

ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИТОРСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПОЭТИЧЕСКОГО ИНВАРИАНТА В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX в.

Е.Г. Басаргина¹, Н.В. Крет¹

¹ Крымский университет культуры, искусств и туризма, Симферополь, 295017, Республика Крым, Российская Федерация

Аннотация. Актуальность изучения интерпретации как феномена композиторского творчества обусловлена повышенным интересом к проблемам музыкальной коммуникации. Цель исследования состоит в изучении особенностей композиторской интерпретации поэтического инварианта на примере стихотворения М. Цветаевой «Вот опять окно...» в вокальной музыке отечественных композиторов второй половины XX в., в частности, А. Николаева, Б. Тищенко, В. Дашкевича, С. Слонимского, М. Таривердиева. С помощью методов компаративного и интонационного анализа, а также анализа вокальных произведений выявлено, что специфику композиторской интерпретации определяет «ритмоинтонационная идея» стихотворения – своеобразный комплекс средств, включающий ритм, фонику, синтаксис, эмоциональный тон и внутреннюю музыкальность поэтического первоисточника. Композиторская интерпретация заключается в воплощении ритмоинтонационной идеи стихотворения посредством выразительной системы музыкального искусства, но при этом допускается определенное переосмысление и индивидуальное прочтение. В статье доказано, что содержательная глубина поэтического инварианта позволяет создать на его основе самые разнообразные по семантике, структуре, интонации, музыкальной форме интерпретационные варианты. Минорный лад и музыкальная форма с обязательным членением на куплеты-разделы объединяют все анализируемые примеры из отечественной музыки второй половины XX в., при этом они существенно различаются по трактовке музыкального образа, интонационной драматургии, местоположению кульминации, приемам встречного ритма. К напряженно-драматическому образу тяготеют А. Николаев и С. Слонимский, наиболее точно воссоздавая ритмоинтонационную идею первоисточника; лирико-элегическую интерпретацию предлагают В. Дашкевич и М. Таривердиев; Б. Тищенко переносит акцент на заключительную фразу стихотворения, используя речевой тип интонирования.

Ключевые слова: композиторская интерпретация, поэтический инвариант, поэзия М. Цветаевой, вокальная музыка, песня, вокальный цикл, ритмоинтонационная идея

Конфликт интересов. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Басаргина Е.Г., Крет Н.В. Особенности композиторской интерпретации поэтического инварианта в отечественной вокальной музыке второй половины XX в. // *Вестник музыкальной науки*. 2023. Т. 11, № 1. С. 80–90. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-1-80-90.

FEATURES OF THE COMPOSER'S INTERPRETATION OF THE POETIC INVARIANT IN RUSSIAN VOCAL MUSIC OF THE SECOND HALF OF THE TWENTIETH CENTURY

E.G. Basargina¹, N.V. Kret¹

¹ Crimean University of Culture, Arts and Tourism, Simferopol, 295017, Republic of Crimea, Russian Federation

Abstract. The relevance of studying interpretation as a phenomenon of compositional creativity is due to the increased interest in the problems of musical communication and interpretation. The purpose of the study is to study the features of the composer's interpretation of the

poetic invariant on the example of M. Tsvetaeva's poem "Here's the window again..." in the vocal music of Russian composers of the second half of the twentieth century, in particular, A. Nikolaev, B. Tishchenko, V. Dashkevich, S. Slonimsky, M. Tariverdiev. Using the methods of comparative and intonation analysis, analysis of vocal works, it was revealed that the specificity of the composer's interpretation determines the rhythmo-intonal idea of the poem, but at the same time it allows for a certain reinterpretation and individual reading. It is proved that the substantial depth of the poetic invariant makes it possible to create on its basis the most diverse in semantics, structure, intonation, musical form interpretive variants. The example of M. Tsvetaeva's poem "Here's the window again..." shows how its semantic richness and peculiar rhythmicity are refracted in various composer interpretations. The minor and the musical form with the obligatory division into couplets-sections combine all the analyzed examples from Russian music of the second half of the twentieth century, while they differ significantly in the interpretation of the musical image, intonation dramaturgy, the location of the climax, techniques of counter rhythm. A. Nikolaev and Slonimsky are attracted to the intensely dramatic image. V. Dashkevich and M. Tariverdiev offer a lyrical and elegiac interpretation; B. Tishchenko shifts the emphasis to the final phrase of the poem, using the speech type of intonation.

