

Музыкальные фигуры в отечественных славильных сочинениях



Перепиш Наталья Владимировна
кандидат искусствоведения, доцент кафедры
теории музыки и композиции, Сибирский государственный
институт искусств имени Дмитрия Хворостовского
muza97@mail.ru

Perepich Natalia Vladimirovna
candidate of Art Criticism, docent of the Chair
of theory music and composition,
Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts
muza97@mail.ru

Аннотация

В данной статье выявляются устойчивые музыкальные обороты и формулы, которые бытуют в отечественной славильной музыке, являются частью комплекса музыкально-выразительных средств и, обладая закреплённым образно-содержательным значением, стабильно обнаруживаются в музыке разных авторов. Отечественная славильная музыка представляет собой жанровую сферу, в которую входят вокально-инструментальные произведения разных жанров. На протяжении трёх столетий её существования в ней сложился комплекс музыкальных средств, обнаруживающий преемственность. В статье рассматриваются следующие фигуры, оформившиеся в дореволюционной музыке: «победного торжества», «ликования», «возвеличивания», «фанфара», «провозглашение», а также предпринята попытка классификации устойчивых оборотов и формул, распространившихся в музыке советской. Предложено их условное распределение в четыре группы: мелодические, изобразительные, аффективные и грамматические фигуры.

Ключевые слова: отечественная музыка, славильная музыка, советская музыка, жанровая сфера, оратория, кантата, музыкальный язык, музыкальная фигура, музыкальная формула, мотив.

Musical figures in the Russian glorifying compositions

Abstract

This article deals about stable musical figures in Russian Glorifying music. They are in sustainable complex of musical means and have quasi-metaphorical way, are to be found in music of different composers. Russian glorifying music is a genre group encompassing a number of genres of vocal-instrumental compositions. Over three centuries of its existence certain musical means have been continuously present. The article discusses the following tropes in pre-Revolutionary music: «triumph», «jubilation», «exaltation», «fanfare», «proclamation». It also attempts to classify the musical devices found in Soviet music. A four-part trope classification is suggested: melodic, figurative, affective, and grammatical tropes.

Key words: Russian music, Glorifying music, Soviet music, area of genres, oratorio, cantata, musical means, musical figure, musical formula, motif.

Отечественная славильная музыка представляет собой совокупность вокально-инструментальных сочинений разных жанров, близких в функциональном и содержательном отношении – имеющих общее жизненное предназначение, предполагающих подобные условия и средства исполнения, транслирующих определённое содержание и реализующих сходные способы его выражения. Практически трёхсотлетнее существование славильной музыки в России – с конца

XVII века до 1980-х годов – охватило царский и советский периоды, различные по формам государственного устройства и правления, жизненному укладу.

К данной жанровой сфере относятся хвалебные канты и концерты, гимны, «куплеты», кантаты, оратории, «славы», а также «музыкальный плакат», «симфонический монумент», «симфонический дифирамб», симфонические поэмы, симфонии с хоровым финалом, хоровые сюиты, некоторые массовые песни. Общими признаками славильных произведений являются следующие: ситуация создания «на случай»; практика исполнения крупным составом на торжественном мероприятии, приуроченном к событию государственной важности; претворение в текстах содержания, предполагающего проведение государственных идей и воздействие в определённом ракурсе на слушательскую аудиторию через союз слова и музыки; наличие функции славления государства и его героев, что обусловило особенности структурных (в частности, завершение славильным финалом) и музыкально-интонационных решений.

Специфический круг образов и функция славления, представленные в литературных текстах славильных сочинений, предопределили формирование в рамках данной жанровой сферы особой стилистики музыкального языка, репрезентируемой посредством комплекса устойчивых выразительных средств. Одним из важных элементов данного комплекса, обнаруживающихся в музыке разных авторов, является использование музыкально-синтаксических структур и оборотов (а по сути, фигур), которым свойственны шаблонность оформления и устойчивое образно-содержательное значение (закреплённость за конкретными образными сферами и выражением установленных идей). Представляя собой элемент, вышедший за рамки прообраза (например, жанра или ораторской интонации), данные обороты функционируют в различных музыкальных условиях, что продиктовано особенностями поэтического текста, ключевые слова и фразы которого они маркируют.

В целом ряде кантов и концертов к. XVII–XVIII века [1; 2], а также сочинений XIX – н. XX века тиражируются типовые мелодические и гармонические формулы, употребление которых проясняет выразительное значение музыкального языка сочинений. Помимо оборотов, аналогичных общеевропейским фигурам изобразительного типа¹, в сочинениях присутствуют устойчивые приёмы, претендующие на роль риторических или уже закрепившиеся как таковые в более ранних отечественных музыкальных образцах.

