



УДК 7.072

Искусствоведение

Бабенко Е.В.,
кандидат педагогических наук,
доцент кафедры музыковедения,
композиции и методики
музыкального образования
Краснодарского государственного
института культуры

О КОМПОЗИЦИОННЫХ ОСОБЕННОСТЯХ КАНТАТЫ В.Г. КОМИССИНСКОГО «КАЗАЧЬИ ВЕЧЕРНИЕ ПЕСНИ»

Аннотация: статья посвящена кантате кубанского композитора, музыковеда В.Г. Комиссинского «Казачьи вечерние песни». Автор отмечает особенности композиционного строения отдельных частей кантаты и произведения в целом.

Ключевые слова: жанр кантаты, музыка композиторов Кубани, В.Г. Комиссинский, кантата «Казачьи вечерние песни».

Babenko E. V.,
candidate of pedagogical sciences,
associate professor of musicology,
compositions and techniques
music education
The Krasnodar state
institute of culture

ABOUT COMPOSITE FEATURES CANTATA V. KOMISSINSKII «EVENING SONG OF THE COSSACK»

Summary: the article is devoted Kuban cantata composer, musicologist Komissinskii VG «Cossack songs evening.» The author points out features of the composite structure of the individual parts of the cantata and the work as a whole.

Keywords: cantata genre, music composers Kuban, VG Komissinskii cantata «Evening song of the cossack».

Жанр кантаты (итал. cantata от cantare – петь), как известно, имеет длительную историю развития. Первые упоминания о кантате относятся к VII веку. В процессе становления кантату нередко противопоставляли сонате, олицетворяющей инструментальную музыку. Возникнув в качестве сольного вокального жанра, постепенно кантата сложилась как произведение, состоящее из нескольких частей, предназначенное для солистов, хора и оркестра.

В музыкально-теоретической литературе характеристика основных признаков кантаты зачастую строится на сравнении последней с жанром оратории. В этой связи упомянем распространенный термин «кантатно-ораториальный жанр». В числе отличительных признаков кантаты чаще всего называются ее меньшие, в сравнение с ораторией, масштабы, а также преобладание лирического начала [1, с. 225].

В русской музыке расцвет жанра приходится на вторую половину XIX – начало XX веков – время создания таких непревзойденных образцов, как «Москва» П.И. Чайковского, «Весна», С.В. Рахманинова, «Иоанн Дамаскин» С.И. Танеева. К жанру кантаты обращались отечественные композиторы: С.С. Прокофьев, Шостакович Д.Д., Г.В. Свиридов, Р.К. Щедрин.

Не обойден вниманием настоящий жанр в творчестве современных композиторов Кубани. Со времени возникновения в Краснодаре в 1966 году краевой композиторской организации в разные годы были созданы: кантата для детского хора «В путь» А.М. Айзенштадта, «Бессмертная юность» для чтеца, солиста, хора и эстрадно-симфонического оркестра, «Все для счастья» для чтеца, солистов, детского хора и оркестра В.А. Кеворкова, кантата для хора и двух фортепиано В.И. Малюченко, «Молитовки», «Дороги отцов» В.Д. Пономарева, «Казачьи вечерние песни» В.Г. Комиссинского [3].

Созданная в 1996 году кантата В.Г. Комиссинского «Казачьи вечерние песни» для смешанного хора, контральто, фортепиано, ансамбля духовых и ударных инструментов – сочинение концептуальное, соединившее в себе и искреннюю любовь автора к фольклору, и музыковедческое понимание того, что на Кубани с ее богатейшими песенными традициями должно быть такое произведение. В музыкальной культуре Кубани, по сути, это первое произведение, преломляющее казачий песенный фольклор в большой циклической форме.

