

Симфоническая кантата Артура Лурье «В кумирне золотого сна» для смешанного хора a cappella (1919 г.): новации в области музыкального языка

Зайцева Марина Леонидовна

Академия имени Маймонида Российского государственного университета имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), кафедра аналитической методологии и педагогики музыкального образования, доктор искусствоведения, профессор, Россия

Чекменев Алексей Игорьевич

Академия имени Маймонида Российского государственного университета имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), кафедра аналитической методологии и педагогики музыкального образования, аспирант, Россия

Аннотация. В статье научно обосновано значение хоровых жанров в творчестве Артура Лурье. Выявлены особенности композиции и музыкального языка симфонической кантаты «В кумирне золотого сна» Артура Лурье. Доказано, что на формирование логики интонационного развития, композиционных и гармонических решений кантаты оказали воздействие тенденции символизма и авангарда. Обосновано, что эксперименты композитора в области ладогармонического языка, метроритма, фактуры, тембровой красочности во многом предвосхищают тенденции развития мирового музыкального искусства. На основе анализа симфонической кантаты «В кумирне золотого сна» для смешанного хора a cappella А. Лурье выявляются новаторские приемы сближения выразительных возможностей симфонической и хоровой партитур, направленные на усиление колористических и экспрессивных возможностей хорового звучания.

Ключевые слова: русская музыка; Артур Лурье; кантата; хоровая музыка; музыкальный язык.

УДК 7.036

LCC Subject Category: M2147-2188

DOI: <http://dx.doi.org/10.22178/pos.18-7>

Введение

Одной из актуальных тем современного искусствоведения является возвращение забытых имен отечественной культуры и искусства. Отъезд Артура Лурье из России в 1922 году стал поводом постепенного забвения его творчества, на сегодняшний день остающимся малоизученным. Имя Артура Лурье упоминается, прежде всего, в исследованиях, посвященных истории и теории русского авангарда (работы А. Е. Крученых [1], Т. Н. Левоу [2], И. В. Нестьева [3], Е. Г. Польдяевой [4]). Существуют отдельные статьи о жизни и творчестве композитора, чаще всего мемуарного характера, предисловия к изданию его произведений (Л. Казанская [5], О. Рубинчик [6], Ю. Н. Холопов [7], С. Осеева [8]).

Цель исследования: определение специфики хорового творчества А. Лурье, отражающей интенсивность его экспериментальной деятельности и влияние на их направленность эстетики символизма и авангарда.

Для достижения поставленной цели были выдвинуты следующие задачи:

- выявить особенности проявления принципа симфонизма в музыкальной драматургии кантаты «В кумирне золотого сна»;
- определить новации А. Лурье в трактовке жанра кантаты, в выборе выразительных средств;
- выявить перспективность творческих идей А. Лурье в области музыкального языка и драматургии.

Результаты исследования

Артур Лурье на протяжении всего творчества обращается к произведениям одного из самых своих любимых поэтов. Среди произведений А. Лурье, написанных на тексты А. Блока, отметим, прежде всего, Двенадцать хоров на тексты поэмы «Двенадцать», созданные сразу же после выхода поэмы в свет.

Симфоническая кантата «В кумирне золотого сна» для смешанного хора а cappella создана А. Лурье в 1919 году. Ранние стихи А. Блока, в которых, по мнению Б. Асафьева, преобладала «мистика пышной осени католицизма», наполняются в кантате «духовным светом» [9, с. 53]. В данном цикле композитор использует колористические возможности рафинированной гармонии и сложной фактуры, характерных для его ранних сочинений и музыкального языка музыкальных кумиров композитора: А. Н. Скрябина и К. Дебюсси.

В кантате «В кумирне золотого сна» А. Лурье ищет новые пути развития музыкального искусства, вместо масштабных синтетических проектов и экспериментируя в области расширения художественных возможностей синтеза музыки и слова в камерных жанрах. Жанровая принадлежность цикла во многом отражает направленность композитора на создание художественных новаций. Данный жанр в русской музыке рубежа XIX–XX вв. характеризовался особой свободой творческих решений. К примеру, С. И. Танеев в кантатах «По прочтению псалма» и «Иоанн Дамаскин» применяет старинную технику полифонического письма, адаптируя ее к классицистским и романтическим нормам музыкального мышления, что отразилось в отзывах современников и исследователей, называвших его «русским Бахом» (И. Ф. Бэлза), «запоздалым нидерландцем» (В. В. Каратыгин), «неоклассицистом» (Н. А. Римский–Корсаков), «классицизированным романтиком» (Т. Н. Левая) [10, с. 4].

Артур Лурье радикально обновляет жанр кантаты не столько тематически, идеологически, а изнутри, на уровне музыкального языка. Композитор сознательно вводит определение «симфоническая» в наименовании жанровой разновидности кантаты. В кантате А. Лурье применяет лирико-драматический (монологический) принцип симфонизма. Изначально А. Лурье задумывал каждую часть

кантаты как самостоятельное произведение, однако в дальнейшем все они были объединены в единый цикл. Несмотря на кажущуюся мозаичность образов кантаты (Божественный женский образ, картины природы, сюжеты сновидений и фантазий), все они являются лишь импульсом глубокой, драматической рефлексии лирического героя, переживающего трагедию духовной утраты, безвозвратного ухода Божественного образа из мятущейся страны и страдающей души поэта. Эта единая линия поэтического сюжета цикла проявляется на вербальном уровне через последовательное развитие лирического образа.