Keywords: composer's interpretation, poetic invariant, M. Tsvetaeva's poetry, vocal music, song, song-cycle, rhythmic-intonation idea

Conflict of interests. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Basargina, E.G., Kret, N.V. (2023), "Features of the composer's interpretation of the poetic invariant in Russian vocal music of the second half of the twentieth century", *Journal of Musical Science*, Vol. 11, no. 1, pp. 80–90. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-1-80-90.

Интерпретация – одно из актуальных и активно развивающихся направлений музыкальной науки, в котором за последние десятилетия сделано немало важных открытий. Но все еще остается много нераскрытых вопросов и интересных ракурсов для дальнейшего изучения проблем музыкальной интерпретации. Ее главные субъекты в привычном понимании – это творческие фигуры композитора, исполнителя и слушателя, причем большинство научных исследований посвящено именно роли исполнителя в музыкально-коммуникативном процессе. Упомянем работы А. Готсдинера, Е. Гуренко, Д. Дятлова, Л. Ивониной, Н. Корыхаловой, Ю. Кочнева, В. Москаленко, И. Полусмяк, Л. Раабена, Т. Чередниченко, Г. Цыпина, О. Шульпякова. Однако интерпретация как творческий процесс не сводится только лишь к сфере деятельности музыканта-испол-

нителя: современные музыковеды выделяют интерпретацию слушательскую, композиторскую, редакторскую, музыковедческую, режиссерскую, дирижерскую и т.п.

В настоящей статье в качестве объекта исследования избрана композиторская интерпретация – специфический феномен музыкального искусства, который предполагает создание музыки на основе уже существующего произведения. Чаще всего – это литературный первоисточник, композиторское «прочтение» которого и будет своеобразной интерпретацией исходного сюжета (например, в опере). На практике самые распространенные образцы данного явления – вокальные жанры (песня, романс), основу которых составляет музыкально-поэтический синтез и стремление передать с помощью музыки образно-интонационное содержание поэзии. По мнению Л. Казанцевой, в данном случае

музыка выступает «как специфическая художественная составляющая синтетического целого – как способ интерпретации композитором словесного первоисточника» (2011, с. 22–23).

Проблеме музыкально-поэтического синтеза издавна уделяется большое внимание отечественных музыковедов (Б. Асафьев, В. Васина-Гроссман, Е. Ручьевская, М. Алексеева, Е. Дурандина, Л. Гервер, С. Каркина и др.). Более того, можно выделить отдельное направление в развитии научной мысли, изучающее воплощение поэзии одного автора или даже одного и того же стихотворения в музыке (Ю. Опарина «Музыка слова и слово в музыке: поэзия А. Блока в произведениях отечественных композиторов» (2014), Е. Спист «Музыка и слово. Интерпретация композиторами единого поэтического текста» (2017)). Действительно, такой подход представляется весьма продуктивным, ведь если сравнивать несколько вокальных сочинений, написанных на один и тот же текст, то можно более отчетливо и выпукло охарактеризовать специфику композиторской интерпретации, выявляя различные образные, интонационные и композиционно-драматургические акценты в сравниваемых музыкальных текстах.

Цель статьи – рассмотреть особенности композиторской интерпретации поэтического инварианта на примере воплощения стихотворения М. Цветаевой «Вот опять окно...» в вокальной музыке отечественных композиторов второй половины XX в.

