



ВЗАИМООТНОШЕНИЕ СЛОВА И МУЗЫКИ В РОМАНСЕ Г. ЧОБАНУ «ГОЛОСА ЗА ХОЛМАМИ» НА СТИХИ Д. САМОЙЛОВА

*INTERCONNECTEDNESS OF THE TEXT AND MUSIC IN THE ROMANCE
„VOICES OVER THE HILLS” BY G. CIOBANU ON D. SAMOILOV’S LYRICS*

Виктория НИКИТЧЕНКО,
doctorandă,
Academia de Științe a Moldovei

The article is dedicated to the study of the philosophical features in D. Samoilov’s lyrics, which were reflected in G. Ciobanu’s vocal creation. It analyzes the lyric peculiarities of the sonnet and its interaction with the music, underling the declamatory vocal style, the chromatic modal structures etc. The internal structure of the sonnet is classical and clear; and when it comes to the style, it reflects the author’s „architectonical thinking”, which has become G. Ciobanu’s major preoccupation for the last two decades.

Камерная вокальная музыка занимает довольно важное место в творчестве ведущего композитора Республики Молдова Геннадия Чобану. В рамках настоящей статьи мы остановимся подробнее на рассмотрении романса «Голоса за холмами» на текст Давида Самойлова, написанный в 1980 году. Если обратиться к поэтической основе, следует подчеркнуть, что данное стихотворение является образцом зрелого стиля Д. Самойлова (первая книга поэта вышла в свет в 1958 году, а всего его перу принадлежат восемь поэтических книг: «Ближние страны», «Второй перевал», «Дни», «Волна и камень», «Весть», «Залив», «Голоса за холмами»¹, «Горсть»).

Стихотворение «Голоса за холмами», давшее название сборнику в целом, по-своему уникально и с точки зрения поэтического содержания, и с точки зрения структуры. Приведем текст стихотворения полностью:

*Голоса за холмами!
Сколько их! Сколько их!*

*Я всегда им внимаю,
Миг тот чутко и тих.
Там кричат и смеются,
Там играют в лапту,
Там и песни поются
Долетая отту-
-Да! За холмами теми
Среди гладких полян
Там живут мои тени
Среди гладких полян.
Голоса за холмами
Раздаются в тумане,
То ли ищут потери,
То ли в прятки играют...
Кличут давние тени,
А потом замирают.*

Даже беглый взгляд на это стихотворение позволяет обнаружить множество пересечений поэтических образов и смыслов, сочетание разных качеств внутри поэтического текста Д. Самойлова. Прежде всего, речь идет о большой *музыкальности* самого поэтического слова, так как главный «герой», основной персонаж стихотворения – не человек с его чувствами, эмоциями, а звуки, таинственные «голоса за холмами»,

которые «кричат и смеются», «ищут потери», играют то в прятки, то в лапту. Пожалуй, лишь три символа, три образа в тексте – визуальные: это холмы, поляны и тени, причем поэт не предлагает ни одной метафоры, ни одного эпитета – их характеристики не так важны, как важны символы, имеющие звуковую природу.

Все предложения в тексте – безличные, создающие определенное настроение. Образ автора также присутствует – но в качестве слушателя (*Я всегда им внимаю, Миг тот чуток и тих*). Это предложение важно для понимания поэтического текста еще и потому, что определяет динамику стихотворения – слова со звуками *p* или *pp* (*среди, раздаются, потери, играют*), а фраза «Кличут давние тени, А потом замирают» указывает на прием *diminuendo, ritardando*, то есть снова подтверждает свою музыкальность. Еще один аргумент в пользу музыкальности стиха – использование глаголов, имеющих акустическое, звуковое обозначение: «внимаю» (то есть слушаю), «кричат», «смеются», «песни поются», «раздаются», «кличут».

Общее настроение – пасторальное, прозрачное, напоенное звуками, воздухом, причем это – особое ощущение воздуха как среды, в которой живут звуки, как определенного акустического измерения. Общее впечатление от этого образца поэзии Д. Самойлова сродни эстетике импрессионизма: все зыбко, туманно, нечетко, лишено определенности, конкретности.

В структурной стороне стихотворения также своя система связей и взаимодействий. Так, четыре поэтические строфы имеют разную протяженность – первые три состоят из четырех строк, а последняя – из

шести, что подчеркивает ее финальный, заключительный характер. Определенные различия можно заметить и в строении рифм: так, если 1-3 строки базируются на перекрестных рифмах типа *абаб*, то последняя строфа нарушает эту инерцию. Здесь первые четыре строчки вообще написаны белым стихом (соотношение рифм *abcd*), и только две последние строчки стихотворения повторяют рифмы 3-ей и 4-ой строк, тем самым, создавая перекрестную рифму *cd*.