Название кантаты уже содержит в себе множество смысловых и эмоциональных коннотаций. Фраза «в кумирне золотого сна» была взята композитором из стихотворения «Душа! Когда устанешь верить?» А. Блока (1908 г.). В стихотворении слово «кумирня» используется для характеристики весны и связанной с ней настроений, желаний. Взятое из лексики языческих обрядов слово «кумирня» обозначает небольшую языческую модель, в которой находились идолы, синонимичное словам «жертвенник», «капище», «поганище» [11]. Происходящее от слова «кумир», оно несет в себе не только сакральный, но и негативный смысл, апеллирующий к одной из заповедей Декалога, в которой излагается запрет для человека, желающего жить праведно, создавать и поклоняться кумиру. Кумирней является «Золотой сон», фантазия автора, его художественное видение. Трагический дуализм мышления приводит к ощущению нераздельной слитности реальности и фантазии. Мифопоэтический космос А. Блока полон антиномиями и воплощен в загадочном, призрачном образе золотых сновидений.

В основу первой части кантаты легло стихотворение А. Блока 1905 года «Ты в поля отошла без возврата...». Насыщенное символами стихотворение отражает переломный момент в жизни не только самого поэта, но и жизни всего народа, всей страны. Автор рисует перед нами молитвенный образ порфириносной Богородицы, призывая ее «дать вздохнуть в этом сонном мире», «исторгнуть ржавую душу». Образ Богородицы в стихотворении А. Блока приобретает еще одну важную коннотацию: он соединяется с пред-

ставлением об уходящей «без возврата» великой России. Для усиления сакральной значимости поэтического образа поэт вводит традиционные молитвенные обороты («Да святится имя Твое!»), вплоть до призывов из заупокойных молитв («Поминовение усопших»), примененных к самому себе: «Со святыми меня упокой!». Этот призыв является достаточно провокационным, так как нарушает церковную традицию молиться об упокое души за умерших, а не живых. В них автор словно признает себя прежнего – умершим.

Артур Лурье воплощает этот сложный поэтический образ в первой части кантаты, используя приемы сквозного развития интонационного материала (интонационно-тематические арки, вплоть до почти неизменного повтора исходного музыкального материала первой строфы в третьей и четвертой строфах, повторность ритмических комплексов, ладо-тональные связи).

Строфическая форма первой части кантаты состоит из четырех разделов (строф). Рассмотрим подробнее логику развития музыкально-художественного образа и воплощение принципа симфонизма в каждой части кантаты.

Характеризуя этапы тематического развития первой части кантаты «Ты в поля отошла», отметим, что первая стихотворная строфа излагается в виде двух музыкальных предложений. Всю строфу объединяет интонационное единство. Первая фраза строфы в дальнейшем получает интонационное развитие: поступенные восходящие интонации в объеме кварты (рис. 1) сменяются интонациями с зеркальным отражением достигнутой вверху большой терции, полный интервальный объем фразы составляет увеличенную квинту, опорные звуки – увеличенное трезвучие (рис. 2). Интонации в этом акустическом объеме (ув. 5) станут характерными для всего цикла.



Рисунок 1 – Фрагмент симфонической кантаты А. Лурье «В кумирне золотого сна» для смешанного хора а cappella. Часть I. «Ты в поля отошла...». Такты 7–12

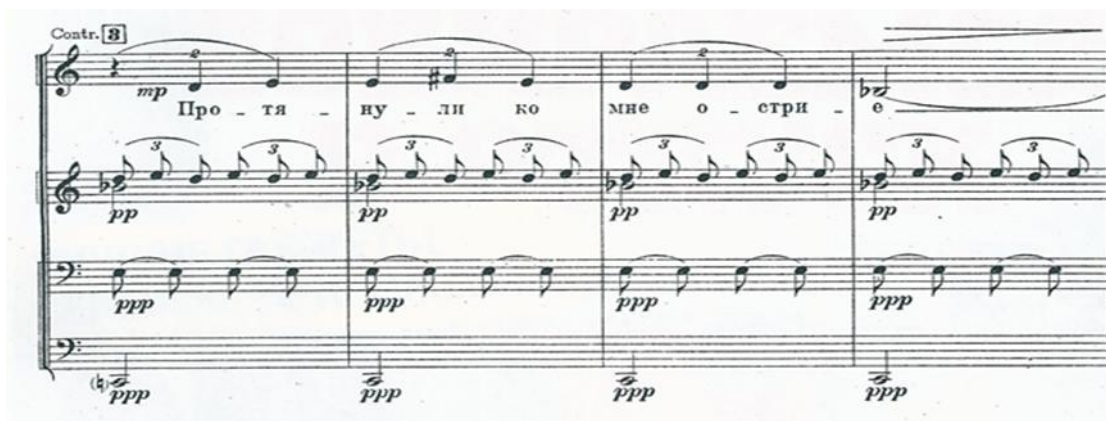


Рисунок 2 – Фрагмент симфонической кантаты А. Лурье «В кумирне золотого сна» для смешанного хора а cappella. Часть I. «Ты в поля отошла...». Цифра 3, такты 1–4

Композитор не использует знаки альтерации при ключе для фиксации определенной то-нальности, не сковывая себя одной строго очерченной тональностью. Музыка балансирует на грани минорных и мажорных то-нальностей, также как и текст А. Блока нахо-дится на грани земного и потустороннего.

Если начало кантаты было раскрытием чего-то глубоко внутреннего, давно тревожащего, печального, то вторая строфа – это светлая мечта, последняя надежда отрешиться от

«черного дня» и обрести покой. Если первая строфа была скорее размышлением, с «пау-зами», то вторая – это торопливая речь, не-ровная, взбудораженная, где-то ломаная (композитор достигает этого ощущения при помощи межтактовых лиг, сильно удлиняю-щих некоторые слоги). Здесь продолжает свое развитие интонация на опорных звуках увеличенного трезвучия (d-fis-ais), создаю-щего ощущение ладовой неустойчивости, то-нальной неопределенности (рис. 3).