Фигура «победного торжества»², как правило, представляет собой восходящий фанфарный мотив в партии хора или оркестра по звукам мажорного квартсекстаккорда, с возможным мелодическим заполнением, репрезентирующий героическое, торжественное начало. В мелодике кантов и концертов данный мотив обрёл, по определению Н.А. Герасимовой-Персидской, статус «интонации эпохи»³ [3]. Созданию в большинстве случаев праздничного, ликующего настроения способствуют его мажорная окраска и пунктирный ритм. Данной фигурой открываются канты петровской эпохи «Музы согласно», «Воспоём песнь нову Господеви Богу», «Радуйся, русско земле» и некоторые концерты, виваты кантов «Радуйся, Петре», «Царь наш страшен по всей земли», «Радуйся, русско земле», №2 и №12 «Виватной сюиты». Также она встречается в инструментальных вступлениях, сольных запевах либо хоровых припевах полонезов О.А. Козловского и М.И. Глинки, «Куплетов» Д.Н. Кашина, кантат Д.С. Бортнянского, П. Знаменского, А.Н. Верстовского, оратории С.А. Дегтярёва, кантате П.И. Чайковского «Москва» (на словах «*пали два Рима, третий стоит*», Ц.3) и «Коронационной кантате» А.К. Глазунова («*день лучезарный, торжественный, радостный час!*»).

Другой устойчивый мотив – фигура из четырёх восьмых или шестнадцатых длительностей, построенная на опевании основного тона, обычно встречающаяся в эпизодах, где

¹ В музыке XVII – н. XX века были обнаружены *tirata*, *exclamatio*, *anabasis*, *poema*, *antitheton*, *climax*, а также варианты классицистского «золотого хода валторн».

² Названия устойчивых музыкальных формул предложены автором статьи совместно с Н.М. Найко.

³ Такие мотивы характерны, прежде всего, для инструментальной полковой музыки, распространившейся в эпоху Петра Первого.

концентрированно выражены приподнятые эмоции, что позволяет трактовать её как фигуру «**ликования**». Она может иметь восходящую и нисходящую направленность, а также быть закруглённой, вроде группетто или общеевропейской музыкально-риторической фигуры *circulatio*, посредством которой воплощается идея «замкнутого круга».



Она появляется в распевах слов поэтического текста «*веселися*», «*веселие*», «*виват*», «*хвала*», «*хваленье*», чаще всего обнаруживаясь в хоровых голосах. В инструментальных отыгрышах данная мелодическая формула, органично включаясь в цепочку танцевальных оборотов, служит «разжиганию» в аудитории приподнятых эмоций. Заметим, что она присутствует в кантах и концертах, а также во многих произведениях к. XVIII – первой половины XIX века, кроме глинкинских. Во второй части кантаты П. Знаменского (1829) она вводится на фразе «и песни радостны хваленье», а в хоре «Час ударил жданный, радостный!» из кантаты П.И. Чайковского «Москва» (1883) звучит в оркестре на слове «*веселие*».

В славильных сочинениях конца XVII – XVIII века оформился приём укрупнённой подачи слов поэтического текста, связанных с образами правителей и государства Российского. В результате пролонгации звучания слова, достигающейся введением крупных длительностей, внутрислоговых распевов и продлением последнего тона, возникает эффект метрической остановки, подчёркивается важность объекта воспевания. Всё это позволяет именовать подобные построения фигурой «**возвеличивания**». В концерте «Торжествуй, Российская земле» (1721) в кульминационный момент восхваления Императора данными средствами акцентируется слово «*орла*», символизирующее Петра Великого, а в концерте В. Титова (1709) – «*милосердие*». В оратории С.А. Дегтярёва (1812) и кантате А.Н. Верстовского (1827) ключевые элементы текста⁴ отмечены её признаками: каденционным местоположением, укрупнением ритма, стабильностью гармонического наполнения и – нередко – устойчивым завершением мелодии нисходящей квинтой. В кантатах второй половины XIX – начала XX века данная фигура обнаруживается в большинстве разделов формы, особенно в хвалебных финалах. С её помощью в тексте акцентируются важные государственные установки, а также поэтические славения, как, например, у П.И. Чайковского: «*Взошла Москва*» (Ц.32), «*силу России*» (Ц.49), «*сыны в веках да хранят!*» (Ц.53) в кантате «В память двухсотой годовщины рождения Петра Великого» (1872), «*Слава, слава!*» (№6, Ц.3) и «*Слава во веки веков, слава!*» (№6, Ц.8) в кантате «Москва» (1883).

Также в отечественной славильной музыке 1860-х – 1910-х годов [4] функционируют устойчивые обороты и построения, оформившиеся в этот период. Один из них – «**фанфара**», предполагающая повторение тона (аккорда) в пунктирном ритме (или с внедрением триоли) и тиражирующаяся в хоровой партии, не будучи свойственным вокальной музыке элементом. В кантате А.С. Аренского на словах «и каждый гордо понимал величье Царственного духа» «фанфара» исполняется смешанным хором с постепенным фактурным *crescendo*.