Анализируя использование отдельных лексем, можно отметить, что общая композиция стихотворения также строится как музыкальная. Попробуем это доказать. Первым элементом, который появляется несколько раз, является фраза «Голоса за холмами!». Несмотря на то, что этот образ появляется трижды, он ни разу не повторяется точно. В первом случае фраза «Голоса за холмами!» представлена как восклицание, в заключительной строфе эта же фраза вплетается в повествовательную поэтическую ткань «Голоса за холмами/Раздаются в тумане», а в среднем разделе (речь идет о строфе 3) фраза редуцируется до одного слова – «Да! За холмами теми/Среди гладких полян». Здесь фраза вообще деформируется: во-первых, в ее начало внедряется последний слог предыдущей строфы, а во-вторых, поэт сознательно переносит ударение с первого на второй слог, вследствие чего прежнее слово звучит по-иному. Позднее мы проследим, как этот прием трактуется в музыкальной партитуре Г. Чобану.

Таким образом, даже этот пример подтверждает мысль о том, что Д.Самойлов использует прием варьирования, столь свойственный музыкаль-

ному искусству. Причем это варьирование осуществляется на самых разных уровнях – общего смыслового контекста, характера интонации, ударения в слове. Важно подчеркнуть, что повторение синтагмы² на расстоянии не только объединяет весь текст, придает ему целостность, но и членит его на три раздела. Таким образом, здесь можно говорить о своеобразной первой части, где экспонируется основная идея стихотворения, о развитии основной идеи в строфах 3-4 (своеобразная середина неконтрастного плана) и репризе (заключительная строфа). Это заключение содержит резюме, поэтический вывод всего произведения.

Есть также некоторые смысловые и поэтические пересечения, которые делают структуру поэтического текста еще более сложной, а систему связей – еще более многомерной, например, повторение на расстоянии слова «играют»: в одном случае, это фраза «Там играют в лапту», в другом – «То ли в прятки играют...» (2 и 4 строфа соответственно).

Но особый интерес вызывает прием, использованный в 3 строфе, когда автор недоговаривает последний слог на слове «оттуда», перенося слог «да!» в начало следующей строфы. Во-первых, он фонетически преобразует все слово, *Нотный пример 1*

поскольку, как в вокальной музыке, подчеркивает гласный – звук «у» (этот прием очень необычно будет решен в музыке Г. Чобану). С другой стороны, так создается не вполне традиционный способ членения строф, еще один действенный прием «сцепления» текста соседних строф. Если искать музыкальную аналогию этому приему, то он сродни задержанию: гармония, аккорд (в данном случае – поэтическая строфа) уже новый, а один звук «запоздал» из предыдущего аккорда (здесь – предыдущая строка и строфа).

Если обратиться к партитуре Г. Чобану, то прежде всего обращает на себя внимание тщательное, точное следование вокальной партии за текстом Д. Самойлова. Так, уже в двух начальных фразах метrorитмические условия изложения фразы «Голоса за холмами! Сколько их! Сколько их!» не противоречат поэтическим акцентам, отдельные фразы текста в вокальной партии отделены паузами, чтобы их артикуляция была как можно более отчетливой, а метрические и ритмические акценты в поэтическом и музыкальном текстах совпадают, о чем свидетельствует «ямбическое» строение начальных фраз.

Две последующие фразы – более протяженные – излагаются как единое музыкальное построение, причем обе изложены не с сильной доли, а со второй восьмой тактов 6 и 8. Этот ритмический прием подчеркивает взволнованный характер вокальной партии, что дополняет более сдержанную повествовательную поэтическую манеру.

Нотный пример 2



Строение вокальной партии довольно сложно: композитор использует смелые интонационные ходы (например, начальная фраза излагается в тональности *Ля-бемоль мажор*, а затем на основе звуков *ля-минора* и *си-минора*), создавая интонационное напряжение, остроту вокализации. В конструировании мелодии композитор использует как повторение мотива на другом высотном уровне, так и «зеркальное отражение», то есть смену направления движения (к примеру, «инерция» нисходящих скачков *ми бемоль – ля бемоль* и затем *ми-бемоль – ля бемоль* нарушается скачком *си бемоль – фа диэз* в восходящем направлении, а затем повторением этих же звуков уже в нисходящем скачке в такте 8).