The image displays two systems of a musical score for a mixed choir. The first system includes parts for Soprano (S.), Alto (C.), Tenor (T.), Bass (B.), and Piano (P.). The lyrics are: 'Лишь к Твоей золотой свирели'. The second system continues the lyrics: 'В черныи'. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and slurs, and dynamic markings like 'p' and 'pp'. The piano part has a prominent triplet accompaniment.

Рисунок 3 – Фрагмент симфонической кантаты А. Лурье «В кумирне золотого сна» для смешанного хора а cappella. Часть I. «Ты в поля отошла...». Цифра 5, такты 1–8

Необходимо отметить изменение ритмиче-ского рисунка в «оркестровых» партиях, так-товое наполнение меняется с четырех вось-мых до двух триолей. Композитор вводит эти изменения не случайно. Благодаря интона-

ционной близости тематизма и общности ритмического рисунка этих строф создается сквозная линия развития как одной части, так – в дальнейшем – и всего цикла, получает свое решение драматургическая задача по-

строения цикла с единой художественной программой [12].

Помимо интонационного единства, в этой части кантаты прослеживается определенная логика ускорения/замедления ритмической

пульсации в зависимости от экспрессии передаваемого чувства, проведение кульминации как бы в замедленном действии (переход четвертей в заливованные длительности – рис. 4).

Рисунок 4 – Фрагмент симфонической кантаты А. Лурье «В кумирне золотого сна» для смешанного хора а cappella. Часть I. «Ты в поля отошла...». Цифра 9, такты 1–7

Третья строфа объединяет в себе две предыдущие, это как бы возвращение и трансформация настроений предшествующих разделов. Первая половина строфы напоминает тематизму начальной строфы, но композитор не дает здесь прямую и дословную цитату, он просто воспроизводит ту же тональность – *as moll*, фактуру, ритмический рисунок, характер голосоведения. Композитор нарочито замедляет темп в середине этой строфы, и вторая часть дается уже неожиданно, резко. Вновь артикулированно звучит интонация, образующая созвучие увеличенной квинты, вносящее ладовую и тональную неопределенность. Третья строфа заканчивается паузой на фермате, остановкой перед началом следующего раздела, дающей возможность дозвучать просьбе.

Четвертая строфа – кульминационная, молитвенная («О, исторгни ржавую душу, со святыми меня упокой») она врывается после паузы, разрывая тишину не только контрастно громким нюансом *ff*, полнозвучным *tutti* на шесть голосов, но и специфическим сонористическим решением первого аккорда, над которым стоит акцент и фермата. В мелодии сопрано, словно получая своеобразное разрешение увеличенного трезвучия, звучит

простой нисходящий ход по тонам *as-moll* кварсекстаккорда, обретая все еще зыбкое равновесие: гармоническая вертикаль достаточно неустойчива, на квинты у басов (ч. 5 – ум. 5 – ув. 5 – ч. 5), накладываются сложные сонористические комплексы (рис. 5).

Последнее предложение этой части кантаты возвращает нас в ее начало. Это – поэтический сакральный образ, в котором женственность подчеркивается его хрупкостью: «Ты, Держащая море и сушу / Неподвижно тонкой рукой!» и, одновременно, насыщается противоположными качествами, ведь способность неподвижно удерживать весь мир – героическое свойство, проявление сверхчеловеческой силы.

Тематическая арка создает впечатление завершенности и композиционной стройности этой части произведения, начальная мелодия теперь звучит в партии тенора, а не сопрано, тем самым опускается тесситура при сохранении высоты, темброво перекрашивается. Неизменной остается гармония первой строфы, изменяется лишь фактура: изначальное движение восьмыми у теноров появляется лишь в конце, делая звуковую ткань пульсирующей, вибрирующей.



Рисунок 5 – Фрагмент симфонической кантаты А. Лурье «В кумирне золотого сна» для смешанного хора а cappella. Часть I. «Ты в поля отошла...». Цифра 9, такты 9–14

Обобщая проведенный анализ первой части кантаты, отметим, что в ней находит свое художественное воплощение важный для всего произведения сакральный образ. Он дается при помощи визуальных характеристик (удаления, неподвижного стояния и держания моря и суши... тонкой рукой»), получает эмоциональное развитие: насыщается экспрессивными молитвенными призывами («исторгни», «упокой»), наполняется личностным отношением, субъективными смыслами. Монологизм как принцип поэтического высказывания определяет специфику приемов претворения в этой части кантаты лирико-драматического (монологического) типа симфонизма: наличие тематических арок, постепенное прораствание новых интонационных образований, повторяемость ритмических формул и проч.

В основу второго номера кантаты легло стихотворение А. Блока, «О жизни, догоревшей в хоре...» (1906 г.). У самого А. Блока стихотворение состоит из восьми четверостиший, но А. Лурье использует только шесть из них. Два четверостишья, расположенных в середине стихотворения, А. Лурье исключает из текста своего хора. Не вошедшие в кантату строки содержат характерные смыслы: образ весны сливается с образом девушки, которую поэт наделяет чертами Богородицы: «Со мной весна в твой храм вступила / Она со мной обручена. / Я – голубой, как дым кадила, / Она – туманная весна. / И мы под сводом веем, веем, / Мы стелемся над алтарем, / Мы над народом чары деем / И Мэри светлую поем». В авторском «Ты» в обращении к сакральному

образу и незатейливым «Мэри» угадывается интимность личного отношения. Примечательно сочетание слов «О дальней Мэри», которая тем не менее просто Мэри. Поэт говорит «Она со мной обручена», обручение с девушкой (возможно, здесь идет речь о невесте блока Л. Д. Менделеевой). Лурье, сокращая поэтический текст, усиливает загадочность художественного образа. Как отмечает Т. В. Игошева, «у Блока имеются как стихи, в которых можно угадать собственно Деву Марию, так и стихи, где образ героини поэтически лишь уподоблен образу Богородицы» [13, с. 94].