В аккомпанементе ряда кантат (П.И. Чайковского, Э.Ф. Направника, А.С. Аренского, А.К. Лядова) кульминационные моменты выделяются посредством быстрого поступенного восхождения к мелодической вершине, подчёркнутой динамическим и штриховым акцентом. Стремительное движение к вершине претворяет интонацию восклицания, естественную для художественного моделирования эмоционального подъёма. Таким образом, отмеченный приём служит музыкальным аналогом или своеобразной музыкальной эмблемой графического изображения восклицательного знака – знака препинания, выполняющего интонационно-экспрессивную и отделительную функции, который ставится в конце предложения для выражения сильного чувства. Исходя из этого, он может трактоваться как особая фигура, суть которой отражается в наименовании «**восклицательный знак**». По сути, «восклицательный знак»

⁴ В кантате с помощью фигуры «возвеличивания» акцентируются слова «*знамя*», «*знамёна*», «*истребитель*», «*героя*».

обнаруживает признаки общеевропейской долгой тираты (греч. *tirata*, «протяжение»), но такая аналогия весьма условна.

Поэтические восклицания «Слава Царю! Слава Царице! Слава на много лет, слава, слава!» в финале «Коронационной приветственной кантаты» М.М. Ипполитова-Иванова скандируются практически на одном тоне, с ритмическим *ostinato*, с унисонными и октавными дублировками. Существенными особенностями этого фрагмента становятся аккордовый склад, отграничение паузами от остального материала, смена темпа и максимальное усиление динамики. Сопровождая определённый текст, этот комплекс средств вызывает аналогию с патетическим обращением оратора, что позволяет именовать данную фигуру как «**проевозглашение**».



Революционные преобразования 1917 года повлекли за собой утверждение иных идеологических установок и, как следствие, интенсивный поиск авторами выразительных средств, пригодных для отображения новой действительности [5; 6; 7]. Основными функциями советской риторики стали агитация и пропаганда, что обусловило её достаточную прямолинейность. Произошло формирование своеобразной агитационно-пропагандистской поэтики, отличавшейся набором стандартных клише. Благодаря этому ряд фигур продолжил бытование в славильной музыке советского периода, музыкальный язык которой обнаруживает известную преемственность от сочинений XVIII – н. XX веков, в обновлённом контексте.

Так, в славильных сочинениях конца 1920-х – начала 1980-х годов получил распространение целый ряд устойчивых мелодических и фактурно-гармонических формул, систематизация которых может осуществляться с опорой на классификации Г. Унгера и В.Н. Холоповой [8; 9]. Среди них – как ряд оборотов, по музыкально-выразительным средствам подобных общеевропейским, но обретших новую семантику, так и формулы, откристаллизовавшиеся в отечественной славильной музыке разного времени⁵:

1) Мелодические фигуры – одноголосные обороты, закреплённые за определённым словом или фразой поэтического текста и «поясняющие» их. В славильных опусах советских композиторов обращают на себя внимание фигура «восхождения» и фигура «противостояния», возникающие, преимущественно, в вокальной партии. Их главной чертой является направленность мелодического движения и его плавность.

Фигура «восхождения» имеет сходство с общеевропейской риторической фигурой *anabasis* (греч. «восхождение»), суть которой составляет восходящее поступенное движение в вокальной партии на словах «небо», «воскрес». В проанализированных сочинениях она сопровождает слова, воплощающие идею поступательного следования к высокой цели («Коммунисты, вперёд!», «мы идём за партией вперёд», «стоять тебе вовек», «строить счастье и мир на века», «смертью смерть поправ», «Широка и вольна, славься наша страна!», «[стены Москвы –] сердце всего народа», «великое братство»). В опусах конца 1950-х – начала 1980-х годов фигура «восхождения» связана с образами труда («Родине свой труд отдать»), мира («мир

⁵ Многие из них были выявлены в вокально-симфонических произведениях Д.Д. Шостаковича и охарактеризованы в статье Н.М. Найко [10].

человечеству»), подвига («*всё, что он жизнью своей защищал*», «*всё, что для счастья людей отстоял*»), ленинского слова («[с народом] *Ленин говорит живой*»), ленинского сердца («[живое] *сердце Ильича*»). С помощью данной фигуры выделяются и советские идеологические символы: звезда («*под алою звездой*»), знамя («*поднял знамя мира и свободы*», «[знамени] *партии славу поём*»⁶), пр.

В различных вариантах фигуры «восхождения» наблюдается поступенное движение вверх в диапазоне от квинты до октавы, иногда в терцовом или октавном удвоении, с нарастанием динамики и продлением последнего тона. Гаммообразное движение может сочетаться также с ходами на терцию и кварту, подчёркивающими устремлённость вверх, как во фразе «*живое сердце Ильича*» в завершении части «У Мавзолея» из оратории Б.А. Александрова «Дело Ленина бессмертно». В кантате «О родной земле» Д.Б. Кабалевского на словах «*всё, что он жизнью своей защищал*», «*всё, что для счастья людей отстоял*» в аккомпанементе встречается фигура восхождения с изломанным рисунком мелодии, основанная на повышении тесситуры мотива из трёх последовательно идущих звуков. «Затруднённость» достижения мелодической вершины выступает здесь важным элементом иллюстративной подачи поэтического текста.