Методологически мы опираемся на принципы компаративного анализа, интонационного анализа музыки

(Б. Асафьев), анализа поэтической интонации (Ю. Опарина), анализа вокальных произведений (В. Васина-Гроссман, Е. Ручьевская). Уточним, что для обозначения общей поэтической первоосновы вокальных произведений нам представляется более корректным понятие «поэтического инварианта» вместо «единого поэтического текста» (Спист Е., 2017, с. 69).

В науках о языке под инвариантом обычно понимается некая исходная единица, «закрывающая в себе все основные признаки своих конкретных реализаций» (Ожегов С., 2006, с. 246), т.е. вариантов. В музыкально-исполнительском искусстве инвариантом обычно выступает музыкальный текст, обладающий потенциально бесконечным множеством исполнительских трактовок-вариантов, которые могут быть реализованы в процессе художественной коммуникации. В случае же с композиторской интерпретацией в качестве инварианта можно рассматривать исходный поэтический текст, особенности которого в большей мере сохраняются во всех его музыкальных реализациях (вариантах). Таким образом, процесс коммуникации включает передачу исходной художественной информации от поэтического первоисточника к интерпретирующему ее композитору, а уже затем к исполнителю и, в конечном итоге, к слушателю.

В композиторской практике, как правило, первичным бывает момент творческого импульса, «передающегося» от поэтического первоисточника композитору, которого привлекает сюжет или образ стихотворения, конкретный поэт или особая «музыкальность» его слога.

Стихотворение вдохновляет композитора, и он стремится запечатлеть в музыке ценные для него самого моменты. Не исключены случаи, когда вокальная музыка пишется на заказ исполнителя или в качестве прикладного жанра (музыка к театральным спектаклям, киномузыка). И тогда композитор пытается отыскать в первоисточнике основные содержательные акценты и наиболее убедительно передать их в музыке.

В любом случае, это предполагает определенную зависимость композиторского замысла от поэтической первоосновы, создает ситуацию *интерпретирования* первоначального вербального текста посредством иной выразительной системы – музыкального искусства. Здесь, как и при любой интерпретации, допустимы моменты вариативности, которые обусловлены и жанровой спецификой, и индивидуальным стилем композитора, и его стремлением донести конкретные, особенно ценные для него элементы поэтического содержания до слушателей. В этом заключаются колоссальные возможности вариативности композиторских интерпретаций вербального текста: «не сохранность авторского замысла, а вариант его “преподнесения”, “толкования”, “представления” имеет значение для того, чтобы основная его идея была воспринята слушателем наиболее ясно» (Ивонина Л., 2007, с. 378).

В процессе творческой работы композитора над поэтическим инвариантом его музыкальный замысел приобретает все более четкие очертания, выстраивается интонационный профиль вокального произведения, оформляются его масштабно-син-

таксические структуры, кристаллизуется форма целого. Эти процессы во многом обусловлены спецификой поэтического инварианта – инспирированы его «ритмоинтонационной идеей», под которой Ю. Опарина подразумевает комплекс, «включающий не только ритм, но и фоннику, и синтаксис, и, как правило, эмоциональный тон стихотворения, его “музыку”» (2014, с. 189).

Интересно, что поэзия некоторых авторов оказывается особенно привлекательной для композиторов, предоставляя им широкие возможности для интерпретации исходных сюжетов и образов. Обычно такие поэтические тексты отличаются символичностью, глубинной эмоциональностью, образно-поэтической яркостью, музыкальностью слога, отсутствием излишней конкретики в содержании. Одним из примеров может послужить поэзия Марины Цветаевой – выдающейся поэтессы Серебряного века, личность и творчество которой оказали заметное влияние на развитие всей современной отечественной культуры. Ее вклад заметен не только в поэзии, но и в музыкальном искусстве. Множество песен и романсов было написано на стихи М. Цветаевой, и они прочно вошли в музыкальную практику современности. Вопрос о том, почему ее поэзия так привлекает композиторов, отчасти объясняется музыкальностью цветаевского слога: «Музыка стихотворений М.И. Цветаевой – это искусство интонации, художественное отражение действительности в звучании» (Смелова О., 2009, с. 57).