Все эти метаморфозы вокальной партии обнаруживаются уже внутри первого раздела музыкальной формы. Если говорить об общей композиционной структуре романса,

Еще одним выразительным средством для отражения особенностей поэтического текста становится артикуляция. Так, в тактах 12-13 (на текст «Там играют в лапту»), композитор указывает на игривый характер этой фразы не только с помощью ремарки *scerzando*, но и избирает для вокальной партии штрихи *staccato* и *non legato*, подчеркивающие этот характер.

то последняя строится как простая трехчастная форма с неконтрастной серединой и варьированной расширенной репризой, с четким членением разделов формы, о чем свидетельствуют как авторские ремарки (*Темпо I*) в момент появления репризы, так и музыкально-выразительные средства (как, например, смена фактуры, и, главное, тональности в момент начала среднего раздела (отмена четырех бемолей в такте 10)). Схема структуры романса следующая:

A	B	A1
а в	с d	интерлюдия a1 b1 b2
4 т.	4 т.	4 т. 8 т. 3 т. 4 т. 4 т. 4 т.

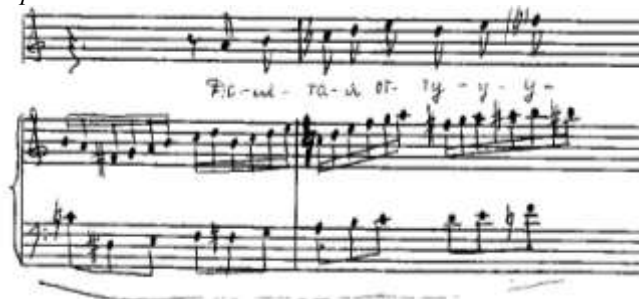
Что касается фактуры фортепианного сопровождения, крайние ее разделы основаны на текучей, зыбкой фактуре, изложенной шестнадцатыми, с элементами линейного мышления (двухголосные «колеблющиеся» линии в правой руке), причем довольно хроматизированные (смотри нотный пример 1). Все перечислен-

ные приемы вполне сопоставимы с фактурными особенностями фортепианных сочинений французских композиторов-импрессионистов.

Еще один фактурный элемент – линия баса, которая, несмотря на октавные скачки, «устремлена» вниз по звукам, чередующим тоны и полутоны: *ля бемоль – соль бемоль – фа – ми бемоль – ре бекар – до – си бекар – си бемоль – ля бекар*³. Тем самым достигается большой регистровый охват в партии левой руки, фактура становится объемной. Композитор умело сочетает регистровую стабильность в правой руке, партия которой преимущественно изложена в среднем регистре и лишена движения, и мобильность нижнего слоя, его «погружение» в большую октаву и контроктаву.

Что касается характера мелодической линии, стиль здесь выдержан ариозный, что подтверждается как отсутствием речитативно-декламационных моментов, с одной стороны, так и изменчивостью, гибкостью вокальной линии, дробностью вокальных фраз, – с другой. По утверждению исследователей вокальной музыки, ариозный принцип «опирается не на стихотвор-

Нотный пример 3



В среднем разделе трехчастной формы наблюдается фактурное развитие, о чем свидетельствует появление новых фактурных элементов – «разложенный», арпед-

*ный метр, а на синтаксис»*⁴. Как правило, «за основу берется не слово, а фраза текста (или синтагма), составляющая с фразой неделимое единство»⁵, а речевые ударения отступают на второй план по сравнению с музыкальной фразой, имеющей один главный акцент.

Очень необычно решен ключевой момент поэтического текста, а именно – окончание слова «отту-». Чтобы подчеркнуть, усилить выразительность данного приема, композитор применяет один из наиболее действенных приемов вокальной музыки – «встречный ритм», в котором ритм вокальной мелодии не совпадает с речевым ритмом и обусловлен художественной задачей выявления образного смысла мелодии. В данном случае мы имеем дело с «внутрислоговым распевом», то есть «соответствием одной гласной нескольким звукам мелодии»⁶. Этот прием «встречного ритма» фиксирует внимание слушателя на «экспрессии длящегося музыкального тона»⁷, создавая тем самым не только пространственные ассоциации, эффект «эха», но и подерживая общую поэтическую «тональность» романа.

