**Иванова Мария Игоревна**

Санкт-Петербургский государственный институт культуры,

кафедра академического хора, студентка 4 курса

masha\_ivanova\_11@mail.ru

Научный руководитель: доцент Жукова Елена Юрьевна

**Темы и образы в отечественной хоровой музыке конца 1970 – начала 1980-х годов на примере «Романсеро о любви и смерти» Н. Н. Сидельникова**

Музыкальное искусство всегда отражало эпоху и настроения времени, в котором оно существовало и развивалось. На протяжении всего ХХ в. композиторы, стараясь переосмыслить сильно усложнившийся мир и его историю и выразить свое к ним отношение, экспериментировали с радикальным изменением форм музыкального языка. И это совпадало с духом века: с тоталитарными экспериментами по созданию новых обществ и нового человека, с мировыми войнами и революциями, с холодной войной.

Одним из ярких стилевых направлений отечественной музыки второй половины XX столетия является течение неофольклоризма, в котором фольклор цитировался и переосмысливался с помощью технико-стилевых приёмов современной музыки. Неофольклоризм, начиная свое развитие в отечественной музыке от творчества И. Стравинского, находит продолжение в более позднее время: в конце 1950-х – первой половине 1970-х годов. Именно тогда появляются сочинения С. Слонимского, В. Салманова, Р. Щедрина, Ю. Буцко, Э. Денисова, Н. Сидельникова, Б. Тищенко, В. Гаврилина. Творчество композиторов эпохи опирается на бурно развивавшейся в те годы полевую этнографию, включавшей и сбор музыкального материала народов России и СССР.

Композиторы второй половины XX века пытались переосмыслить парадигму общекультурного и социального восприятия музыки, раздвинуть ее границы: найти и выразить новое в найденном ранее. Они все чаще отходят в своем творчестве от направления соцреализма с присущими ему темами труда, подвига народа, а также утвержденного властью идеологического (исторического и литературного) канона и пытаются обратиться к иным течениям. Тут можно проследить влияние философии экзистенциализма, в котором затрагиваются темы о смысле существования человека, о духовном начале, а также постмодернизма, где происходит деконструкция музыкальных форм прошлого и превращение их в своеобразный музыкальный гипертекст.

Вообще, этот творческий поиск шел по нескольким направлениям. Во-первых, это был поиск выхода из идеологической изощренности официозного музыкального искусства, что накладывалось на усиливавшиеся после эпохи сталинизма сомнения в справедливости советской системы. Во-вторых, это была работа на восстановление преемственности с дореволюционными композиторами, также пытавшимися черпать вдохновение в народной культуре и сюжетах архаической истории. В-третьих, это была попытка восстановления полноценных связей с европейской музыкальной культурой.

Так, творчество других современников Н. Н. Сидельникова насыщено настроениями «поиска новых истин в уже открытом ранее». Примером тому могут быть сочинения С. А. Губайдулиной (кантата для меццо-сопрано, мужского хора и оркестра на древнеегипетские тексты «Ночь в Мемфисе» (1968) и А.Г. Шнитке («Концерт на стихи Григора Нарекаци» (1984-1985) и «Стихи покаянные» (1986).

Н. Н. Сидельников, подобно современникам, был в постоянном творческом поиске новых тем и образов для своих сочинений. Еще на раннем этапе своего творчества композитор, обращаясь к летописям XII-XIIIвв., пишет ораторию «Поднявший меч» (1957) на собственное либретто, основанное на сюжете из истории Руси о междоусобных войнах после кончины князя Владимира. В сочинении автор воспроизводит традиции русской героико-эпической оперы, объединенные внутренним единством системой лейттем.

Одно из ярких произведений Н. Сидельникова относятся к уже ранее упомянутому течению неофолклоризма. Сочинение «Русские сказки» (1968) – концерт для 12 солистов инструменталистов, в которых автор изобразил современное музыкальное прочтение и представление русского фольклора. Также, продолжая изучать фольклорную тему, Сидельников пишет кантату для смешанного хора «Сокровенны разговоры» (1975), в которой подлинные народные тексты разных регионов России звучат в современном переосмыслении и прочтении – с использованием острых ритмических формул, насыщенных септаккордами, джазовыми гармониями, не теряя при этом своей песенной протяжной мелодической линии.

Помимо русского фольклорного направления автор также интересовался и этнокультурными пластами восточных стран –«Сычуаньские элегии» для хора на стихи китайского поэта VIII века Ду Фу (1980) и, конечно, «Цикл лирических поэм на ст. Ф. Г. Лорки для смешанного хора с эпизодическим участием фортепиано, гитары, электро-бас-гитары и ударных инструментов» (1977-78).