Стихотворение «Вот опять окно...» из поэтического цикла «Бессонница» было написано

М. Цветаевой 23 декабря 1916 г. и посвящено Сергею Эфрону – мужу, ушедшему на фронт. Вербальный ряд выстраивает психологический контекст, связанный с тревожностью, неопределенностью, переживаниями. Окно становится не только знаком бессонной ночи, но и «порталом» в чей-то маленький мирок, где причиной отсутствия сна могут быть как тревожные, так и безмятежные моменты («...Может – пьют вино, может – так сидят. Или просто – рук не разнимут двое...»). Для самой поэтессы окно – символ покоя и тревожного ожидания, иногда на грани срыва («...Нет и нет уму моему покоя...», «...Крик разлук и встреч – ты, окно в ночи!..»).

Ритмоинтонационная идея стихотворения заключается в сочетании данного образно-символического ряда с особой экспрессией и «нервным» внутренним пульсом цветаевского слога. Это достигается за счет использования кратких строк с обилием односложных слов и частых пауз (их функцию у М. Цветаевой выполняют тире), а также благодаря форме целого – двух крупных строф стандартной хорейской структуры, чередующихся с двумя краткими строфами более свободного строения. Стихотворение «Вот опять окно...» является характерным примером экспрессивного цветаевского слога: «Ее стих неровен, изобилует внезапными ускорениями и замедлениями, паузами и резкими переборами» (Смелова О., 2009, с. 51). Данное стихотворение М. Цветаевой часто привлекало внимание отечественных композиторов второй половины XX в., в том числе Б. Тищенко, С. Слонимского, М. Таривердиева, В. Дашкевича,

А. Николаева. Анализируя их интерпретации поэтического инварианта, будем следовать хронологическому порядку, так как художественные принципы в каждом случае предельно индивидуальны.

По признанию многих современных композиторов (например, Г. Свиридова, Т. Хренникова, М. Таривердиева), создавая вокальную музыку, они прежде всего стремились обрести нужную интонацию, «услышать» ее в поэзии и передать музыкальными средствами. В связи с этим можно предположить, что ритмоинтонационная идея стихотворения является первичной и определяющей для композиторской интерпретации поэтического инварианта. Однако на практике так происходит не всегда: соотношение поэтической и вокальной интонации, как и взаимоотношения поэтического и музыкального содержания в целом, могут быть различными. «Вокальная фраза – это не просто вербальная конструкция, наделенная музыкальной интонацией» (Клименко В., 2022, с. 135), она не ограничивается формальной «расшифровкой нотами» поэтических оборотов. Очень важно, кто именно *слушает* эту интонацию и как он ее *слышит* (понимает, интерпретирует).

В сфере академической музыки одним из первых к стихотворению «Вот опять окно...» обратился Алексей Николаев (1931–2003) – советский и российский композитор, народный артист РСФСР, профессор Московской консерватории. В 1967 г. он создал вокальный цикл на стихи М. Цветаевой, в который вошло двенадцать номеров, причем центральное место (№ 6) среди них заняла песня «Вот опять окно...».

Пример 1. А. Николаев. «Вот опять окно...»

Вот о..пять ок..но, где о..пять не спят.

Con Ped.

Очевидно, композитор очень тонко прочувствовал тревожный пульс, характерный для цветаевского инварианта: в музыке с первого и до последнего такта звучит непрерывная оstinatная пульсация в виде октавного органного пункта в верхнем регистре фортепиано, ритмически подчеркивающая каждую долю (пример 1).

Выдержанная на педали, она создает своеобразный акустический фон общему звучанию и обозначает основной тональный устой (при отсутствии ключевых знаков гармоническое развитие музыки укладывается в *f-moll*). Этот оstinатный пласт становится символом бесконечного хода времени и бьющегося в такт ему тревожного сердца. В отличие от него, вокальная мелодия интонационно проста и распевна, она состоит из кратких фраз, неспешно развертывающихся в небольшом диапазоне. Здесь преобладают хореические ламентозные мотивы, прямое отражение стихотворного ритма в музыке, мотивная повторность, что обостряет образ щемящей тоски, заключенный в первом построении песни.

