

Исаева Светлана Александровна, Гулая Татьяна Николаевна, Венчакова Светлана Вячеславовна  
**ДИАЛОГ ПОЭЗИИ И МУЗЫКИ В ВОКАЛЬНОМ ЦИКЛЕ Е. КУЗИНОЙ "ТРИПТИХ НА СТИХИ М. ЦВЕТАЕВОЙ"**

В статье представлен анализ вокального цикла "Триптих на стихи М. Цветаевой" композитора Мордовии Е. В. Кузиной с позиции философских размышлений, "диалогического" взаимодействия поэзии и музыки; выявляются ладоинтонационные и ладогармонические черты, композиционная структура произведения; рассматривается музыкальный язык, проявление классических и полистилевых тенденций композиторского письма. Авторами отмечается перспективность развития вокального интонирования в современном композиторском творчестве.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/3/2017/12-3/16.html](http://www.gramota.net/materials/3/2017/12-3/16.html)

Источник

**Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2017. № 12(86): в 5-ти ч. Ч. 3. С. 74-78. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/3.html](http://www.gramota.net/editions/3.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/3/2017/12-3/](http://www.gramota.net/materials/3/2017/12-3/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [hist@gramota.net](mailto:hist@gramota.net)

УДК 78.087.6(470.345)

## Искусствоведение

*В статье представлен анализ вокального цикла «Триптих на стихи М. Цветаевой» композитора Мордовии Е. В. Кузиной с позиции философских размышлений, «диалогического» взаимодействия поэзии и музыки; выявляются ладоинтонационные и ладогармонические черты, композиционная структура произведения; рассматривается музыкальный язык, проявление классических и полистилевых тенденций композиторского письма. Авторами отмечается перспективность развития вокального интонирования в современном композиторском творчестве.*

*Ключевые слова и фразы:* Е. В. Кузина; камерно-вокальное творчество; вокальный цикл «Триптих на стихи М. Цветаевой»; декламационно-речевая интонация; лейтмотивная; полиинтонационная мелодия; композиционная логика.

**Исаева Светлана Александровна**, к. культурологии, доцент

**Гулая Татьяна Николаевна**, к. культурологии, доцент

*Национальный исследовательский Мордовский государственный университет имени Н. П. Огарёва, г. Саранск  
svetais13@rambler.ru; tngulay@mail.ru*

**Венчакова Светлана Вячеславовна**

*Саранское музыкальное училище имени Л. П. Кирюкова*

*svenchakova69@gmail.com*

### ДИАЛОГ ПОЭЗИИ И МУЗЫКИ В ВОКАЛЬНОМ ЦИКЛЕ Е. КУЗИНОЙ «ТРИПТИХ НА СТИХИ М. ЦВЕТАЕВОЙ»

Многие научные концепции в области искусствоведения представляют поэта как полумифическое существо, наделенное особой мудростью и чувствованием, а отчасти и даром ясновидения. Слово поэта охватывает все аспекты земного бытия: небо, землю и подземное царство; настоящее, прошедшее и будущее. Биографы М. И. 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 – тайная, скрытая от всех.

Цветаева говорила: «Вся моя жизнь – роман с собственной душой» [6]. Это и было ее творческой тайной. Все чувства, которые она переживала, никогда не были однозначны. «Марина Цветаева знала все состояния души и постигла человеческую психику настолько, что ее пронзительность можно сравнить разве что с пронзительностью великого Достоевского» [5, с. 9].

Магия творчества поэта нашла отражение в наследии многих композиторов XX в. – вокальной лирике Д. Д. Шостаковича и А. Г. Шнитке; вокально-симфонических полотнох С. А. Губайдуллиной «Час души» для солирующих ударных, меццо-сопрано и симфонического оркестра на стихи М. Цветаевой (1976), Б. И. Тищенко – симфония № 2 «Марина» для смешанного хора и симфонического оркестра на стихи М. Цветаевой (1964) и др. Однако «сколько бы совершенны ни были достижения великих предшественников – наступает час переоценки ценностей, и неизменно выдвигаются молодые первооткрыватели, вносящие в музыку свои, порой дерзкие и революционные новации» [3, с. 11].

В этом плане интересен вокальный цикл композитора Мордовии Елены Викторовны Кузиной «Триптих на стихи М. Цветаевой» (1991). В самом начале творческого пути Кузина представила яркие и самобытные вокальные сочинения, которые демонстрируют, что «неповторимый инструмент – человеческий голос ей наиболее близок» [2, с. 8]. Обращение еще в раннем творчестве к уникальной личности Цветаевой – поэту и человеку, обладавшему особыми качествами творческой природы, – выразилось в появлении емкого философского сочинения. Композитор очень бережно и чутко работает со словом, воссоздавая характерные черты творческого стиля поэта и образуя «взаимную предназначенность» [Там же].