В данном стихотворении продолжается тема человека и его восприятия Божественного присутствия, неожиданности встречи с божеством, просветляющее потемки собственной души. Здесь отчетливо рисуется картина церковной службы, детальное перечисляются предметы церковного обихода («клирос», «алтарь», «кадильницы», «амвон», «икона»). В отличие от поздней лирики, отмечает Т. В. Игошева, «характер богородичного образа в ранних произведениях Блока является «фрагментарным», «дробным», выраженным преимущественно через деталь. Нужно отметить, что у Блока имеются как стихи, в которых можно угадать собственно Деву Марию, так и стихи, где образ героини поэтически лишь уподоблен образу Богородицы» [13, с. 96].

Необычно поэт рисует образ Бога: «Ты дремлешь, Боже, на иконе», словно тот пребывает в бездействии, бросив все на самотек, ждет

пробуждения. Образ Девы Марии также дан не однозначно: «О дальней Мэри, Светлой Мэри, в чьих взорах свет образов и, конечно, внутри самого героя: «Я сумрак...» (еще не тьма, но уже и не свет), в чьих косах тьма». Автор противопоставляет два начала – свет и тьму и объединяет это в образе святой Девы Марии. Вообще все святые образы (Бога, Девы Марии) соединяют в себе и свет и тьму. Подводя итог всего образа целиком, можно сказать, что прослеживается та же тенденция, что и в первом хоре – все балансирует на грани света и тьмы, божественного и мирского, эта противоречивость присутствует в отношениях лирического героя с сакральным образом.

В стихотворении А. Блока рефреном повторяются слова «В чьих взорах – свет, в чьих косах – мгла». Это контрастное противопоставление света и тьмы, становится основой стихотворения, оно «равномерно распределяется в тексте по строфам и в двух случаях помещено внутри строки» [14]. В первой строфе это «темный клирос» и «светлый взор», во второй – «вечный сумрак» и «светлая Мэри», «свет» и «мгла», в третьей – образ Божества противопоставляется образу главного героя («ты дремлешь, Боже, на иконе в дыму кадилниц голубых», «я сумрак улиц городских»), в четвертой – образ «девушек у темной двери» и «засветлевшей от Мэри перед закатной зари», в пятой – «душный волос» (образ греха и искушения) и «Мэри», в шестой – «икона» и «сумрак», «свет» и «мгла». Внутренний мир главного героя и воспринимаемая им реальность находятся на грани «света» и «мглы», балансируют между ними. «Если добавить к «светлым» словам «осиянным» и «заря», то их в стихотворении окажется восемь, а «темных» слов – семь» [14].

Колебание между светом и мглой становится содержательным ядром произведения, наполняет его динамикой душевного движения, визуальных представлений. Ощущение неустойчивости усиливается благодаря музыкальным выразительным средствам, использованным композитором в данной части кантаты и – в целом – характерным для всего цикла: наполнение мелодической линии множеством уменьшенных/увеличенных интервалов, усиление диссонантности гармонической вертикали, что приводит к ощущению ладо-тональной неопределенности. Единственное место относительного покоя и

гармонической устойчивости в данной части кантаты – это каденции начальных фраз. В дальнейшем две финальные каденции насыщаются диссонансами, приобретают качество неустойчивости. Все эти средства направлены на придание качества открытости, незавершенности формы, усиление в ее архитектурных характеристиках качества неустойчивости, зыбкости.

Вся вторая часть кантаты решена как некий иллюзорный образ, логика динамического развития здесь выстроена на движении от *р до ррр*, тонких оттенках еле слышимого голоса. Тесситура общего звучания постепенно понижается и в дальнейшем звучат преимущественно мужские голоса (с попеременным включением и выключением женских партий). Чем ниже тесситура, тем все тише и тише нюанс (*до ррр*). Все это позволяет создать образ приглушенного, сновиденческого характера, в котором воспоминания-образы только в финале доходят до яркой динамической кульминации (авторская ремарка «*f*» на словах «О дальней Мэри, светлой Мэри») и столь же стремительно возвращаются к приглушенному звучанию.

Сложность художественного образа подчеркивается частой сменой метра в данной части кантаты. Происходит не только ритмическое усложнение, но и усложнение группировки музыкальных фраз. Чтобы отразить все смысловые оттенки текста, композитор использует переменный размер (четные 4/4, 6/4 и нечетные размеры 5/4, 7/4). Причем четные размеры используются там, где речь идет о сакральном: «Твоем», «О дальней Мэри», «Ты дремлешь, Боже, на иконе», а нечетные в тактах подчас имеют двойной смысл: «О томных девушках у двери», «В чьих косах мгла», «И чей-то душный, тонкий волос». Этот прием используется в качестве изобразительной краски, ведь четные размеры более логичны и понятны на слух, более гармоничны в сравнении с нечетными, что на фоне всего произведения создает незримый образ светлого и возвышенного. Нечетные размеры, наоборот, из-за присутствия четных воспринимаются обостреннее и противоречивее, привлекая и акцентируя на себе внимание. В очередной раз создается ощущение шаткости и нестабильности, все балансирует на грани двух миров, двух крайностей – света и тьмы.