В дальнейшем А. Николаев активно развивает мелодию, расширяет ее диапазон, завершая первый куплет на неустойчивом доминантовом созвучии. Композиционно-драматургическое решение песни не

совпадает с поэтическим инвариантом, демонстрируя черты куплетно-вариационной формы: второй куплет основан на второй крупной строфе стихотворения, краткую промежуточную строфу («Не от свеч, от ламп темнота зажглась: от бессонных глаз») композитор полностью пропускает, а в качестве третьего куплета соединяет инструментальный вариант основной темы с заключительной краткой строфой стихотворения. Эта фраза («Помолись, дружок, за бессонный дом...») становится кульминацией.

Таким образом, А. Николаеву удалось передать основное образно-эмоциональное содержание инварианта и воссоздать характерный тревожный пульс цветаевского стиха, но не только за счет вокальной партии, а и благодаря специфике фортепианной фактуры. В данном случае композиторская версия не идентична ритмоинтонационной идее стихотворения, но она успешно работает на те же содержательные цели.

Интересно отметить, что многие композиторы, обращавшиеся к данному тексту, подобно А. Николаеву также пропускали промежуточную строфу стихотворения М. Цветаевой. Так поступил и Борис Тищенко, написав в 1970 г. вокальный цикл «Три песни на стихи М. Цветаевой». Первую песню он озаглавил

Пример 2. Б. Тищенко. «Окно»



Пример 3. Б. Тищенко. «Окно» (заключительный раздел)



«Окно», отказываясь от привычного названия по первой строчке. При этом композитор во многом сохранил ритмоинтонационную идею стихотворения, создавая на ее основе свободную пластичную форму с чертами трехчастности, выстраивая экспрессивную кульминационную зону на словах «Крик разлук и встреч...» и воплощая тревожно-напряженный образ в музыке. Последнее достигнуто за счет использования четкого упругого ритма и особой исполнительской манеры пения – острой, на staccato (пример 2).

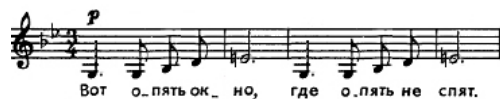
В. Андреева усматривает здесь родство с музыкально-риторической фигурой *catabasis* и конкретными музыкальными прототипами темы: «В ее секундовых опеваниях, четкой ритмоформуле и энергичных скачках на стаккато угадывается сходство с известными музыкальными темами великих композиторов-полифонистов: темой фуги до-минор из I тома ХТК И.С. Баха и фугой ля-минор из цикла “24 прелюдии и фуги” Д. Шостаковича» (2013, с. 306–307). Таким образом, замысел Б. Тищенко, пусть завуалировано и не вполне прямолинейно, но все же отражает специфику поэтическо-

го инварианта. От большинства композиторских интерпретаций данный вариант отличается способом создания смыслового акцента на заключительной строфе стихотворения («Помолись, дружок...»): автор уподобляет ее настоящей «молитве», используя разговорный тип интонирования (пример 3).

Совершенно иную интерпретацию первоисточника находим у В. Дашкевича. Песня «Вот опять окно...» была написана им в 1980 г. к кинофильму «Клоун» (режиссер Н. Збандут) и приобрела большую популярность благодаря исполнению широко известной в то время певицы Е. Камбуровой. Здесь композитор довольно далеко отошел от ритмоинтонационной идеи М. Цветаевой: нервный, дробный пульс поэзии смягчен приемом встречного ритма, использования плавных ритмических рисунков в кружащемся трехдольном метре вальса, распевных элегических интонаций и предельно медленного темпа. Основной тематический элемент песни представляет собой характерное «элегически-джазовое» мелодическое движение по звукам малого уменьшенного квинтсектаккорда (VI^{#6}₅

в тональности *g-moll*), а его простое повторно-вариантное развитие практически не оставляет места для цветаевского надрыва и тревожности (пример 4).