Фигура «противостояния» представляет собой нисходящую гаммообразную линию⁷ в диапазоне от кварты до децимы, часто с динамическим усилением и восходящим движением последних тонов на кварту или квинту. Обычно она вводится при интонировании слов и фраз, где воплощается образ революции и сопутствующие ему идеи несокрушимости, бесстрашия, воли к победе, мечты о счастливой Родине: «*Ничто нас не могло согнуть*», «*гордо реет буревестник*», «*в землю в страхе не зарыться*», «*в классовом бою*», «*повернул истории штурвал*», «*слово всех побед звучит с тех грозных лет*», «*близок бесправью конец*», «*о земле мечтал я и о воле*», «*о такой мечталось мне Отчизне*», «[разделаться] *с буржуями*», «*вырастете большими – землю переиначьте*», «*солдаты революции*», «*знаменем*»⁸. В кантате «О родной земле» Д.Б. Кабалевского вкраплением данной фигуры отмечено повествование о Великой Отечественной Войне: «[Они побеждали] *с думой о детях в сердцах*».

2) Изобразительные фигуры – одноголосные обороты, которые служат средством иллюстрирования текста. Они способствуют созданию ярких слухо-зрительных образов, связанных, в первую очередь, с героикой коммунизма, и моделированию соответствующего эмоционального отклика у слушателя. Чаще они сосредоточены в партии оркестра и в некоторых случаях приносят элемент звукоизобразительности. Так, в сочинениях Д.Д. Шостаковича, С.С. Прокофьева, Д.Б. Кабалевского, Г.С. Брука, А.П. Петрова, Б.А. Александрова обнаруживаются интонационно-ритмические формулы ударных инструментов. Обособление ряда ритмоформул и закрепление их за тембрами инструментов других оркестровых групп усугубляет их условность, «изображённость». Их чёткая ритмическая организация, акцентированная подача, распространение у низких струнных и духовых обеспечивают функционирование данных формул в качестве эмблемы марширующей массы людей. Употребление фигур ударных инструментов делает более ярким претворение идей сплочённости, наступательной активности, готовности к подвигу.

Среди них необходимо назвать «**формулу малого барабана**», которая являет собой оstinatное повторение тона мелкими длительностями с выделением сильной доли (♩♩♩♩♩,

♩♩♩♩♩), как в среднем разделе кантаты «Зори Октября» А.П. Петрова и в №4 (Ц.50, 54)

⁶ Примеры взяты из кантат В.Я. Шебалина «Москва» (4-й части и финала), С.С. Прокофьева «Славься, наш могучий край!», Д.Д. Шостаковича «Над Родиной нашей солнце сияет», первой поэмы Л.Л. Солина «На заре», гимна «Партия – разум и совесть народа» Б.А. Александрова.

⁷ Чем напоминает общеевропейскую фигуру нисхождения catabasis (греч. «нисхождение»), сопровождавшую слова «земля», «погребён», «умираю».

⁸ Из коллективной оратории «Путь Октября» (№1 и №16), кантаты М.В. Ковалёва «Поэма о Ленине», №3 оратории «Песнь о лесах» Д.Д. Шостаковича, первой поэмы Л.Л. Солина «На заре», среднего раздела кантаты-песни А.П. Петрова «Зори Октября», оратории Б.А. Александрова «Дело Ленина бессмертно».

и №5 (Ц.65, партия скрипок) оратории «Песнь о лесах» Д.Д. Шостаковича [10]. Фигуре **«барабанная дробь»** присуще непрерывное быстрое движение мелкими длительностями, оформленное в виде репетиций или трели. В кантате Д.Д. Шостаковича она иллюстрирует текст *«в жестоком бою за честь и свободу свою сражался советский народ»*, где служит «созданию наступательного характера, свойственного военному маршу» [10, с. 138]. **«Формула большого барабана»** организуется за счёт воспроизведения одного звука более крупными длительностями (♩ или ♪♪ или ровная пульсация), которое осуществляется в партии низких струнных и духовых инструментов. Мерное подчёркивание сильных долей, низкое и гулкое по тембру, воссоздаёт эффект маршевой поступи, как, например, в оратории «Дело Ленина бессмертно» на слове *«солдат»*, завершающем часть «Ленин в солдатском сердце».