Ритмическая сложность нотного текста обусловлена задачей создания зыбкого, почти

ирреального образа. Особое значение здесь выполняют внезапные переходы от двудольных длительностей к триолям, причем как в нечетных тактах, для еще большего разрыва привычной пульсации, так и в четных. В отдельных фразах использование триолей объясняется следующими художественными задачами:

- подчеркивание особенно важных в смысловом отношении слов при помощи распевания слога («Твоем», «на иконе»);
- акцентирование внимания на целой фразе в момент сакрального прочтения молитвы с применением динамических эффектов (некоторые фразы произносятся почти шепотом);
- создание неоднозначного колеблющегося образа, отражающего интуитивные, будто из сферы сна, видения при помощи ритмического контраста яркой мелодии в среднем регистре (триоли) с предшествующей и последующей интонацией более спокойного двудольного ритма («Где вечный сумрак»).

Особого внимания заслуживает пятая строфа этой части кантаты, написанная в виде хора, но функционально разделенная на солирующую партию сопрано и аккомпанирующих (авторская ремарка «с закрытым ртом») остальных голосов. Метр в этом разделе нечетный – 7/4, акцент попеременно падает то на первую, то на вторую долю, это происходит очень естественно, акцентный слог выделен более долгой длительностью. В этой строфе общий смысл сводится к причудливым тактильным ощущениям («И чей-то душный, тонкий волос скользит и веет вокруг лица»), мелодия хроматически «перекрашивается» полутонами, наполняется неустойчивыми тритоновыми ходами.

Признаком применения принципа симфонизации данного раздела является использование общих для всего цикла приемов:

- применение тематических арок (в финале почти точно цитируется фрагмент хоровой партитуры: повторяется интонация второй строфы «О дальней Мэри, о светлой Мэри, в чьих взорах – свет, в чьих косах – мгла»),
- усложнение гармонической вертикали, насыщение ее диссонансами (одновременное звучание уменьшенного альтерированных ступеней аккорда: до# и доb, миb и ми бекар, наложение и минорного трезвучий – такт 5), энгармонические эксперименты (увеличенное трезвучие с повышенной терцией: es-gis-

h, акустически звучащее как минорный квартсектаккорд des-gis-h – такт 7, финальное завершение на нонаккорде). В данном случае композитору, вновь не использующему знаки альтерации при ключе для обозначения исходной тональности, было важно, как нам представляется, подчеркнуть синтезирование в данном аккорде бемольной и диэзной сфер, своеобразно преломляющих смысловые линии контраста света и тьмы, огня и сумерек.

В основу третьей части кантаты легло стихотворение «Из царства сна...» (1902 г.). Особое значение среди других используемых здесь стихотворений, имеет использование автором ярких колористических сопоставлений: «Из царства сна выходит безнадежность – Как птица серая – туман»; «Здесь – все года, все боли, все тревоги, как птицы черные в полях»; «Там нет предела голубой дороге – один размах».

Серый цвет окрашивает ощущение безнадежности, черный – боли и тревоги, а голубой – размаха, освобождения, свободы. Как отмечает К. Азадовский, символика цвета чрезвычайно важна в поэзии А. Блока [15]. Серый цвет, цвет пепла, тусклый и слабый цвет, играет менее важную роль в цветовой картине мира поэта и оценивается им негативно. Этот цвет воспринимается поэтом как «бледный, неприятный, часто противопоставляется всем другим цветам как «не-цвет» вообще. Контекстуальные смыслы колоративов этой группы – «слабость», «болезнь», «пошлость», «опустошенность», «тоска» и «безнадежность». Голубой цвет в творчестве Блока занимает одно из центральных мест и связан «с идеями любви, святости...» [15]. Черный цвет в творчестве А. Блока воспринимается негативно, связан с мотивами потери идеала, слабости, греха, страдания, смерти. Начиная с 1901 года, в творчестве Блока все чаще преобладает мистическое начало, экзистенциальное предчувствие волнений, разрушительных импульсов в окружающем мире и будоражающего осознания неизбежного исчезновения старой культуры. Эти свои предчувствия поэт выражает при помощи цветowych метафор.

Образ птицы в стихотворении необходим поэту для создания ощущения полета, свободы парения над миром, полным страдания. Исследователи творчества А. Блока также отмечают, что «употребление названия птицы на-

прямо связано с символическими представлениями, которые несет с собой указанная птица» [16]. Блок выбирает для своего героя из всех птиц – орла, Символ России был и остается орел – символ власти, величия, царственности, отваги, победы. В христианстве «орел служил воплощением божественной любви, справедливости, храбрости, духа, веры, символом Воскресения, вдохновляющих идей Евангелий. Именно поэтому аналои, с которых читались Евангелия, часто делались в форме орла, расправившего крылья» [16]. Однако в данном стихотворении орел – прежде всего символ бесстрашия, способности увлечь из реального мира, в котором «все боли, все тревоги как птицы черные» в зыбкий, нереальный мир: «А вы – за мной, нестройной вереницей, / Туда – в обман».

Лурье композиционно оформляет три строфы как череду солирующих тембров и хоро-

вых эпизодов (1 строфа – сопрано, в дальнейшем к нему присоединяется тенор, 2 строфа – солирующий тенор, затем – хор, 3 строфа – сопрано соло и сопрано + тенор).

Принципы лирико-драматического (монологического) симфонизма активно используются в данной части кантаты: во второй строфе почти буквально повторяется тема из 1 части кантаты «Ты в поля отошла», это – кульминация части, артикулированная динамически (движение от *mf* к *ff*), в той же тональности, только теперь вместо фоновых «покачивающихся» квинтовых интонаций у теноров появляются чередующиеся малая септима и увеличенная секунда (рис. 6).

Столь характерная для 1 части кантаты интонация в объеме увеличенного трезвучия появляется в заключительной строфе третьей части цикла (рис. 7).