Основой вокального триптиха послужили стихи Цветаевой «Мой день...» из цикла «Плащ» (1918), «Не смущаю, не пою...» (1918), «Сад» (1934). Все части триптиха воплощают единую художественную концепцию. Поэзия Цветаевой способствует выражению собственного «Я» лирической героини Кузиной. Композитор выстраивает цикл, следуя собственной логике, но учитывает и особенности цветаевской поэзии, в которой «решающую роль играли приемы звуковой организации стиха, его инструментовка. Главным средством организации поэтической речи был для Цветаевой *ритм*. <...> Наиболее близкая ей стихотворная форма – страстный и потому сбивчивый монолог. Соответственно и самый стих ее по большей части прерывист, неровен, как дыхание взволнованного человека, изобилует внезапными ускорениями и замедлениями, паузами и резкими переборами» [4, с. 22-23].

Композитор создает психологический портрет на основе скрытой сюжетной линии, направляющей образное развитие в сторону омрачения, нагнетания трагизма (начальные слова III части «За этот ад...»). Особенностью музыкально-поэтической драматургии триптиха является лаконизм и одновременно емкость музыкально-

поэтического выражения. Произведение характеризуется «естественностью музыкального высказывания и логичностью развертывания композиционной формы, яркостью художественной образности» [1, с. 261].

Музыкальный тематизм *I части (fis-moll)* отличает сдержанная лирика, отрешенность, некоторая «застылость». Изобилующий своеобразными метафорами текст стихотворения «предсказывает» специфический характер музыкального изложения, передающего словно «взгляд со стороны», осознание ирреальности происходящего.

Вступление подчеркивает это настроение: на фоне длительно звучащего основного тона в басу дается выдержанное тоническое трезвучие; его сменяет разложенный аккорд. Вступление демонстрирует трудное, длительное достижение мелодической вершины (квинтового тона *cis*) и такой же долгий возврат к основному тону. Единственный светлый «блик» – дорийская VI ступень в субдоминантовой гармонии. Обрисовка особой семантики чистой квинты – «символа пустоты», лейтмотива триптиха – происходит и в нижних голосах (органный пункт сменяется интервалом *cis – gis*). В момент вступления солиста ритмический акцент на квинтовом тоне лада «затушевывает» чистая кварта («символ воли»); квартный ход в басу (*fis – cis – fis*) еще раз подчеркивает небольшой диапазон мелодии.

Сдержанно

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 прослеживается движение от основного до квинтового тона. Трехзвучные попевки и специфические мелодические обороты придают фрагменту характер колыбельной песни, жанровая основа которой в связи с особенностями цветаевского текста намеренно отчуждается.

Совершенно иной образ представлен в инструментальном эпизоде I части цикла. Здесь фактура расслаивается: нижний голос «обыгрывает» квинтовую интонацию; средний фактурный уровень содержит выдержанный тонический звук в синкопированном ритме, передающем состояние тревоги; аккордовые комплексы следуют в сочетании с октавным мотивом-возгласом в верхнем регистре. Подобный типично «колокольный» эпизод, органично вошедший в музыкальный тематизм сочинения, становится своеобразным символом Рока.

Дальнейшее изложение I части триптиха демонстрирует различные варианты начального тематизма; особую роль играет «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 слышен звук колокола.

II часть (*a-moll*) открывается кратким инструментальным вступлением, выстроенным как тембровый диалог. Его первый элемент представлен интонациями свирельного наигрыша с плагальным гармоническим оформлением. При этом использование резкого синкопированного акцента на слабой доле такта нарушает плавность изложения музыкального материала. Второй самостоятельный элемент – разложенный бестерцовый аккорд с ясно выраженной квинтовой интонацией, звучащий на фоне выдержанной квинты в басу. Первая фраза солиста еще раз подчеркивает особую роль лейтинтервала цикла.

The image shows a musical score for the second part of a triptych. It begins with an instrumental introduction in 4/4 time, marked *f* and *mf*. The first system consists of two staves: a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a harmonic accompaniment. The second system is marked *molto rit.* and features a more complex melodic line in the treble clef and a sustained harmonic accompaniment in the bass clef. The third system is marked *A tempo* and *f*, showing a return to a more rhythmic melodic line. The fourth system is marked *molto rit.* and features a melodic line in the treble clef and a sustained harmonic accompaniment in the bass clef. The fifth system is marked *A tempo* and *p*, showing a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: "Не смущаю, не пою женскою отравою." The piano accompaniment consists of a simple harmonic accompaniment in the bass clef.