В кантате-песне А.П. Петрова «Зори Октября» (1-й раздел), гимне «Партия – разум и совесть народа» (вступление и 1-й раздел), оратории «Дело Ленина бессмертно» («Ленин в солдатском сердце») и кантате «Книга Родины» Б.А. Александрова используется также **«формула литавр»**. Главная её черта – претворение исполнительского приёма игры на литаврах, подразумевающего обыгрывание тонов кварто-квинтового соотношения в пунктирном ритме (как в «Книге Родины» и оратории), или же с ритмическим дроблением первого звука (♩♩ или ♩♩♩) и остановкой на последнем. Введение «формулы литавр» соответствует обстановке особой торжественности, на её фоне подаются героические образы: пропеваётся имя Вождя в оратории, славится Октябрь в кантате «Книга Родины», повествуется о революционных боях в «Зорах Октября».

Применительно к оратории и кантате Д.Д. Шостаковича в статье Н.М. Найко рассматривается **«аккомпанементная формула альтов»**, включающая в себя синкопированные аккорды, которые обнаруживают сходство с типичным элементом сопровождения маршевой мелодии, исполняемого партией альтов духового оркестра [10, с. 141].

3) Аффективные фигуры – построения, обеспечивающие эмоциональное воздействие на слушателя и внушение значимых для государства идей. Их суггестивности в большей степени способствует комплекс музыкальных выразительных средств, нежели закреплённость за конкретным словом или оборотом поэтического текста. При этом оказывается важной особая организация текстовых фраз. Нередко это лозунги или формулировки, предполагающие скандирование, природа которых – в моделировании требуемого аффекта. Причиной широкого употребления аффективных фигур в славильных сочинениях конца 1920-х – начала 1980-х годов, видимо, стало влияние приёмов советского ораторского искусства. К ним могут быть отнесены фигуры, условно обозначенные нами как «лозунг», фигура «возвеличивания», «восклицательный знак», «рупор» и «фанфара».

Сущность фигуры **«лозунг»** заключается в рельефной подаче определённого фрагмента текста, связанного с провозглашением идей коммунизма и славлением. Её условная преемственность от фигуры «провозглашение» из кантат дореволюционного периода усматривается в том, что в основе данного построения лежит синтаксическая структура (фраза или предложение), требующая передачи приподнятой ораторской интонации соответствующими музыкальными средствами. Среди них: использование фанфарных оборотов, восходящих скачков в мелодии на кварту, сексту и октаву, пунктирного ритма, продление завершающего звука и нарастание динамики, а также приоритет аккордового склада и отграничение паузами от остального материала.

В работе Н.М. Найко с учётом содержательных особенностей поэтических фраз выделяются три вида фигуры «лозунг» [10, с. 145]. В славильных опусах разных авторов обнаруживается большое число примеров на каждый из них:

• «лозунг-призыв» (*«на страже мира стой!»*, *«солнце новых дней встречай!»*, *«как сад чудесный, расцветай!»*, *«одедем Родину в леса!»*, *«Коммунисты, вперёд!»*, *«За власть Советов двинемся смело!»*);

• «лозунг-провозглашение» («Ленин создал наш союз», Ленин вечно жив для нас», «Скоро грянет буря!», «шорохи, голоса – первая полоса мая, огнями бьющего будущему в глаза», «ведь имя победы – Октябрь!», «бессмертны мудрой партии дела», «Ленин с нами в сердце навсегда!»);

• «лозунг-славление» («Славься, наш могучий край!», «Славься, Москва!», «Славься, партия!», «Мы славим Ленина, слава, слава!», «Да здравствует великий государь-народ!», «Славу тебе поём, великий праздник Октября!»⁹).

6 *f* *Meno mosso*

Славься, наш могучий край!

Нужно отметить, что две последние разновидности преобладают в советских славильных сочинениях.

Фигура «возвеличивания» – тип построений, которые вводятся в кульминационные моменты для выражения величия и грандиозности прославляемых образов. Её мелодика, вобравшая жанровые элементы гимна и фанфары, базируется на трезвучных и квартовых интонациях, включает повторенные тоны, обороты типа опевания, восходящие поступенные мотивы небольшого диапазона. Охватывая хоровую и оркестровую ткань, она предполагает в рамках одного синтаксического построения замедление темпа, укрупнение размера и ритма, уплотнение фактуры (преимущественно, аккордовой) и нарастание громкости, иногда введение внутрислоговых распевов и тонического органного пункта. В этом случае можно говорить о выходе за пределы сюжетного времени и выведении на первый план идеи славления: коммунистического строя, Вождя, партии, советской державы.