Пример 4. В. Дашкевич.
«Вот опять окно...»



Экспрессия поэтического инварианта частично реализована лишь в припеве «Помолись, дружок...» – более напряженном по интонационному наполнению, высоком и пронзительно по тесситуре, с троекратным секвенцированным повтором ключевой фразы «...за бессонный дом...». Припев В. Дашкевич вводит уже после первого куплета, тогда как у М. Цветаевой эта строфа появляется лишь в заключении стихотворения. Стоит отметить, что многие особенности данной интерпретации поэтического инварианта обусловлены не только музыкальной идеей композитора, но и стилистикой эстрадной и киномузыки, к которой относится сочинение В. Дашкевича.

Творческое решение выдающегося современного композитора С. Слонимского лежит в плоскости академической музыки – и это также во многом определяет специфику его интерпретации стихотворения «Вот опять окно...». В 1986 г. он сочинил вокальный цикл «Песни на стихи М. Цветаевой», куда вошло пять номеров. Стилистика данного цикла сочетает в себе традиции русского романса и достижения современной музыкальной лексики. Центральное место в цикле (№ 3) занимает пес-

ня «Вот опять окно...», являющая собой пример композиторской интерпретации, максимально приближенной к ритмоинтонационной идее стихотворения.

С. Слонимский – единственный, кто полностью сохраняет структуру стихотворения и не отказывается ни от одной строки. Он претворяет ее в виде куплетной формы, состоящей из двух куплетов, при этом каждый из них включает три раздела. Мелодически простой, но волевой и экспрессивный первый раздел излагает главную интонационную ячейку всей песни – колебательное движение в пределах III-IV-V ступеней тональности *e-moll*. Ритмическая четкость, динамичность и напор в подаче звука явно продиктованы ритмоинтонационной идеей стихотворения (принципиально отличается лишь специфика встречного ритма). Не менее убедителен в этом смысле и второй раздел, представленный в виде речитатива *a cappella*, без обозначения метра и размера, но с фиксацией звуковысотной линии, что создает ощущение «живой» эмоциональной речи.

Третий раздел – динамизированная реприза, построенная на основной колебательной интонации первого раздела, но здесь интервалика и мелодическое развитие интенсивнее, а тесситура и динамический уровень – выше. В целом, этот эмоциональный монолог, созданный С. Слонимским, отражает специфику поэтического инварианта – как в форме целого и в структуре вокальной партии, так и в семантической наполненности фортепианного сопровождения. Оно представлено резкими, ритмичными аккордами, создающими эффект нервной пуль-

сации или биения сердца, то консонантными, то резко диссонирующими, а в последних тактах – со светлым колоритом одноименного мажора.

В том же 1986 г., когда увидел свет вокальный цикл С. Слонимского, был опубликован один из «цветаевских циклов» М. Таривердиева – «Пять песен на стихи М. Цветаевой». Удивительно целостным и почти сюжетным кажется этот цикл, центральное место в котором занимает песня «Вот опять окно...» (№ 3). В 1988 г. она прозвучала в кинофильме «Аэлита, не приставай к мужчинам» (режиссер Г. Натансон) в исполнении Е. Камбуровой. Написанная в тональности *h-moll* и изобилующая простыми «полуразговорными» интонациями, песня имеет элегическую окраску и воплощает лирический, сдержанно-задумчивый образ.

М. Таривердиев полностью отказывается от двух кратких строк М. Цветаевой, причем вместо заключительной фразы «Помолись, дружок...» он повторяет первую строфу стихотворения и тем самым создает логически завершенную репризную трехчастную форму. В экспозиционном разделе песни мелодия движется по звукам главных трезвучий, образуя нисходящие «никнущие» интонации, иногда оттеняемые более светлыми красками (отклонения в параллельную тональность *D-dur*).