Музыкальный тематизм, сконцентрированный в начале части, сохраняя куплетно-строфическую форму, подвергается вариантному развитию. Формирование сюжетной линии осуществляется посредством моделирования внутренне конфликтной ситуации (слова «Левая – она дерзка, лстивая, лукавая. Вот тебе моя рука, праведная, правая!»). Контрастные смысловые позиции – противостояние Правды и Лжи – передаются за счет диалога: субъекты сознания вступают в открытое противоборство. Движение от достаточно цельного мировосприятия (начальные слова «Не смущаю, не пою...») к показу основного конфликта определяет развитие интонационных процессов в этой части. Романсовая лирика, намеченная в начале, не получает развития. Нетипичная интервалика (доминирующий интервал русского романса – секста), скрытое состояние дискомфорта выводят за общепринятые рамки жанра «романс». Динамика произведения усиливается. Свирельный наигрыш, имеющий в начале части лирическую окраску, звучит в низком регистре, приобретая иную смысловую характеристику. Добавление «колокольных» квинтовых созвучий окончательно преобразует этот фрагмент, внося элемент трагической отрешенности.

III часть (*c-moll*) также начинается с инструментального вступления: на фоне выдержанных звуков следует последовательность 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 чистая кварта), и вновь возвращается лейтинтервал всего цикла – чистая квинта. Особую выразительность музыкальной ткани придает использование приема звуковой фиксации отдельных строк текста без четкого определения нотной высоты (слова

«На старость лет...»). Одна из вечных тем в искусстве – тема одиночества и философских раздумий – представляет основное настроение финала цикла.

Музыкальный фрагмент, состоящий из четырех систем нотной записи. Каждая система включает вокальную партию (верхняя линия) и фортепианную партию (нижняя линия).  
 Первая система: Фортепианная партия начинается с динамического обозначения *mf*. Музыкальный темп обозначен как «Подвижно».  
 Вторая система: Вокальная партия начинается с паузы, за которой следует фраза «За». Музыкальный темп обозначен как *molto rit.*.  
 Третья система: Музыкальный темп обозначен как «A tempo». Вокальная партия содержит текст: «э - тот ад, за э - тот бред пош - ли мне сад на ста - рость лет. На».  
 Четвертая система: Музыкальный темп обозначен как *rit.*. Вокальная партия содержит текст: «ста - рость лет на ста - рость бед, ра - бо - чих лет, гор - ба - тых лет.»

Глиссандирующий распев (нисходящая квартовая интонация *c – g*) сменяется фразой текста без определенной звуковысоты (слова «Такой мне сад на старость лет...»). Затем фразы вновь становятся музыкально оформленными. Длительно выдержанный тон *c* сменяется интонациями «пустой квинты» (на слова «а может быть тот свет?») и малой терции (на слова «на отпущение души»). Далее вновь следует распев на согласном звуке в свободном ритме, и звучание слов-заклинаний, как своеобразной молитвы (слова «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 III части триптиха создает своеобразное ощущение потери временной опоры, погружения в пространство собственного «Я». Данное впечатление усиливает наличие масштабного вокала. Речевая выразительность определяет стиль вокального интонирования, вместе с ней усложняются и средства музыкальной выразительности. Мелодические и гармонические диссонансы приобретают самодовлеющее значение. Состояние эмоционального нагнетания усиливается фортепианной партией, где 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 код: длительно звучащий квинтовый тон *g* в тональности *c-moll* приобретает роль тонального устоя. В верхнем фактурном уровне появляется мажорная терция тональности *g-moll*, но лад вновь затухает. 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 прерыва (сквозное развитие), являются особенностями драматургии триптиха. Композитор создает специфический вид полиинтонационной мелодии, имеющей потенциал к драматическому действию, где каждая интонация обладает индивидуальным драматургическим смыслом.

В заключение необходимо отметить, что музыкальный язык вокального цикла Е. В. Кузиной «Триптих на стихи М. Цветаевой» демонстрирует оригинальное сочетание песенной лиричности, гармоничную уравновешенность классических традиций и полистилевые явления современного композиторского письма.