Рисунок 6 – Фрагмент симфонической кантаты А. Лурье «В кумирне золотого сна» для смешанного хора а cappella. Часть III. «Из царства сна...». Цифра 8, такты 1–2



Рисунок 7 – Фрагмент симфонической кантаты А. Лурье «В кумирне золотого сна» для смешанного хора а cappella. Часть III. «Из царства сна...». Цифра 10, такты 3–6

Рассмотрим теперь приемы симфонизации хоровой партитуры, наиболее сильно проявляющие экспериментальную направленность творчества А. Лурье и демонстрирующие оригинальность и сложность его художественных решений.

Данное произведение является примером смелых экспериментов Артура Лурье в области хорового звучания [17, с. 9]. Отдавая должное экспериментам А. Лурье, нашедшим свое продолжение в творчестве Л. Ноно, А. С. Рыжинский отмечает: «В своей кантате «В кумирне золотого сна» (1919) А. Лурье, находясь в рамках модных в 1900–1920 гг. тенденций превращения хора в вокальный оркестр, идет дальше своих современников,

впервые упраздняя единство слоговой структуры слова. Не находя серьезных различий между хоровой и симфонической фактурами, композитор чувствовал себя свободным от обязательств искусственного сохранения словесной основы при конструировании совокупности тембровых линий» [18].

Сближению выразительных возможностей симфонической и хоровой партитур способствует методы музыкального мышления, направленные на усиление колористических и экспрессивных возможностей голоса. В анализируемой кантате А. Лурье таковыми являются следующие методы:

1) использование приема расширения/сужения тембровых пластов (рис. 8);



Рисунок 8 – Фрагмент симфонической кантаты А. Лурье «В кумирне золотого сна» для смешанного хора а cappella. Часть II. «О жизни, догоревшей в хоре...». Такты 1–5

2) применение приемов, приводящих к созданию стереомонодии (изменение состава унисонов вокальных партий, воспроизводящих мелодию), к появлению эффекта тембровой модуляции (рис. 9);

3) создание квази-оркестровой партитуры (новые сонористические приемы приводят к

тому, что изменяется графика нотного текста, даже визуально она уподобляется партитуре симфонического оркестра: расчленение хоровых партий на короткие мелодические отрезки, с дифференцированным ритмическим рисунком позволяет отдельным звукам горизонтали звучать при воспроизведении одновременно – рис. 10);



Рисунок 9 – Фрагмент симфонической кантаты А. Лурье «В кумирне золотого сна» для смешанного хора а cappella. Часть II. «О жизни, догоревшей в хоре». Цифра 4, такты 1–2



Рисунок 10 – Фрагмент симфонической кантаты А. Лурье «В кумирне золотого сна» для смешанного хора а cappella. Часть III. «Из царства сна». Цифра 6, такты 6–9

4) разработка приемов фактурной и тембровой дифференциации хоровых партий. Хоровая партитура кантаты порой уподобляется симфонической партитуре с четко выраженной гомофонной фактурой (пение с закрытым ртом, приглушающее тембровое звучание голоса на гласные звуки «а», «о», «и», «ы», «у», применение форшлагов, трелей, хоровых педалей, используемых, как правило, в инструментальной музыке). Лурье вносит эти исполнительские приемы для того, чтобы при-

дать хору выразительные возможности симфонического оркестра, создавая благодаря им имитацию звучания различных инструментальных групп: ударных, струнных (рис. 11).

Сегодня, возможно, осмысление музыкальных экспериментов А. Лурье избавится от довлеющей идеологической оценки и будет скорректировано пониманием оригинальности его художественной манеры, органичности и смелости музыкальных новаций.

Рисунок 11 – Фрагмент симфонической кантаты А. Лурье «В кумирне золотого сна» для смешанного хора a cappella. Часть III. «Из царства сна». Цифра 7, такты 1–7

Выводы

Артур Лурье обращается к загадочным, неоднозначным поэтическим образам А. Блока для того, чтобы на их основе раскрыть глубокие, подчас подсознательные импульсы психики. Монологичная, интровертная направленность поэтического текста обуславливает особенности развития музыкального материала. Лирико-драматический принцип симфонизма является ключевым, доминирующим в кантате. Он реализуется на уровнях:

- драматургии (применение принципов интонационного прорастания, вариативного развития интонационной основы произведения, создание системы тематических арок, способствующих структуризации музыкального материала и закреплению исходной интонации-импульса);
- системы выразительных средств (изменение линейного начала хоровой партитуры, логики движения словесной фразы, расширение колористических и функциональных возможностей голоса, сближение выразительных возможностей хоровой и оркестровой партитур).

Результатом активизации внимания композитора к сонористическому звучанию музыкальной горизонтали является трансформация взглядов природу вокального звука. Она все больше сближается с характером звучания музыкального инструмента. Среди наи-

более показательных примеров сближения выразительных возможностей симфонической и хоровой партитур, направленных на усиление колористических и экспрессивных возможностей хорового звучания, перечислим следующие приемы:

- расширение/сужение тембровых пластов, приводящее к созданию подвижной фактуры, где основой является фактор плотности, темброво-колористическая нюансировка;
- создание стереомонодии на основе изменения состава унисонов вокальных партий. Если учесть, что существует особое тесситурное несоответствие каждой группы хора, то переход от одного звука к другому, сопровождаемое сменой тембров, позволяет сделать нюансировку еще более рафинированной. Применение приемов стереомонодии позволяет в полной мере реализоваться представлениям композиторов XX века о новой сонорике, о мелодии как синтезе звуковых атомов;
- фактурная и тембровая дифференциация хоровых партий (применение особых видов вокализации: пение с закрытым ртом или на гласный звук, форшлаги, трели, которые усиливают контрастность звучания солирующего голоса и гармонического фона, способствуют созданию «оркестровых» связок между строфами.