В искусстве второй половины XX века зарождалась идея восстановления преемственности с дореволюционной музыкальной культурой, прерванной с приходом большевиков. Одна из таких ярких попыток восстановления преемственности – отражение западно-восточного колорита, который внес Сидельников сквозь призму нового времени, что впервые еще в XIX веке принес в русскую музыку М. И. Глинка (Испанские увертюры). Помимо Николая Сидельникова к поэзии Лорки обращаются и другие советские, а затем и российские композиторы: Д. Д. Шостакович (первые части Симфонии №14, 1969), Д. В. Смирнов («Три песни для детского хора», 1988), Г. Банщиков (вокальный цикл, 1973), В. Сидоров (вокальный цикл для сопрано и фортепиано, 1992), С. В. Екимов (Концерт для хора на ст. Ф. Г. Лорки, 1993-1996, ред. 1998).

В контексте данной работы мы рассмотрим тематику и образную составляющую отечественных хоровых сочинений 70-80х годов XX века, опираясь на цикл Николая Сидельникова «Романсеро о любви и смерти» на стихи Федерико Гарсиа Лорки.

Испанский поэт и драматург Ф. Г. Лорки (1898-1936 гг.) в советское время был достаточно популярен, известен и издавался в переводе на русский язык. Многих композиторов эпохи привлекает мир поэзии Лорки – национальные тексты, сложившиеся под влиянием этнических, социальных и культурных факторов, резонирующих с русской культурой.

Музыковед Е. Заборонок отмечает, что отечественные исследователи и переводчики поэзии Лорки создали романтико-импрессионистическую традицию трактовки его творчества в России. Эта традиция впитала в себя и отношение к его трагической судьбе, и облик певца печали, народного поэт и создателя страстной, откровенно чувственной и одновременно интимной философской лирики, вместившей в себя многовековые традиции Испании, стихию цыганского мира [3].

Обращаясь к стихам испанского поэта, композитор трактует стихотворения не только сквозь призму национального колорита, но и передает мир страстей, насыщенных сплетениями лирических и трагических мотивов – тема жизни в них представлена как тема любви, противостоящая смерти – откуда и происходит название всего цикла – «Романсеро о любви и смерти».

 Стоит напомнить, что сам жанр «романсеро» представляет собой средневековую испанскую песню лирического содержания. Структурно цикл Сидельникова на стихи Лорки представляет собой лирические хоровые поэмы, где первые пять частей повествуют о любви в различных ее проявлениях, Vчасть выступает своеобразной инструментальной интерлюдией – «Вздохи гитары» (соло гитары), затем следуют шесть частей, так или иначе касающиеся темы смерти.

В основе «Романсеро» композитор использует тексты Лорки из «Поэмы о канте хондо», в частности: «Шесть струн» (№ 1: «Силуэт петенеры»), «Квартал Кордовы» (№ 2: «Три города»), «Ампаро» (№ 3), а также из циклов «Песни» (№4: «Серенада»), из «Поэмы о солеа» (№ 6: «Что случилось?», №7: «Перекресток»), входящие в состав «Поэмы о канте хондо». Из цикла «Поэт в Нью-Йорке» (№8: «Реквием по корове»), из цикла «Шесть каприччо» (№ 9: «Свеча»), из цикла «Силуэт петенеры» (№ 10: «Колокол»), последний номер – синтез из стихотворений «Встреча» (из «Поэмы о солеа») и «Memento» из цикла «Цыганские виньетки» (№11: Memento).

 Как уже было сказано ранее, в цикле поднимаются темы любви и смерти, предстающие для слушателя в различных образах. Но за этим стоит нечто большее – приближение к искусству европейского романтизма, в котором превалирует полнота чувств: ощущение свободолюбивого человека к жизни как жизни, а смерти как смерти. Именно свободолюбивое составляющее всего скрытого между строк – не смерти во имя чего-то (во имя Родины, любви и т.д.) и не несчастной любви, на пути которой легли социальные противоречия и косность общественного устройства. То есть этот попытка ощутить сопричастность Европе до эпохи модерна, сопричастность ее глубинным культурным пластам. И при этом утвердить русскую культуру как полноправную часть европейской культуры – то, что делали русские композиторы в конце XIX – начале XX века.