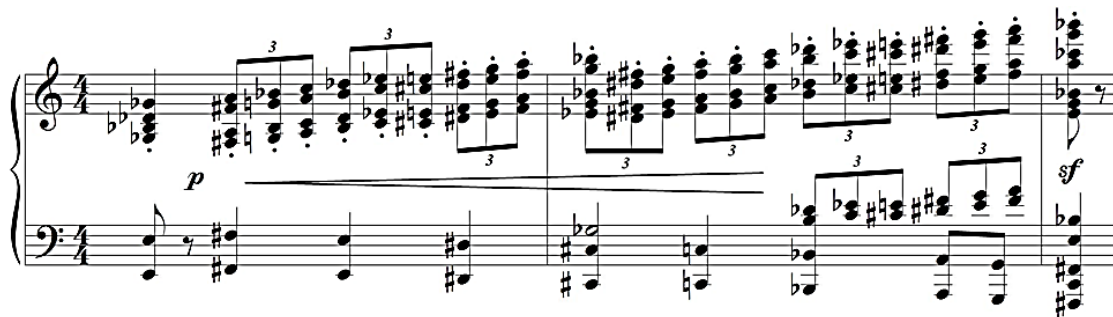
В ряде опусов с помощью фигуры «возвеличивания» оформляются следующие слова и фразы: «Борьба», «Ленин», «восстание» в драматической симфонии «Ленин» В.Я. Шебалина, «наш Ильич!», «великий Ленин говорит» в «Поэме о Родине» М.В. Ковалёва, «Сталин» в «Здравице» и «наша страна» в кантате «Славься, наш могучий край!» С.С. Прокофьева, «славя урожай», «партии мудрой слава», «Слава!» в оратории и кантате Д.Д. Шостаковича, «Ленин сказал», «С нами Ленин!» в трёх поэмах Л.Л. Солина, «пророк победы», «живое сердце Ильича», «Ленин», «солдат» в оратории Б.А. Александрова, «самым светлым словом – мать!» в кантате «О родной земле» Д.Б. Кабалевского, «моя страна» в кантате А.П. Петрова.

⁹ Приведённые примеры заимствованы из кантаты С.С. Прокофьева «Славься, наш могучий край!», кантаты Д.Д. Шостаковича «Над Родиной нашей солнце сияет» и его Второй и Третьей симфоний, кантаты В.Я. Шебалина «Москва», гимна Э.С. Колмановского, произведений Б.А. Александрова.

В пионерских ораториях и кантатах посредством данной фигуры преподносятся также идеи, актуальные для воспитания детско-юношеской аудитории: идея почитания воинской славы, ценности подвига дедов и отцов (в 4-й части кантаты О.Н. Хромушина «Ленин с нами»: «Гордо будем славу Ленинграда как святыню Родины хранить!»), идея крепкой пионерской дружбы («[Кто сдружился в Артеке –] тот сдружился навеки» в 3-й части кантаты В.Л. Витлина «Гори, пионерский костёр!», «всем друзьям» в 4-й части оратории А.Г. Флярковского «Счастливое солнце над нами»).

Фигура «**восклицательный знак**», оформившаяся в кантатах 1860-х – 1910-х годов, продолжает бытование в музыке советского времени в качестве одной из наиболее распространённых. Она сопровождает ключевые слова и фразы-восклицания в сочинениях А.А. Крейна, Д.Д. Шостаковича, В.Я. Шебалина, С.С. Прокофьева, Г.С. Брука, Б.А. Александрова и др., где её структурное положение зависит от литературного текста: обычно восклицание завершает предложения и стихотворные строфы.

В кульминации некоторых произведений появляется фактурный приём, который представляет собой гаммообразное расходящееся движение оркестровых голосов из одного уровня звучания, часто в нарастающей динамике. В партитуре эти фрагменты выглядят подобно динамической вилке *crescendo*, а с другой стороны, напоминают важный атрибут советской действительности: рупор (что позволяет именовать так и данную фигуру). Эта аналогия уместна: такие формулы предваряют экспрессивное провозглашение в поэтическом тексте центральных образов-символов, как, например, во Второй симфонии Д.Д. Шостаковича: «Борьба!» (Ц.84, поступенное расхождение голосов шестнадцатыми в партии струнных и деревянных духовых) и «Октябрь!» (Ц.90, модулирующее пятитактовое построение у всего оркестра). В Третьей симфонии с помощью «**рупора**» подготавливается вступление утверждающей темы струнных (Ц.9), мелодии солирующей трубы (Ц.33) и гимнической темы валторн, исполняемой *campana in aria* (Ц.73). В «Поэме борьбы» Д.Б. Кабалевского фигура «рупор» встречается перед 4-й строфой финального раздела.



Достаточно широко используется в славильной музыке конца 1920-х – начала 1980-х годов «фанфара»: в финале коллективной оратории «Путь Октября», опусах А.А. Крейна и М.Ф. Гнесина, кантатах «Славься, наш могучий край!» С.С. Прокофьева, «Москва» В.Я. Шебалина и «Зори Октября» А.П. Петрова, сочинениях Д.Д. Шостаковича, Г.С. Брука, Э.С. Колмановского, Д.Б. Кабалевского, Б.А. Александрова, пионерских кантатах. Пронизывая оркестровую и хоровую ткань, она включает в себе «глубинные качества общности “советский народ”, выступает своеобразным знаком его менталитета» [5, с. 144]. В анализируемой музыке обнаружилось несколько вариантов оформления «фанфары»: это может быть движение от унисона к аккорду в пунктирном ритме, с нарастанием динамики и уплотнением фактуры, или же повторение тона (аккорда) в пунктирном ритме с пролонгацией заключительного созвучия. В случае полифонизации фактуры, когда «фанфара» имитируется в разных голосах поочерёдно, создаётся эффект сигнальных переключек, как в кантате «Отрядные песни» А.Н. Пахмутовой:



4) В грамматических фигурах особо значимо конструктивное, структурно-логическое начало. Они не закреплены за конкретными образами, а играют формообразующую роль, поэтому важны их структура, масштаб и местоположение в композиции. Чаще всего фигурами такого типа отграничиваются разделы формы, внутренние построения, иногда фразы поэтического текста, выполняющие функцию логических акцентов.

В ряде опусов в завершении музыкальных строф и разделов возникает обособленный цезурами участок, в котором меняется склад (что соотносится с признаками общеевропейской фигуры «ноэма»), замедляется темп, происходит укрупнение длительностей, продлевается последний тон. Данными средствами выделяются слова и фразы во Второй симфонии Д.Д. Шостаковича («молчанье, страдание, гнёт» и «Ленин!» в хоровом финале), оратории «Песнь о лесах» («солнечные дни» в №1, «украшим садами» в №5, «торжественных рек» в №7), кантате «Над Родиной нашей солнце сияет» («великое братство»), кантате «О родной земле» Д.Б. Кабалевского («с Ленинской правдой в сердцах!» в 1-й части, Ц.11, «самым чистым и заветным», «самым ласковым и нежным» в финале, Ц.16).

Фигура «маршевый отыгрыш», способствующая передаче образов сплочённости, собранности, коллективизма, ярко представлена в финале первой советской оратории «Путь Октября», кантатах и ораториях Д.Д. Шостаковича, С.С. Прокофьева («Славься, наш могучий край!»), А.П. Петрова («Зори Октября»), Б.А. Александрова. Она звучит в оркестре после каждого куплета или песенной строфы (полустрофы) и, будучи синтаксическим построением, обособленным по тембру, фактуре и динамике, сообщает композиции структурную чёткость. Атрибут маршевой музыки, «маршевый отыгрыш» в данном случае теряет свою жанровую закреплённость, появляясь в сочинениях песенного и танцевального склада, в результате чего обретает свойства своеобразного знака.

Фигура «героический марш» – завершённая структурная единица (период, строфа) с самостоятельной тематической и фактурной организацией, охватывающая хоровую и

инструментальную партии. В её поэтическом тексте обычно претворяется идея борьбы. Этим обусловлен выбор музыкально-выразительных средств, благодаря которым поддерживается модус активности и устремлённости: фанфарные формулы, квартовые мотивы, варианты «золотого хода валторн», акцентирование сильной доли аккомпанирующими голосами. В виде фигуры «героический марш» оформлена первая строфа финала «Поэмы борьбы» Д.Б. Кабалевского *«всё равно: двадцать пять или десять»* с фанфарно-декламационной мелодией и острой аккордовой пульсацией оркестра, а также куплет гимна «Партия – разум и совесть народа» Б.А. Александрова и лозунг *«Славу тебе поём, великий праздник Октября»* из кантаты «Книга Родины» Б.А. Александрова.

Фигура «антитеза», родственная западноевропейской фигуре antitheton (греч. «противоположение»), усиливает противопоставление, выраженное в тексте. Её смысл – в отграничении с помощью цезуры двух примыкающих структур, контрастных по образному содержанию и, как следствие, музыкальным средствам (фактуре, ладу, тональности, динамике, исполнительскому составу). В 4-й части кантаты М.В. Ковалёва «Поэма о Ленине» «антитеза» возникает на фразе *«была Россия нищей и отсталой, теперь она богата и сильна»*, а во 2-й части охватывает полустрофы *«Я имел лишь руки золотые, жизнь моя – бесправье и нужда. Я мечтал о солнечной России, о стране свободы и труда!»*. В финале кантаты В.Я. Шебалина «Москва» «антитезой» подчёркивается идея противоположности вечного и земного: *«Славься, Москва, живи вовек! Простые люди ведают...»*. В кантате Д.Б. Кабалевского «О родной земле» «антитеза» заключает в себе два «лозунга-провозглашения» (*«Мы проклинаям смерть и войну! Мы прославляем жизнь и весну!»*, 3-я часть, Ц.11), где на музыкальном уровне противопоставление проявляется в смене подвижного темпа на сдержанный, громкой динамики на тихую, декламационного типа вокализации на кантиленный.

В славильных сочинениях конца 1920-х – начала 1980-х годов продолжают бытование устойчивые интонационно-ритмические формулы «золотой ход валторн» и фигура «победного торжества», закрепившиеся в официозных опусах периода царской России.