Нотный текст кантаты порой больше напоминает партитуру инструментального про-

изведения. Усиление инструментального начала в вокальной музыке мыслилось композитором как возвращение к гностическим основам искусства: «природа инструментализма – познавательная, в непрестанном устремлении, в динамике всего творческого процесса». Композитор радикально обновляет жанр кантаты изнутри, на уровне музыкального языка. Следствием художественных исканий становится создание оригинальной тембровой фактуры, разработка своеобразных приемов тембровой модуляции. Конструирование тембровых линий приводит к освобождению от правил сохранения текста,

его слогового единства. Слушательское восприятие теперь в большей степени направлено не на текст, а на тембровые потоки, то сгущающиеся, то разрежающиеся. Значение музыкальной компоненты произведения существенно возрастает. Слово наполняется суггестией звуковых потоков, произведение обретает орфический характер. Именно это являлось художественной задачей композитора, полагавшего, что «орфическая природа песенности – заклинательная, в предельно эмоциональном, в чувственном зачаровании».

Список информационных источников

1. Крученых А. Е. К истории русского футуризма: Воспоминания и документы. Москва : Гилея, 2006. 458 с.
2. Левая Т. Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. Москва : Музыка, 1991. 164 с.
3. Нестьев И. В. Из истории русского музыкального авангарда. *Советская музыка*. 1991. № 2. С. 75–87.
4. Польшаева Е. Г. Русский музыкальный авангард 1910–х годов : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.02. Москва : Российский институт искусствознания, 1993. 24 с.
5. Казанская Л. В. Артур Лурье: «Пушкин – наша печка». Опыт музыкально-исторического расследования. *Петербургские театральные страницы*. URL: http://www.theatre.spb.ru/seasons/1_1_2000/9_case/31_kazanska.htm (дата обращения: 25.12.2016).
6. Рубинчик О. Е. В поисках потерянного Орфея: композитор Артур Лурье. *Звезда*. 1997. № 10. С. 198–207.
7. Холопов Ю. Н. Артур Лурье и его фортепианная музыка. Москва : Музыка, 1993. 204 с.
8. Осеева С. Артур Лурье: Вырванная страница Серебряного века. *Планета писателя*. Дата: 26.12.2008. URL: <http://www.wplanet.ru/index.php?show=text&id=8898> (дата обращения: 02.01.2017).
9. Асафьев Б. В. О музыке XX века. Ленинград : Музыка, 1982. 200 с.
10. Аминова Г. У. Идеи и интонационный строй музыки С. И. Танеева : автореф. дис. ... д-ра искусств. : 17.00.02. Москва : Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2013. 48 с.
11. Кумирня. *Словари и энциклопедии на Академике*. URL: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ogegova/94642> (дата обращения: 02.01.2017).
12. Зайцева М. Л., Чекменев А. И. Особенности трактовки хоровых жанров в творчестве Артура Лурье. *PHILHARMONICA. International Music Journal*. 2015. № 4. С. 53–66. doi: 10.7256/2453-613x.2015.4.16924.
13. Игошева Т. В. Ранняя лирика А. А. Блока (1898-1904): поэтика религиозного символизма. Москва : Глобал Ком, 2013. 365 с.
14. Ковтунова И. Функции композиционных повторов в стихах А. Блока. *Художественный текст как динамическая система* : материалы Международной научной конференции, посвященной 80-летию В. П. Григорьева / отв. ред. Н. А. Фатеева. Москва : Управление технологиями, 2006. С. 348–355. URL: <http://danefae.org/pprs/grigoryev/kovtun.htm>.
15. Азадовский К., Аверинцев С., Александров В. Белое и красное. *Знамя*. 2000. № 11. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2000/11/dven.html> (дата обращения: 02.01.2017).

16. Козлова А., Пидкович А. Образ птицы в лирике А. А. Блока. *Международный фестиваль детского и юношеского творчества «Звезды нового века»*. URL: http://zmv.ru/konkurs2010/503/1/115_503_1_1273827720.doc (дата обращения: 02.01.2017).
17. Зайцева М. Л., Чекменев А. И. Особенности раннего периода творчества Артура Лурье. *Гуманитарные науки: вопросы и тенденции развития* : сборник научных трудов по итогам Международной научно-практической конференции (10 ноября 2015 г., г. Красноярск, Россия). Красноярск, 2015. Вып. 2. С. 8–10.
18. Рыжинский А. С. «Ein gespenst geht um in der Welt» как апофеоз политической ангажированности в творчестве Луиджи Ноно. *Российская Академия музыки имени Гнесиных*. URL: <http://www.gnesin-academy.ru/sites/default/files/docs/Ryzhinsky.pdf> (дата обращения: 02.01.2017).

© М. Л. Зайцева, А. И. Чекменев

Статья получена 04.01.2017, принята 26.01.2017, опубликована online 31.01.2017

Symphonic Cantata «In the Temple of Golden Dreams» by Arthur Lourié for Mixed Chorus a cappella (1919): Innovation in the Field of Musical Language

Zaytseva Marina

*Maimonides Academy of A. N. Kosygin Russian State University (Design. Technologies. Art),
Department of Analytical Methodology and Pedagogy of Music Education, Doctor of Sciences (Arts), Professor,
Russia*

Chekmenev Aleksey

*Maimonides Academy of A. N. Kosygin Russian State University (Design. Technologies. Art),
Department of Analytical Methodology and Pedagogy of Music Education, Graduate Student, Russia*

Abstract. The article scientifically proves the importance of choral genres in the works by Arthur Lourié. The features of composition and the musical language of the symphonic cantata «In the Temple of Golden Dreams» by Arthur Lourié are identified. It is proved that the trends of symbolism and avant-garde affected the formation of the logic of intonation development, composite and harmonic solutions of the cantata. It is justified that the composer's experiments in the fields of harmonic language, metroritm, texture, timbre brilliance largely anticipate the trends of the world music development. On the basis of the «In the Temple of Golden Dreams» symphonic cantata for mixed chorus a cappella A. Lourié, innovative methods of convergence of expressive possibilities of symphonic and choral scores, aimed at strengthening the capabilities of color and expressive choral sound are identified.