Мелодия завершается излюбленной интонацией М. Таривердиева – опеванием V ступени с последующей остановкой на III ступени (совершенно идентичное окончание фразы звучит в знаменитом романсе М. Таривердиева «Зеркало» из кинофильма «Ирония судьбы, или С легким паром!», режиссер Э. Рязан-

нов). Средний раздел песни основан на второй крупной строфе М. Цветаевой и трактован композитором как кульминационный: он отличается повышенной экспрессией, динамичным развитием основного образа, усложнением гармонии (пример 5).

Пример 5. М. Таривердиев.
«Вот опять окно...» (средний раздел)



Репризный раздел представляет собой полное повторение темы первого раздела, причем с дважды повторенной фразой «...Или просто рук не разнимут двое...». Подобным повторением композитор подчеркивает самые ценные для него слова и тем самым переосмысливает первоначальный замысел М. Цветаевой. Ее важнейшая идея состояла в передаче состояния одиночества, бессонницы и тревоги, М. Таривердиев же привносит элегические, светлые интонации в свою интерпретацию, утверждая тему любви и раскрывая новые семантические аспекты поэтического инварианта.

Таким образом, можно отметить, что в процессе создания композиторской интерпретации наблюдается индивидуальный подход к трактовке поэтического инварианта. Каждый автор по-своему интерпретирует тревожно-напряженную образность и символичность цветаевской поэзии, усиливая или сглаживая ее. Особенности композиторской интерпретации инварианта во многом определяются ритмоинтонационной идеей стихотворения «Вот опять

окно...», которая в то же время допускает некоторое переосмысление и поиск новых смысловых акцентов.

Нервный пульс и интонационная экспрессия поэтического слога М. Цветаевой находят прямое отражение в музыке А. Николаева и С. Слонимского, которые наиболее точно воссоздают ритмоинтонационную идею первоисточника. Завуалировано воплощает ее Б. Тищенко, тогда как В. Дашкевич и М. Таривердиев акцентируют внимание на скрытых образно-смысловых гранях стихотворения, выявляя его лирико-элегическую сторону. Все композиторы широко используют приемы встречного ритма, пропускают или повторяют определенные строфы текста (кроме С. Слонимского), сдвигают кульминационные зоны и переставляют драматургические акценты в своих произведениях.

Безусловно, подобную широту интерпретаций обеспечивает содержательная глубина самого поэтического инварианта, так как семантическое богатство и своеобразная ритмика стихотворения М. Цветае-

вой скрывает внутри себя потенциальные возможности для реализации множества вариантов. Вместе с тем можно утверждать, что инвариант, как ему и положено, сохраняет свои определенные признаки во всех интерпретациях. Это касается, прежде всего, композиционной структуры (членение формы на куплеты или разделы присутствует во всех песнях) и семантики минорного лада (все песни написаны в миноре).

В настоящей статье были проанализированы лишь некоторые музыкальные воплощения стихотворения «Вот опять окно...», представленные в творчестве известных отечественных композиторов академического направления, тогда как существуют еще произведения, созданные на этот текст в сфере хоровой (хоровой концерт «Бессонница» Д. Смирнова) и массовой музыки (песни Т. Ведерникова, В. Огорокова). Посему в ближайшей научной перспективе – изучение взаимосвязи между спецификой интерпретации поэтического инварианта и жанрово-стилевыми аспектами музыки.

ЛИТЕРАТУРА

Андреева В.Д. «Три песни на стихи М. Цветаевой» Бориса Тищенко как форма художественного взаимодействия поэзии и музыки // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2013. № 2. С. 303–308.

Ивонина Л.Ф. Проблема субъективности – объективности как константа искусства интерпретации // О субъективном и объективном и исполнительском искусстве. Пермь, 2007. С. 375–382.

Казанцева Л.П. Анализ художественного содержания вокального и хорового произведения. Астрахань: Волга, 2011. 132 с.

