

СПИСОК ЛІТЕРАТУРЫ

1. Ганзбург Г. Песенный театр Р. Шумана / Г. Ганзбург // Музыкальная академия. — 2005. — № 1. — С. 106–119.
2. Маркус С. Шуман как музыкальный эстетик и критик / С. Маркус // История музыкальной эстетики. — М. : Музыка, 1968. — Т. 2. — С. 216–322.
3. Шуман Р. Письма / Р. Шуман. — М. : Музыка, 1982. — Т.2. — 615 с.
4. Шуман Р. Собрание вокальных сочинений / Р. Шуман. — М. : Музыка, 1969. — Т. 5. — 184 с.

О. Лісова. Літературні фактори камерно-вокальної творчості Р. Шумана.

У статті розкривається літературна сторона творчості Р. Шумана та її вплив на розуміння ним музичної програмності. Визначається своєрідність програмних передумов камерно-вокального циклу Р. Шумана «Сім пісень Єлісавети Кульман. На згадку про поетесу» оп. 104.

Ключові слова: літературні фактори, програмність, камерно-вокальна творчість, розуміння.

Lisovaya. O. The literary factors R. Shuman's chamber-vocal creativity. In this article is disclosed the literary side of R. Shuman's creativity and its impact on his understanding of musical program. Originality of the program prerequisites of R. Shuman's chamber-vocal cycle «Seven song of Elizabeth Kulman. In memory of poet» op.104 is determined.

Key words: literary factors, programmnost, chamber-vocal creativity, understanding.



УДК 782/.784+784.3

Н. Лукашенко

ЧЕРТЫ СТИЛЕВОГО СИНТЕЗА В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ В. П. ЗАДЕРАЦКОГО

В статье освещаются ведущие стороны камерно-вокальной лирики В. П. Задерацкого, определяются ее традиционные жанровые и новаторские стилевые свойства, раскрываются предпосылки стилевого и стилистического синтеза в камерно-вокальных произведениях, значение взаимодействия в них фортепианной и вокальной партий.

Ключевые слова: В. П. Задерацкий, камерно-вокальное творчество, жанровые черты, стилевой синтез, функции фортепиано.

Исследование эволюции фортепианного стиля Всеволода Задерацкого не было бы полным без рассмотрения его вокальных сочинений, в которых фортепиано принимает самое активное участие на правах равнозначного действующего лица. Разумеется, эта тема достойна отдельного труда, и было бы невозможно охватить здесь весь корпус вокальных сочинений композитора, поэтому мы позволим себе ограничиться небольшим количеством произведений, демонстрирующих наиболее характерные черты той музыки, где фортепиано выступает в ансамбле с другими исполнителями.

Всею наследием Задерацкого включает более ста камерно-вокальных сочинений, в том числе пять вокальных циклов на стихи поэтов-современников. Круг авторов, к которым он обращается, *ограничивается* современниками: это поэты серебряного века — прежде всего, Валерий Брюсов, Александр Блок, Игорь Северянин. Несколько романсов написаны на стихи близкого друга композитора Николая Асеева и других поэтов нового поколения: Владимира Маяковского, Александра Твардовского, Самуила Маршака, Александра Прокофьева, Константина Симонова, Степана Щипачева, Агнии Барто.

Романсы на стихи Брюсова, на которых мы остановимся подробнее, созданы в 30–40-е годы (четыре из семи появились в 1944 году). В сфере вокальной музыки в это время происходили примерно те же стилевые процессы, что и в фортепианных сочинениях. В. В. Задерацкий, характеризуя общие тенденции развития жанра, пишет:

«Романсы, созданные в первой половине 30-х годов (такие, как «Западный фронт», «Свет мой оранжевый», «Фабрика», «Извозчик» и ряд других), содержат черты, отразившие модернистские устремления 20-х годов. Романсы, созданные в середине 30-х и 40-е годы (их большинство) отличает стремление к «золотому равновесию» традиционных начал и музыкально-грамматических привнесений времени. Стремление автора продолжить классическую линию русской романсной лирики как будто очевидно. Но это отнюдь не пассивное следование традиции. Это живое и острое индивидуальное ее развитие. И дело не только в музыкальном языке, который активно апеллирует к знакам нового мышления. Дело также в расширении содержательного поля жанра. Вовлечение в сферу романса эпической темы, темы социального звучания, философской поэзии, образов трагедийных и протестных — все это, наряду с традиционной лирикой, образует содержательный спектр наследия композитора в этой жанровой области» [1, с. 10].