Keywords: Russian music; Arthur Lourié; cantata; choral music; musical language.

UDC 7.036

LCC Subject Category: M2147-2188

DOI: <http://dx.doi.org/10.22178/pos.18-7>

References

1. Kruchenyh, A. E. (2006). *K istorii russkogo futurizma: Vospominanija i dokumenty* [On the history of Russian Futurism: Memories and documents]. Moscow: Gileja (in Russian).
2. Levaja, T. N. (1991). *Russkaja muzyka nachala HH veka v hudozhestvennom kontekste jepohi* [Russian music of the early twentieth century in the context of the era of Art]. Moscow: Muzyka (in Russian).
3. Nest'ev, I. V. (1991). *Iz istorii russkogo muzykal'nogo avangarda* [From the history of Russian avant-garde music]. *Sovetskaja muzyka*, 2, 75–87 (in Russian).
4. Pol'djaeva, E. G. (1993). *Russkij muzykal'nyj avangard 1910–h godov* [Russian musical avant-garde of the 1910s] (Doctoral thesis). Moscow: Rossijskij institut iskusstvoznanija (in Russian).
5. Kazanskaja, L. V. (2000). *Artur Lur'e: «Pushkin – nasha pechka». Opyt muzykal'no-istoricheskogo rassledovanija* [Arthur Lurie: "Pushkin – our oven." Experience musical and historical investigation]. Retrieved December 1, 2016, from http://www.theatre.spb.ru/seasons/1_1_2000/9_case/31_kazanska.htm (in Russian).
6. Rubinchik, O. E. (1997). *V poiskah poterjannogo Orfeja: kompozitor Artur Lur'e* [In search of the lost Orpheus composer Arthur Lurie]. *Zvezda*, 10, 198–207 (in Russian).
7. Holopov, Ju. N. (1993). *Artur Lur'e i ego fortepiannaja muzyka* [Arthur Lurie and his piano music]. Moscow: Muzyka (in Russian).
8. Oseeva, S. (2008, December 26). *Artur Lur'e: Vyrvannaja stranica Serebrjanogo veka* [Pages torn out of the Silver Age]. Retrieved from <http://www.wplanet.ru/index.php?show=text&id=8898> (in Russian).
9. Asaf'ev, B. V. (1982). *O muzyke XX veka* [On the music of the XX century]. Leningrad: Muzyka (in Russian).
10. Aminova, G. U. (2013). *Idei i intonacionnyj stroj muzyki S. I. Taneeva* [Ideas and intonational structure of music Taneyev] (Doctoral thesis). Moscow: Moskovskaja gosudarstvennaja konservatorija imeni P. I. Chajkovskogo (in Russian).
11. Slovari i jenciklopedii na Akademike. (n. d.). Kumirnja. Retrieved January 2, 2017, from <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ogegova/94642> (in Russian).
12. Zajceva, M. L., & Chekmenev, A. I. *Osobennosti traktovki horovyh zhanrov v tvorcestve Artura Lur'e* [Features interpretations of choral genres in the works of Arthur Lurie]. *PHILHARMONICA. International Music Journal*, 4, 53–66. doi: 10.7256/2453-613x.2015.4.16924 (in Russian).
13. Igosheva, T. V. (2013). *Rannjaja lirika A. A. Bloka (1898–1904): pojetika religioznogo simvolizma* [Early lyrics Blok (1898-1904): the poetics of religious symbolism]. Moscow: Global Kom (in Russian).
14. Kovtunova, I. (2006). *Funkcii kompozicionnyh povtorov v stihah A. Bloka* [Functions composite repeats in verse of Alexander Blok]. In N. A. Fateeva (Ed.), *Hudozhestvennyj tekst kak dinamicheskaja sistema* (pp. 348–355). Moscow: Upravlenie tehnologijami. Retrieved from <http://danefae.org/pprs/grigoryev/kovtun.htm> (in Russian).
15. Azadovskij, K., Averincev, S., & Aleksandrov, V. (2000). *Beloe i krasnoe* [White and red]. *Znamja*, 11. Retrieved from <http://magazines.russ.ru/znamia/2000/11/dven.html> (in Russian).
16. Kozlova, A., & Pidkovich, A. (2010). *Obraz pticy v lirike A. A. Bloka* [The image of the bird in the lyrics of Blok]. Retrieved from http://zmv.ru/konkurs2010/503/1/115_503_1_1273827720.doc (in Russian).
17. Zajceva, M. L., & Chekmenev, A. I. (2015, November). *Osobennosti rannego perioda tvorcestva Artura Lur'e* [Features of the early period of creativity Arthur Lurie]. In *Gumanitarnye nauki: voprosy i tendencii razvitija* (Vol. 2, pp. 8–10). Krasnojarsk: n. d. (in Russian).
18. Ryzhinskij, A. S. (n. d.). "Ein gespenst geht um in der Welt" kak apofeoz politicheskoi angazhirovannosti v tvorcestve Luidzhi Nono ["Ein gespenst geht um in der Welt" as the apotheosis of political engagement in the work of Luigi Nono]. Retrieved January 2, 2017, from <http://www.gnesin-academy.ru/sites/default/files/docs/Ryzhinsky.pdf> (in Russian).

© M. Zaytseva, A. Chekmenev

Received 2017-01-04, Accepted 2017-01-26, Published online 2017-01-31