Музыка кантаты близка по духу «Курским песням» Г. Свиридова, «Русской тетради» В. Гаврилина, «Лакским песням» Ш. Чалаева – композиторам, которых принято относить к так называемой «новой фольклорной волне». При этом бесспорна яркая авторская индивидуальность «Казачьих вечерних песен», выраженная в богатстве и красочности музыкального языка, в принципах организации формы в целом.

Обращение композитора к жанру кантаты неслучайно, ведь именно человеческий голос (солирующий или в хоровом звучании) является главным исполнителем народной песни. Символичен и выбор инструментального сопровождения. По замечанию композитора, народная песня в ее естественных условиях всегда звучит в сопровождении каких-либо сонорных эффектов – колокольного звона, пастушьих рожков, ритма скачки. Такое непрерывное шумовое окружение народной песни воссоздается в музыке кантаты звучанием ударных инструментов – литавр, колокола, там-тама, виброфона, а роль имитаций всевозможных народных рожков, свирелей выполняют деревянные духовые – флейта, гобой, кларнет. Выбор тембра контральто, в качестве солирующего голоса, по признанию автора обусловлен его максимальной, предельной возможностью воплощать интонации «щемящего голоса русской бабы».

Общая композиция кантаты складывается из шести развернутых контрастных частей с программными названиями: «Вечер», «Сбор», «Грусть-тоска», «Браты мои», «Молитва», «Мы стояли на горе». Состоящее из разных песен произведение вместе с тем представляет собой стройное целое, единство которого складывается прежде всего из самого фольклорного круга песен (игровой, лирической, походной и т.д.). Так, с точки зрения жанра, вторая часть кантаты («Сбор») может быть охарактеризована как походно-строевая. Ее тематическую основу составляют две народные песни: «Ой, гук, маты, гук», и «Зибралыся вси бурлаки». При этом первая звучит в исполнении женского хора,



Ой, гук, ма - ты, гук,

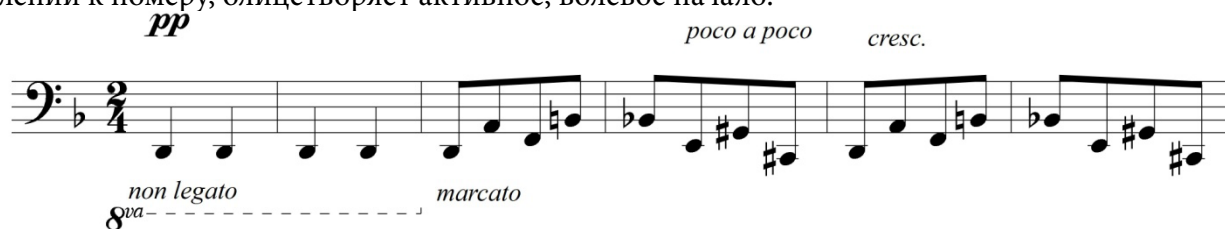
а вторая поручена мужским голосам:



Зи - бра лы - ся вси бур - ла - кы

Обе темы излагаются и развиваются на фоне оstinatного сопровождения. «Угловатый», постро-

енный на диссонирующих интервальных ходах (ув. 4. ум. 5), остигатный бас, впервые появившийся во вступлении к номеру, олицетворяет активное, волевое начало:



Стремительный темп, броские, «хлесткие», резко акцентированные диссонирующие аккорды инструментального сопровождения органично воплощают боевой дух казачества, придают размах, широту образу номера в целом.

Общая композиционная структура номера может быть определена как сложная трехчастная форма со вступлением, развивающей серединой (эпизодом) и сокращенной репризой. Драматизация музыкального образа происходит в средней части формы, основанной на развитии «мужской» темы («Зибралысы вси бурлакы»): в образный строй номера проникает настроение социального протеста, народного недовольства. В тексте содержится гневное обращение к власти:

*Катэрина, вража баба,
Що ты наробыла?*

На уровне музыкально-выразительных средств последнее достигается путем усиления тонально-гармонической неустойчивости, диатонические хордовые партии насыщаются хроматизмами. В качестве мощного выразительного приема композитор впервые использует звучание смешанного хора (экспозиционный раздел номера строился на переключках женской и мужской партий), словно олицетворяющего народное мнение, его дух.