Открывает цикл поэма «Гитара», которая предвосхищает весь цикл своим музыкальным содержанием – автор сочетает приемы песенного и инструментального изложения. Взяв за основу образ гитары, несомненно испанский колоритный атрибут, композитор воплощает этот образ в хоровом звучании при помощи вокальной мелодии с опорой на вибрирующие аккордовые переборы в аккомпанирующих голосах. Мелодическая линия также насыщенна национальным испанским колоритом – переменчивость устойчивых звуков, импровизационная свобода мелодики.

В следующем номере – «Квартал Кордовы[[1]](#footnote-2)» автор использует прием динамических перекличек групп хора (женской и мужской), создающих эффект диалога, своеобразного отзвука. Структура хора в данной поэме связана со строением песни в жанре «романсеро» - динамика повествования происходит из постепенного звукового «наката».

Хор «Амапаро» - первая яркая точка в цикле, кульминация первой части сочинения. Фольклорные испанские интонации автор обыгрывает иначе – мелодия и сопровождающий ее хоровой аккомпанемент уже составляют единое целое, выкрики хора «Ампаро! Ампаро!» на протяжении всего номера цикла звучат подобно резким гитарным аккордам. В данном номере содержатся черты рефренности, помимо ярких выкриков «Ампаро!» тематическое проведение в хоровой партии сопрано, обособленное пометкой автора quasi una chittara (подражая гитаре). Через экспрессивные мелодические взлеты, динамичный ритм и часто меняющаяся структуру изложения Сидельников передает образное содержание литературной основы цикла.

Поэма «Серенада» - самая протяжная из всех хоровой первой части цикла. Хор вновь выступает в роли сопровождающего аккомпанирующего элемента. Здесь наиболее гибко связно соотношение «инструментального» звучания и вокальной фактуры хора, часто реплики передаются по принципу «соло-хор».

«Вздохи гитары» - инструментальное проведение, завершающее условно первую часть цикла. В инструментальном фрагменте собраны все интонации, ранее звучавшие в хоровых номерах. Часть представляет своеобразное лирическое послесловие.

В хоре «Что случилось!» впервые проявляется тема смерти. Автор передает тревожный образ через ритм тарантеллы, связанный с изложением текста в виде скороговорки. Продолжая драматическую повествовательную линию в хоре «Перекресток» помимо использования остинатного ритма, автор использует колористический прием повтора фразы «Восточный ветер, фонарь и дождь» без определенной звуковысотности.

Хор «Реквием по корове» является кульминацией всего цикла. Сидельников обыгрывает название этой части – черты реквиема проявляются в мелодической линии, наполненной скорбными интонационными речитативами. В картине подневольной смерти животного автор видит грандиозную сцену оплакивания жизни существа, которое не в силах противостоять жесткой расправе.

В хорах условной второй части композитор чаще применяет элементы различных вокальных средств выразительности – частые возгласы, тянущиеся звуки, фактура, подражающая звучанию гитары, что создает ощущение театральности действия, делает номера более динамичными, отличающимся своим характером и внутренним наполнением от любовных лирических зарисовок.

Хор «Свеча» представляет собой некую пляску, которую сопровождает характерный припев испанских народных песен – «тра-ля-ля-ля», а также постоянное трехдольное метрическое наполнение данного фрагмента цикла. Композитор в хоре выводит два плана – изобразительный и повествовательный, тем самым создавая «театральную драматургию».

Номер «Колокол» начинается со звукоизобразительных перезвонов колокольного перезвона в синтезе с кричащим ужасом, которое постепенно превращается в фоновой пласт сопровождающей фактуры и мелодической линии, повествующей о «шествии смерти». В кульминации части «…шагает смерть в венке увядшем» композитор прибегает к одному из излюбленных приемов в своем творчестве – синкопированному остинато всей хоровой фактуры. Завершает хор гротескный марш идущей смерти с джазовой гармонией, которую прерывает инструментальный фрагмент – соло гитары. Данный эпизод подводит черту ряда испанских романсеро, со всем присущим ему мелодизмом и национальной напевностью.

Завершает цикл контрастный по своему содержанию, наполнению и образом номер «Memento» (от лат. – помни). В номере преобладает кантиленное звучание, в характере эстрадно-джазовой композиции конца XX века, но с изобилием аллюзий на музыку композиторов эпохи романтизма – похожие интонационные мотивы могут наводить на мысль об «AveMaria» Ф. Шуберта или вокальной лирике С. В. Рахманинова. Часть представляется своеобразным эпилогом, где нет места ярким национальным признакам испанской музыки, трагических сцен смерти и насилия, горя и одиночества любви.