Жанровая палитра романсов охватывает такие области, как традиционный лирический романс и лирическая протяжная песня, причем композитор обращался не только к русскому и украинскому фольклору, иногда детализируя даже область происхождения напева — как в «Старинной казачьей народной песне», но и к песням многих других народов (таковы «Ирландская песня», «Персидская песня», французская баллада «Сердце матери», «Смугленькому сыну» и др.); в жанровый спектр камерно-вокальной музыки включены серенады, колыбельные, драматические монологи, гротескные шаржи и даже публицистические зарисовки. Помимо этих, более или менее распространенных, жанровых разновидностей значительное место в вокальном творчестве Задерацкого занимают песни для детей (в основном на стихи С. Маршака и А. Барто), в том числе и вокальный цикл «Детки в клетке»; другая тематическая группа — солдатские песни, среди которых в первую очередь необходимо назвать сборник «Дыхание войны» (1942–1944) и цикл на стихи А. Твардовского «Поэма о русском солдате» (1947).

«В сущности все романсы, — продолжает В. В. Задерацкий, — созданные им, остро индивидуализированы. В их весьма внушительном собрании нет подобий. Каждый из них в определенном смысле «интонационно событиен». И это несмотря на очевидное единство целостного стиливого контура. К характерно-индивидуальным знакам следует отнести прежде всего внутренние свойства мелодики. Задерацкий принадлежит к числу композиторов, владеющих тайной мелодической красоты, естественным чувством природы вокального распева, искусством создания выпуклой и броской вокальной интонации. Его манеру отличает теснейшая смысловая связь со словом и определенная свобода музыкального синтаксиса, стремление к «пониженным» ладам и вообще специфичной ладовой оттененности, сосуществование симметричной строфичности и свободной распевности, стремление к мелосу широкого дыхания, перемежаемого с инструментальными интермедиями. Роль фортепиано в романсах Задерацкого чрезвычайно значительна. В отдельных случаях оно легко меняет функцию от аккомпанирующей к концертирующей (самый яркий пример — «Непогода» на сл. Асеева). В большинстве случаев фактурно-гармонический пласт фортепиано подчинен и мелодии и слову. Композитор часто «гармонизует слово», раскрывая и усиливая его семантику в экспрессии фактурно-гармонического движения» [1, с. 10–11].

Функции фортепиано в романсах не ограничиваются простым аккомпанементом вокальной партии. Партия фортепиано чутко реагирует на семантику поэтического текста и находится в постоянном взаимодействии с ним. Однако характер этого взаимодействия может быть разным, что мы и продемонстрируем на примере романсов на стихи Брюсова.

Самый простой способ взаимодействия поэтического текста и его музыкальной интерпретации — иллюстрация. Именно это мы видим в романсе-балладе **«Сердце матери»**. В куплетно-вариационной форме (вариации на сопрано остинато) вокальная партия остается абсолютно неизменной на протяжении всей пьесы, а роль комментатора достается фортепиано. В данном случае поэтический текст играет главенствующую роль, а музыкальный — сопутствующую. Но при этом существует вертикальная координата в эмоциональном наполнении партий: при эпически-бесстрастной вокальной линии фортепианная не только живописует сюжет, но и создает эмоциональный фон действия, и даже успевает отразить отношение рассказчика к этой истории (в качестве отыгрыша между куплетами звучит сокрушенно вздыхающий терцовый мотив — см. такт 3–4).