В камерно-вокальной лирике композитор продолжает русскую традицию, связанную с «говорящей мелодией» А. С. Даргомыжского – М. П. Мусоргского – Н. Я. Мясковского – Г. В. Свиридова и др. Выявление сути подобного вокального интонирования позволяет обозначить перспективность его дальнейшего развития в творчестве композиторов Мордовии.

*Список источников*

1. **Бояркина Л. Б.** Мордовская музыкальная энциклопедия / под общ. ред. Н. И. Бояркина. Саранск: Мордов. кн. изд-во, 2011. 432 с.
2. **Девичий венок. Музыка композиторов Мордовии для женского хора без сопровождения** / сост., ред. и авт. вступ. ст. С. С. Молина. Саранск: Тип. «Крас. Окт.», 2004. 60 с.
3. **Нестьев И. В.** Аспекты музыкального новаторства // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке / сост. А. М. Гольцман; под общ. ред. М. Е. Тараканова. М.: Сов. композитор, 1982. С. 11-30.
4. **Орлов Вл. Н.** Марина Цветаева // Цветаева М. Избранное. М.: Гослитиздат, 1961. С. 3-24.
5. **Саакянц А.** Поэт // Цветаева М. И. Поэзия. Проза. Драматургия. М.: Слово, 2000. С. 5-12.
6. **Цветаева М. И. – Юркевичу П. И., 21 июля 1916 г.** [Электронный ресурс]. URL: <http://tsvetaeva.lit-info.ru/tsvetaeva/pisma/letter-7.htm> (дата обращения: 30.11.2017).

**DIALOGUE OF POETRY AND MUSIC IN E. KUZINA'S  
VOCAL CYCLE "TRIPTYCH ON M. TSVETAeva'S POEMS"**

**Isaeva Svetlana Aleksandrovna**, Ph. D. in Culturology, Associate Professor  
**Gulaya Tat'yana Nikolaevna**, Ph. D. in Culturology, Associate Professor  
*National Research Ogarev Mordovia State University, Saransk*  
*svetais13@rambler.ru; tngulay@mail.ru*

**Venchakova Svetlana Vyacheslavovna**  
*Saransk Music College named after L. P. Kiryukov*  
*svenchakova69@gmail.com*

The article presents the analysis of the vocal cycle "Triptych on M. Tsvetaeva's Poems" by the composer of Mordovia E. V. Kuzina from the position of philosophical reflections, the "dialogue" interaction of poetry and music; identifies tune-intonation and tune-harmony features, the compositional structure of the work. The musical language, the manifestation of classical and polystyle tendencies of composer's writing are considered. The authors note the prospects for the development of vocal intonation in contemporary composer's creativity.

*Key words and phrases:* E. V. Kuzina; chamber-vocal creativity; vocal cycle "Triptych on M. Tsvetaeva's Poems"; recitation-speech intonation; leit intervalics; polyintonational melody; composition logic.

УДК 392.1

**Искусствоведение**

*В статье поднимается проблема отсутствия научно обоснованной жанровой классификации песенного фольклора кубанских ногайцев. Ставится задача разработать авторский вариант классификации, в основе которой лежит положение об исторически сложившейся взаимосвязи жанра с его жизненным назначением. В работе использованы материалы полевых экспедиций, проводимых в 11 ногайских аулах Карачаево-Черкесии. Предлагаемый вариант классификации может быть использован при изучении фольклора других ногайских субгрупп и этнородственных народов.*

*Ключевые слова и фразы:* локальная группа; этническая специфика; жизненный цикл; период социализации; жанровая группа; функциональное назначение; стилевые нормы; стихотворные структуры.

**Карданова Бэла Баубековна**, к. искусствоведения, доцент  
**Хубиева Лаура Наурузовна**, к. пед. н., доцент  
*Карачаево-Черкесский государственный университет имени У. Д. Алиева, г. Карачаевск*  
*VeKa-09@yandex.ru*

**ЖАНРОВЫЙ СОСТАВ ВОКАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА КУБАНСКИХ НОГАЙЦЕВ**

Основной формой народного музыкально-художественного творчества кубанских ногайцев является песенный фольклор, отличающийся своей самобытностью и многообразием жанров. Однако, как говорят результаты ознакомления с ногайской теоретико-методологической и хрестоматийной литературой, данная область народной культуры до настоящего времени остается мало изученной с позиции современной этномузыкологии. Наряду со многими нерешенными вопросами в этой сфере высвечивается актуальная проблема отсутствия целостной жанровой классификации народных песен кубанских ногайцев.

Осуществляя просмотр научной литературы по общим вопросам песенного фольклора, отметим, что методологическими аспектами классификации песенных жанров длительное время занимались ученые разных