Клименко В.В., Приходовская Е.А. Эмотивность в формировании вокального текста: от возникновения к восприятию // Вестник музыкальной науки. 2022. Т. 10, № 1. С. 133–146.

REFERENCES

Andreeva, V.D. (2013), “Three songs based on poems of M. Tsvetaeva by Boris Tishchenko as a form of artistic interaction between music and poetry”, *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologija i iskusstvovedenie* [Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History], no. 2, pp. 303–308. (in Russ.)

Ivonina, L.F. (2007), “The problem of subjectivity – objectivity as a constant of the art of interpretation”, *O sub'ektivnom i ob'ektivnom i ispolnitel'skom iskusstve* [About subjective and objective and performing arts], Perm', pp. 375–382. (in Russ.)

Kazantseva, L.P. (2011), *Analiz hudozhestvennogo sodержaniya vokal'nogo i horovogo proizvedeniya* [Analysis of the

Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. 4-е изд., доп. М.: А ТЕМП, 2006. 944 с.

Опарина Ю.М. Музыка слова и слово в музыке: Поэзия А. Блока в произведениях отечественных композиторов: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2014. 482 с.

Смелова О.А. Музыка стихотворений М.И. Цветаевой // Инновационные проекты и программы в образовании. 2009. № 4. С. 47–57.

Спист Е.А. Музыка и слово. Интерпретация композиторами единого поэтического текста // Философия и гуманитарные науки в информационном обществе. 2017. № 4. С. 69–81. URL: <http://fikio.ru/?p=2956> (дата обращения: 10.06.2022).

artistic content of a vocal and choral work], Volga, Astrakhan', 132 p. (in Russ.)

Klimenko, V.V., Prikhodovskaya, E.A. (2022), "Emotivity in the formation of vocal text: from occurrence to perception", *Journal of Musical Science*, vol. 10, no. 1, pp. 133–146. (in Russ.)

Oparina, Yu.M. (2014), *Muzyka slova i slovo v muzyke: Poeziya A. Bloka v proizvedeniyakh otechestvennykh kompozitorov* [The music of the word and the word in music: the poetry of A. Blok in the works of Russian composers], Cand. Sc. Thesis, Moscow, 482 p. (in Russ.)

Ozhegov, S.I., Shvedova, N.Yu. (2006), *Tolkovy slovar' russkogo yazyka* [Explanatory dictionary of the Russian language], 4 ed., А ТЕМП, Moscow, 944 p. (in Russ.)

Smelova, O.A. (2009), "Music of poems by M.I. Tsvetaeva", *Innovatsionnye projekty i programmy v obrazovanii* [Innovative projects and programs in education], no. 4, pp. 47–57. (in Russ.)

Spist, E.A. (2017), "Music and words. Interpretation by composers of a single poetic text", *Filosofiya i gumanitarnye nauki v informatsionnom obshchestve* [Philosophy and Humanities in the Information Society], no. 4, pp. 69–81, Available at: <http://fikio.ru/?p=2956> (Accessed 10 June 2022). (in Russ.)

Сведения об авторах

Басаргина Елена Георгиевна, доцент кафедры музыкального искусства Крымского университета культуры, искусств и туризма (Симферополь, Республика Крым)

E-mail: basargina66@mail.ru

Крет Наталья Васильевна, доцент кафедры музыкального искусства Крымского университета культуры, искусств и туризма (Симферополь, Республика Крым)

E-mail: kret.natali@mail.ru

Authors Information

Elena G. Basargina, associate professor at the Department of Music Art at the Crimean University of Culture, Arts and Tourism (Simferopol, Republic of Crimea)

E-mail: basargina66@mail.ru

Natalya V. Kret, associate professor at the Department of Music Art at the Crimean University of Culture, Arts and Tourism (Simferopol, Republic of Crimea)

E-mail: kret.natali@mail.ru

Поступила в редакцию 15.11.2022

После доработки 12.02.2023

Принята к публикации 17.02.2023

Received 15.11.2022

Revised 12.02.2023

Accepted for publication 17.02.2023