Russian Choral Music in the 1970–1980s]. Moscow: Muzyka Press, 1991. 80 p.
4. *Nazaikinskiy E.* Stil' i zhanr v muzyke [Style and Genre in Music]: educational supply. Moscow: VLADOS Press, 2003. 248 p.
5. *Pekelis M. A. S.* Dargomyzhskiy i ego okruzhenie [Alexander Dargomyzhsky and His Environment]: research work: in 3 vol. Moscow: Muzyka Press, 1973. Vol. 2. 416 p.
6. *Sokhor A.* Voprosy sotsiologii i estetiki muzyki [The Issues of Sociology and Aesthetics of Music]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor Press, 1981. 296 p.

СТАНОВЛЕНИЕ ЖАНРА МИНИАТЮРЫ В РУССКОЙ ХОРОВОЙ МУЗЫКЕ (НА ПРИМЕРЕ ЦИКЛА «ПЕТЕРБУРГСКИЕ СЕРЕНАДЫ» А. ДАРГОМЫЖСКОГО)

Данная статья посвящена проблеме формирования жанра хоровой миниатюры в отечественной музыке на протяжении XIX века. Автор уделяет особое внимание главному фактору, способствовавшему кристаллизации жанра хоровой миниатюры, – расцвету русского лирического стиха, в малых формах которого осуществлялись сжатие и концентрация художественного времени. Следуя за строфикой текста, отечественные композиторы стремились выработать специфически-музыкальные подходы к воплощению лирической образности. В статье представлен анализ ранних типов хоровой миниатюры на примере цикла «Петербургские серенады» А. Даргомыжского, где в переплетении родственных признаков песни и романса, под влиянием структуры стиха, а

также индивидуальной композиторской работы со словом, возникают оригинальные композиционные решения. В заключительном разделе исследователь приходит к выводу о том, что ранние миниатюры А. Даргомыжского являются важным этапом формирования эффективных способов и методов концентрации музыкально-художественного мышления в хоровом произведении. На протяжении последнего музыка, репрезентируемая как своеобразная художественная составляющая синтетического целого, стремится к наиболее полному и глубокому имманентно-творческому истолкованию поэтического первоисточника.

Ключевые слова: хоровая миниатюра, песня, романс, лирическое стихотворение, жанровый стиль, художественное содержание.

FORMATION OF THE MINIATURE GENRE
IN THE RUSSIAN CHORAL MUSIC (ON THE EXAMPLE OF THE CYCLE
«ST. PETERSBURG SERENADES» BY A. DARGOMYZHSKY)

The article is devoted to the problem of the genre of choral miniature forming in the Russian music throughout the XIXth century. The author pays particular attention to the main factor, contributing to the crystallization of the choral miniature genre, – the flowering of the Russian lyrical verse, in small forms of which compression and concentration of artistic time were realized. Following the text strophes, the Russian composers aimed to form specifically musical approaches to realization of lyric imagery. The analysis of the early types of choral miniature on example of the cycle «St. Petersburg Serenades» by A. Dargomyzhsky is represented in the article. In this cycle owing to the interlacing of related song and ro-

mance features, under the influence of the structure of the verse, and the individual work with the word yet, original compositional solutions arise. In the conclusive part, the researcher comes to the inference that early miniatures by A. Dargomyzhsky are the significant stage in the formation of the effective methods and ways as applied to concentration of musical and artistic thinking in a choral work. In the latter, music which is presented as an original artistic component of the synthetic whole, tends to the most complete and thorough immanent and creative interpretation of the poetic source.

Key words: choral miniature, song, romance, lyric, genre style, artistic content.

Гринченко Инна Викторовна

кандидат искусствоведения, методист научного отдела
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: in.grinchenko@gmail.com

Grinchenko Inna V.

PhD in Art Studies, research assistant at the Section of Academic affairs
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: in.grinchenko@gmail.com