Стилевая черта вокального творчества Задерацкого — огромное внимание к смыслу буквально каждого произносимого певцом слова. Поэтому и фортепианный комментарий, как правило, очень тонко детализирован — тому можно найти множество примеров в **«Сердце матери»**: «убил он мать» — рваные аккорды (может быть, удары ножа), «споткнулся вдруг» — запинаящиеся аккорды, «в пыли оно лежит» — нисхождение из самого высокого в самый низкий регистр (в барочной систематике — *anabasis*, то есть нисхождение — музыкальный синоним смерти и нисхождения в могилу, унижения) и т. д.

В **«Колыбельной»** метод прямого иллюстрирования несколько усложняется. Несмотря на все характерные признаки жанра колыбельной, несмотря на ремарку **«Andantepastoso»** (мягко), исподволь с самого начала нагнетается предчувствие чего-то опасного — в основном благодаря гармонии: массы пониженных ступеней, бемольных красок в си миноре. И, наверное, потому так легко живописное бульканье воды, в которой почивает сом (в середине трехчастной формы), превращается в угрожающее рычание волков, а «мягкий» си минор — в жутковатые бемольные тональности, появление которых дополняется целотонными звучаниями и тритоновыми интонациями в вокальной партии.

Не вносит особого успокоения и переход к репризе. Двусмысленно звучит на фоне увеличенного трезвучия фраза «Спи, мой мальчик, мирно, сладко». И, как выясняется впоследствии, это было не случайно: в конце репризы вновь возникает «вой волков», тревожное впечатление от которого не стирается до самого конца пьесы, которая кадансирует двусмысленным оборотом $T - t$ (верхняя медианта $es-g-b$) — таким образом, «нотка страха» остается и по окончании колыбельной, несмотря на долгие убаюкивания коды. Такого рода «жутковатая» колыбельная — явление новое для русской камерной лирики, апеллирующее к новой эстетике страха, открытой экспрессионистами. В итоге традиционный жанр и его смысловое наполнение вступают в противоречие друг с другом.

Более значительную роль фортепиано играет в романсе «Баку», в котором в его функцию входит не только и даже не всегда простое иллюстрирование текста, сколько звукопись контекста — пейзажа спящего моря. Этот романс замечателен еще и тонким претворением ориентальных особенностей в сочетании со стилистикой жанра баркаролы.

И поэтический, и музыкальный тексты опираются на фольклорные источники: по всей вероятности, источник своеобразного ритма стиха — чередование длинных (одиннадцатисложных) и коротких (шестисложных) строк в четверостишии — нужно искать в персидской поэзии. Музыкальный текст воспроизводит некоторые особенности ориентального напева: каждая фраза основной темы романса представляет собой инвариант одного и того же напева; дугообразное строение мотивов-арабесок, «привязанных» к основному тону (fis), и постепенное — от раздела к разделу повышение тесситуры напева на уровне всей формы в целом; плавное смещение основного тона мелодии вверх и возрастание напряженности напева (так, что в кульминации этой «дуги» оказывается середина трехчастной формы), а затем такое же плавное возвращение к первоначальной его высоте. Предпосылки для изменчивости и метаморфоз музыкальной ткани заложены уже в самой главной теме — например, в двусмысленности ее метра и гармонической опоры (созвучие $cis-d-fis$, где основной тон — верхний). Отсюда рождается некая зыбкость звучания, словно на грани реальности и миража.

Новая тема в середине формы не вносит ощущения контраста — это вариант напева вступления, правда, перемещенный в иную и ритмическую и тональную сферу — из fis в es ; через C она возвращается к основному тону. Таким образом, основные гармонические устои

романса образуют малотерцовый ряд. И лишь постепенно побочная тема модифицируется в победный марш с дробью ударных, пунктирным ритмом и прочими атрибутами батального жанра. И затем плавно соскальзывает в первоначальное покачивание баркаролы.