жированный аккорд в начале раздела в контрастном «белоклавишном» изложении, который акустически контрастирует с предыдущим *Ля-бемоль-мажор*. Другие

фактурные модели, такие, например, как гаммообразные пассажи в тактах 15-17 или более короткие мелодические ячейки, также состоящие из фрагментов гаммы в тактах 23-26, ритмически, тем не менее, идентичны, благодаря чему сохраняется единый характер движения, «полетность» романса. В конце среднего раздела композитор умело «режиссирует» плотностью фортепианной фактуры, «разрезая» ее за счет окружения коротких мотивов паузами (прием, который имеет также звукоизобразительный эффект).

Нотный пример 4

The image shows a handwritten musical score on four systems. The top system is a vocal line with lyrics: "Sei sì son-ata con te-claro, e se-que-que-que non-alle-tem-que-que-que". Above it is the instruction "piu vivo". The second system is a piano accompaniment with the instruction "piu vivo" written twice. The third system continues the piano accompaniment with the instruction "piu vivo" crossed out. The fourth system shows further piano accompaniment. The score is characterized by dense, rhythmic passages and frequent rests, illustrating the 'staccato' effect described in the text.

Необычно и завершение романса «Голоса над холмами», которое отражает в полной мере особенности трактовки фортепианной партии композитором. Своеобразие этого произведения состоит в весьма лаконичных фортепианных разделах – вступление, интерлюдии. К примеру, вступительный раздел романса «Голоса за холмами» призван очертить звуковыми средствами общую эмоциональную атмосферу

Этот фрагмент – своеобразная смысловая, «тихая» кульминация романса: здесь важные строки текста пропеваются при «разреженном», лаконичном, почти паузирующем фортепианном сопровождении; тем самым внимание слушателя еще сильнее приковано к спетому слову. Любопытны и звуковысотные «колебания» основного мотива – от звуков *ре, ре диез* – и *ре бемоль*, что, с одной стороны, усиливает зыбкий сонорный эффект, а с другой, «раскрашивает» в разные звуковые оттенки искомую фразу:

романса еще до появления первого спетого слова (при помощи фактуры линейного типа, тяготеющей к стилистике импрессионизма). Не случайно исследователи пишут о значении данной эмоциональной, образной настройки: «слова нередко приобретают тот или иной смысл в зависимости от того, каким было вступление»⁸.

Две интерлюдии имеют определенные конструктивные функции:

первая завершает первый раздел формы, основываясь на той же фактурной модели, а вторая – более протяженная – разграничивает среднюю часть и репризу, сообщая форме всего произведения стройность, расчлененность. Тем более удивительно, что композитор отказывается от идеи фортепианного завершения, столь, казалось бы, естественного в данном случае. Последний такт решен необычно: завершение вокальной партии почти совпадает с фортепианной, а разница составляет лишь четверть с точкой на тоническом звуке ля бемоль в басу. Этот прием целиком

Нотный пример 5



Анализ романса «Голоса за холмами...» убедительно доказывает, что Г. Чобану тонко и изобретательно трактует текст стихотворения Д.Самойлова, сочетая воплощение общего настроения поэтической основы с тщательным следованием за поэтическим текстом,

объясняется содержанием последней фразы поэтического текста – «а потом замирают».

Если опираться на классификацию фортепианных заключений в вокальном произведении, предложенную Е. Ручьевской в упомянутом ранее издании «Анализ вокальных произведений», то данный тип приближается к первому, самому простому типу заключения, который характеризуется как «короткий отыгрыш, подобный вступлению фонового типа, продленный аккомпанемент»⁹, хотя эта функция редуцирована до одного звука.

мастерски используя «сцепление» поэтических фраз и разделов музыкальной формы, обращаясь к таким приемам, как «встречный ритм», «внутрислоговый распев» и др., позволяющим ему адекватно передать смысл и конструктивные особенности поэтического текста.

Сноски

¹ Голоса за холмами: Седьмая книга стихов. - Таллинн: Ээсти раамат, 1985. -160 с.

² Этот термин Л.Щерба определяет как «минимальный внутренне законченный и самостоятельный отрезок речи, выражающий в данном контексте одно, хотя бы и сложное понятие». Из кн.: Анализ вокальных произведений. Учебное пособие. Ленинград, Музыка, 1988, с.41.

³ Это направленное вниз движение по тонам и полутонам в определенном смысле «уравновешивает» движение в партии левой руки, описанное нами ранее.

⁴ Анализ вокальных произведений. Учебное пособие. Ленинград, Музыка, 1988, с.60.

⁵ Цит. изд., с.60.

⁶ Цит. изд., с.17.

⁷ Цит. изд., с.20.

⁸ Цит. изд., с.78.

⁹ Цит. изд., с.80.