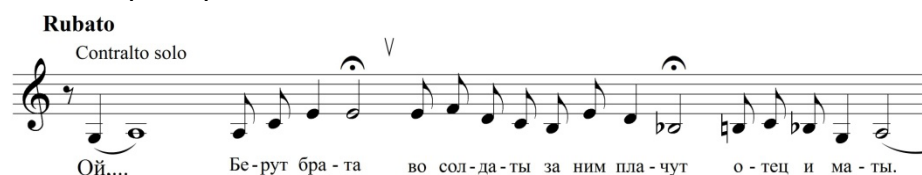
Сокращенная, тихая реприза (в темпе Adagio), звучащая после развернутого инструментального раздела (тематически родственному вступлению), воплощает настроение безысходности, подчинения власти. Вместе с тем продолжающаяся равномерная пульсация восьмых длительностей в партии сопровождения сохраняет присущее номеру в целом волевое начало.

Олицетворением женской образности служит в кантате третья часть («Грусть-тоска берет») – лирическая песня-обращение к далекому возлюбленному. В основе композиционной структуры номера лежит чередование (по принципу запев-припев) двух разнохарактерных народных песен: минорной лирической «Грусть-тоска берет» и оживленной мажорной «Все бы, все бы на лавочке сидела». Складывающаяся на первый взгляд типичная для народной песни куплетно-вариационная форма усложняется репризным проведением первоначальной темы. В результате образуется смешанная форма, модулирующая из куплетно-вариационной в трехчастную: **A B A1 B1A**.

Таким образом, композитор оригинально соединяет народно-песенный материал с приемами классического формообразования.

Красочные гармонии инструментального сопровождения, тональные «переливы» роднят музыку номера со свиридовской лирикой. Завершающий номер хоровой кластер вырастает из постепенного наложения голосов по принципу натурального звукоряда.

Плач казачки, рекрутский причет – четвертый номер кантаты («Браты мои»). В общей композиции произведения функцию данного номера можно определить как трагическую кульминацию. Тема причета, порученная солистке, впервые появляется в оркестровом вступлении к номеру и звучит в исполнении гобоя. Следующее за вступлением горестное, напряженное соло контральто, с характерным преобладанием нисходящего движения, суровым звучанием фригийского минора резко прерывается восходящими, мощными оркестровыми



диссонирующими «всплесками», словно стремящимися заглушить звучание голоса, символизирующими безысходность, необратимость происходящего, - активное противостоящее начало. Соло контральто звучит трижды: в ля-, соль- и фа-диез миноре. Усилению трагизма, наряду с регистровым «погружением», интонационным усложнением партии солистки способствует расширение диапазона вокальной мелодии (от септимы первого соло – до ундецимы в последнем проведении).

Плач-закличка казачки сменяется хоровым разделом, который основан на теме народной протяжной песни «На заре было». Добавляя к предельно насыщенному, распевному звучанию хора тоскливое соло контральто «Браты мои» (в основе которого подлинный народный напев) и соединяя таким образом звучание академического хора с народной манерой пения солистки, композитор добивается максимальной выразительности.

Композиционная структура номера в целом может быть трактована как смешанная, сочетающая черты сквозной и куплетно-вариационной формы (вступ. А В В1), с повторением хорового раздела (В1) в сумрачной тональности b-moll. Уход от первоначальной тоники (a-moll) в бемольную тональность находится в полном соответствии с образом номера, подчеркивая настроение глубокой печали.

Как естественное продолжение воспринимается следующий, пятый номер кантаты («Молитва»). Включение молитвы в произведение символично, так как вера всегда была неотъемлемой частью жизни кубанского казачества. В этой связи неслучаен выбор композитором хорового звучания без инструментального сопровождения (а капелла).