Необычность финальной части отмечают исследователи творчества Н. Н. Сидельникова, в частности, его ученик, композитор Владимир Мартынов сказал, что Сидельников в своих сочинениях, в частности – «Русских сказках» и «Романсеро» ввел «новую концепцию заключительных частей в крупных симфонических и хоровых произведениях» [5].

Н. Сидельников в этой части подводит итог сказанного, прожитого в цикле: все уже кончено, не смотря на все горести и радости, которые переживает человек. Через простые средства музыкальной выразительность – гомофонно-гармоническую структуру хора с сопровождением фортепиано композитор, играя на контрастных переключениях стилистики, доносит идею бессмертия души, единения с природной и вечного прекрасного.

Подробно рассмотрев каждую часть цикла, можно подвести итог о том, что композитор через определенную систему образов поэзии Лорки передает вечные темы – темы любви и смерти. В цикле прослеживается следующая образная составляющая:

1. Гитара – своеобразный «проводник» между миром живых и миром мертвых («Шесть струн», «Квартал Кордовы», «Колокол», «Memento»). Образ гитары также воплощен в хоровом звучании, помимо конкретного упоминания в поэтическом тексте.
2. Женщина, образ которой восходит к декадентской литературе («Шесть струн», «Ампаро», «Серенада»).
3. Ночь, как событийное время в цикле (все поэмы, кроме «Колокола»).
4. Смерть – как освободитель от нелегкой мирской жизни (все поэмы, кроме «Ампаро»).

 Отечественная музыка второй половина XX столетия очень многогранна, обращается к различным стилевым течениям и направлениям. Различными способами композиторы в своем творчестве отражали свое видение на исторические события прошлого и настоящего

Н. Н. Сидельников, обращаясь к западному творчеству, передал в своем «Романсеро» независимое ни от кого и ни от чего искусство, искусство души, это попытка прочувствовать жизнь, прочувствовать мир поэта, свободолюбивые настроения и отразить их в своем творчестве.

Одной из важных тем цикла является тема многогранности любви и многогранности смерти. Обычно, культурная традиция воспринимает любовь и смерть как трансцендентные понятия, то в цикле восприятия любви и смерти зависит от позиции наблюдателя (слушателя), что характерно для постмодернистского течения. Однако, в полной мере постмодернистским произведение считать нельзя, так как композитор средствами музыкальной выразительности подводит слушателя к осязанию этой многогранности.

В «Романсеро о любви и смерти» Сидельников постарался передать сопричастность европейской музыкальной культуре через поэзию, средства музыкальной выразительности, по-новому взглянуть на яркий и чувственный испанский колорит.

В дальнейшем, обращение к теме экзистенциализма, к свободному видению художника ощущение себя в мире продолжилось и на постсоветском пространстве. Через новые формы изложения прослеживается и у современного петербургского композитора А. А. Кнайфеля – «Царю Небесный», для смешанного хора и челесты. Версия для виолончели, челесты и смешанного хора (1994). А также сочинение известного в России грузинского композитора Г. А. Канчели – «Styx» для смешанного хора, альта и оркестра (1999), в которой автор связывает две темы возвышенного и земного.

Литература:

1. В схватке с Минотавром. Из писем Н. Н. Сидельникова к Г. С. Хаймовскому // Музыкальная академия, 2010. – № 1. – С.: 91–100.
2. Григорьева Г. В. Николай Сидельников / Г. В. Григорьева // М.: Сов. композ., 1986. – С.: 3-13, 44-95.
3. Заборонок. Е. Образы поэзии Федерико Гарсиа Лорки в вокально-хоровом творчестве отечественных композиторов / Е. Заборонок // Музыкальная академия. – 2013. – №1.
4. Лорка Фредерико Гарсиа. Лирика / Ф. Г. Лорка; ред. Г. Полонская, А. Шлейфер / М.: Художественная лит-ра, 1966. – 186 с.
5. Мартынов В. Учитель жизни / В. Мартынов // Музыкальная академия, 2001. – № 1. – С.: 111–112.
6. Эсаулова Т. И. Языки культуры в вокально-хоровом творчестве Николая Сидельникова : автореф. дис. … конд. искусств. : спец. 17.00.02 / Т. И. Эсаулова; Российская академия музыки им. Гнесиных. – Москва, 2005. – 28с.
7. Юсупова И. Он работал до последнего вздоха / И. Юсупова // Музыкальная академия, 2001. – № 1. – С.: 115–116.
1. Кордова (исп. Córdoba) — старинный город в Андалусии (Испания), столица провинции Кордова. [↑](#footnote-ref-2)