Заключение

Таким образом, в результате анализа музыкального языка славильных сочинений 1690-х – 1980-х годов можно говорить о наличии в них устойчивых музыкальных оборотов и формул: как подобных общеевропейским музыкально-риторическим фигурам, так и сложившихся в отечественной музыке разных авторов фигур «победного торжества», «ликования», «возвеличивания», «провозглашения», «фанфара» и «восклицательный знак», а в советской – в дополнение к обозначенным, фигур «восхождения» и «противостояния», различных формул, закреплённых за тембрами инструментов, фигур «лозунг», «маршевый отыгрыш», «героический марш», «антитеза».

Обозначенные типовые формулы функционируют как самостоятельные, обособившиеся от породившего их контекста элементы. Подтверждением тому может быть проведение фигуры «восхождения» в оркестре в рамках инструментального эпизода (не иллюстрирующее соответствующий текст) в кантате В.Я. Шебалина «Москва», или же организация музыкальных фраз по типу «лозунга» в оркестровых сценах митинга из симфоний Д.Д. Шостаковича. «Формулы ударных» встречаются у разных инструментов, а интонации «фанфары» проникают в вокальную партию произведений, иногда приводя к переосмыслению тематизма в жанровом и содержательном ключе. Взаимодействуя между собой, фигуры концентрированно наполняют музыкальную ткань, способствуя воплощению ведущих образных сфер славильных сочинений.

Список литературы

1. Ігнатенко Є. В. «Високий стиль» хорового концерту кінця XVII -XVIII ст.: до проблеми музично-поетичної цілісності: автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / Ігнатенко Євгенія Василівна. Київ, 2005. 19 с.

2. Владышевская Т. Ф. Партесный хоровой концерт в эпоху барокко // Традиции русской музыкальной культуры XVIII века: Труды ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 2. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1977. С.72–112.
3. Герасимова-Персидская Н.А. Партесный концерт в истории музыкальной культуры. М.: Музыка, 1983. 288 с.
4. Крылова В.Д. Русская кантата «на случай» конца XIX – начала XX века как жанр прославления // Вестник Челябинского государственного университета. 2009. №22 (160): Филология. Искусствоведение. Вып. 33. С. 166–169.
5. Власова Е.С. Советское музыкальное искусство сталинского периода: борьба агитационной и художественной концепций: автореф. дис. ... докт. иск.: 17.00.02 / Власова Екатерина Сергеевна. М., 2010. 41 с.
6. Раку М.Г. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи / М.Г. Раку; Государственный ин-т искусствознания. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 717 с.
7. Набоков И.Л. Идеологическая функция музыки. Л.: Музыка, 1975. 76 с.
8. Холопова В.Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. 2-е изд., стер. СПб.: Лань, 2010. 366 с.
9. Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений: Учеб. пособие для студентов вузов искусств и культуры / В.Н. Холопова; Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского. СПб.: Лань, 1999. 489 с.
10. Найко Н.М. Музыкально-риторические фигуры «обновленной России» в вокально-симфонических произведениях Д. Шостаковича // Познавший тайну звука: статьи о музыке и музыкантах / Н.М. Найко, Министерство культуры Российской Федерации, Красноярская государственная академия музыки и театра; сост. и вступ. ст. Н.А. Еловская. Красноярск: ФГБОУ ВПО КГАМиТ, 2012 (Тип. «ЛИТЕРА-принт»). С. 131–150.

References

1. Ignatenko E.V. «High style» of choir concert the late 17th – 18th: the problem of unity of music e poetry: autoabstract: 17.00.03. Kiev, 2005. 19 p.
2. Vladyshevskaya T.F. Partes concerto in barocco age // Traditions of Russian musical culture 18th century: Proceedings of GMPI by Gnesin. Volume 2. Moscow, 1977. Pp. 72–112.
3. Gerasimova-Persidskaya N.A. Partes concerto in the history of musical culture. Moscow: Music, 1983. 288 p.
4. Krylova V.D. Russian cantata «in case» the late 19th – early 20th like genre of glorification // Bulletin of Chelyabinsk State University. 2009. № 22 (160). Vol.33. Pp. 166–169.
5. Vlasova E.S. Soviet musical art of Stalin-era: the confrontation in propaganda and art concept: autoabstract: 17.00.02. Moscow, 2010. 41p.
6. Raku M.G. Musical classic in myth-creation of Soviet era. Moscow, New literary review, 2014. 717 p.
7. Nabok I.L. Ideological function of music. Leningrad, Music, 1975. 76 p.
8. Holopova V.N. Theory of music: melody, rhythm, textures. St. Petersburg: Fawn, 2010. 366 p.
9. Holopova V.N. Musical forms. St. Petersburg: Fawn, 1999. 489 p.
10. Nayko N.M. Musical-rhetorical figures «Update Russia» in vocal-instrumental compositions by Shostakovich. He who learns mystery of sound. Krasnoyarsk, Litera-print, 2012. Pp.131–150.