Трехчастное строение номера складывается из сопоставления сдержанного звучания хоральных крайних разделов и развивающей полифонической середины.

Представленный в номере канонический жанр ектении воплощается не характерным для церковной музыки гармоническим языком. Ля-минор крайних разделов формы расцвечен «прокофьевской доминантой» (соль-диез минором), тональностями второй низкой и минорной шестой ступени. Избранный композитором принцип канона в средней части номера порождает сложные гармонические комплексы, максимальная полифонизация ткани приводит к почти джазовой аккордике. Своеобразный эффект «разрастания» звучания в завершении номера создается путем аккордового расщепления. Секундово «раслаиваясь», фа-мажорный аккорд плавно переходит в величественный ля- мажор:

The musical score consists of four staves. The top staff is for the vocal line, starting with 'div.' and 'f'. The second and third staves are for piano accompaniment, with 'f' and 'ff' dynamics. The bottom staff is for a second vocal line. The lyrics are: 'Те бе, Гос - по - ди, А - минь.' The score includes triplets and various chordal textures.

Более обобщенно воспринимается первая часть кантаты («Вечер»), выполняющая функцию вступления к циклу и воссоздающая атмосферу деревенского вечера. В музыке номера нет прямого цитирования фольклорного материала, вместе с тем несомненно присутствие опосредованного претворения народно-песенного материала. Интонации народных попевок мелькают в развернутом инструментальном вступлении, переключки в партии деревянных духовых имитируют пастушьи наигрыши. В центре части хоровой вокализ, выдержанный в рамках трехчастной фуги. Тема фуги песенная, широкого дыхания.



На наш взгляд, обращение композитора к полифоническому жанру фуги, которой свойственны обобщенность музыкального содержания, способность ассоциироваться с символами вечности, неизбежности в искусстве, не случайно.

Музыка номера покоряет эпической широтой, она словно дышит волшебной красотой и неизбежностью пейзажа, на фоне которого человек творит свою жизнь. В целом идейное содержание части можно охарактеризовать как прославление жизни, которая вечна и прекрасна.

В образном плане первая часть перекликается с оптимистичным, динамичным финалом кантаты, прославляющим казачью удачу, рисующим картину народного веселья. В качестве тематической основы номера композитором выбрана игровая народная песня «Мы стояли на горе», которая, как и в предыдущих частях, выступает в качестве разрабатываемого материала.

Построение номера в форме диалога казаков с атаманом, общая масштабность позволяют расценивать финал кантаты как своего рода сцену. Завершается произведение ярким мощным тути, утверждающим жизнерадостное настроение, чувство любви к родной Кубани.

Целостности формы кантаты «Казачьи вечерние песни» способствует типичное для циклической формы обрамление произведения одной тональностью (до-минор в первой части, до-мажор в финале кантаты). «До» выступает в качестве тоники высшего порядка: на сопоставлении до-минора и до-мажора построена III часть кантаты. Присутствуют в кантате и интонационно-тематические связи между частями. Мотив крайних разделов «Молитвы», основанный на нисходящем и восходящем мало-секундовом движении, повторяется в заключительном номере (на словах «Ради Бога»).

Отмечая композиционные особенности кантаты, следует подчеркнуть, что помимо единства на музыкальном уровне в данном произведении бесспорно присутствие единства более высокого свойства – единства духа и мироощущения, свойственного народному творчеству.

Литература:

1. Анализ вокальных произведений: учеб. пособие. Л.: Музыка, 1988. 352 с.
2. Комиссинский В.Г. «Казачьи вечерние песни». Кантата для смешанного хора, контральто, фортепиано, ансамбля духовых и ударных инструментов (клавир). Краснодар. 2000. 73 с.
3. Комиссинский В.Г. Композиторы и музыковеды Кубани. М., 1998. 120 с.