И поверх всего этого своим чередом идет звукоизобразительный ряд — фортепианная партия послушно рисует «валы Каспийского моря», качание «разноцветных судов», «ветер, живительно свежий» (полифонические переплетения мотивов-арабесок), «быструю смену толпы» и «нефтяные столпы». При этом она успевает вторить солисту подголосками, эхом подхватывая его фразы, и тем самым создает ощущение ансамблевого пения. Отсюда возникает полифоническое звучание фортепианной партии — ее ткань расслаивается на несколько самостоятельных смысловых линий, вмещающих кроме подголосочной полифонии также приемы скрытой полифонии.

Другой вариант соотношения текста, вокальной партии и партии фортепиано — в романсе **«Дама трэф»**. Фортепиано дополняет и обогащает художественный образ стихов новыми чертами, расцветивает его оттенками и штрихами и таким образом выполняет комплементарную функцию. Дама, о которой говорит поэт, старомодна, лукава, любвеобильна и легкомысленна. Музыкальный портрет Дамы трэф украшен новыми чертами — она грациозна (на это указывает ремарка *Allegrettocongrazia*); ее старомодность (классическая и, может быть, даже нарочито упрощенная тональная гармония) соответствует духу времени — движение вальса, заданное во вступлении, трактовано скорее в духе французской шансон, чем канонического вальса XIX века (см. специфические форшлагги в т. 14 и далее, чувственное повторение слов «вдоль лица... вдоль лица» — кафешантанский прием). В Даме есть загадка — на это указывает появление целотонного лада («Вы разбросали кудри свободно») — и налет французской элегантности в изяществе концентрических мотивов («разбросали кудри»). Она любит примерять маскарадные костюмы — представлять себя в роли «царицы ночи» (фортепианная партия явно изображает сияние звезд или что-то в этом духе). Она волнует воображение — об этом, возможно, свидетельствует динамизация строфической формы. Таким образом, музыкальными средствами (в первую очередь с помощью фортепиано) композитор отчетливее прорисовывает свою образную модель, делает ее портрет гораздо ярче и тоньше.

Интересный пример воплощения поэтической идеи — через музыкальную метафору семантической пары «страсть — пропасть» —

представлен в романсе «Десятая часть». Впрочем, здесь определение «романс» не особенно уместно, поскольку речь идет о целой концертной поэме для голоса и фортепиано — соответственно, и роль фортепианной партии состоит в гиперболизации всех выразительных средств. В музыкальном тексте идея «пропасти» (которая неизменно ассоциируется с угрозой смерти) спаяна с идеей «страсти» в единое целое (когда-то подобное эмоциональное слияние представил Вагнер как основную идею «Тристана и Изольды», в связи с чем в музыковедении закрепилось определение «*Liebes-Tod*» — «любовь-смерть»). Это соотношение задано уже во вступлении — глубиной басовых октав, перепадами высот и бездн фортепианной партии еще до вступления вокального голоса.

Экспрессия вокальной партии многократно усиливается фортепианной партией, например, в моменты концентрированного перехода от тончайшего пианиссимо к патетическому фортиссимо, что создает эффект эмоционального взрыва, неуправляемой энергии отпущенной пружины. Эта пружина раскручивается, благодаря временной остановке фортепианной пульсации, для того, чтобы в кульминации обнаружить еще большую силу.

В этом бешеном ритме чередований взлетов и падений находится место и для звукоизобразительности: вторая строфа повествует о «пряже мгновений» — и фортепианная партия мгновенно превращается в жужжание прятки. И нужно ли говорить, что куплетная форма динамизирована: в третьем куплете усечен припев, зато уделено внимание инструментальному соло, завершающему произведение.

Еще одна немаловажная деталь: в конце каждого куплета и припева фортепиано дублирует ключевые «аффектные» слова текста — «десятая часть». Таким образом, эта музыкальная эмблема романса повторяется ровно десять раз.

Взаимодействие фортепианной и вокальной партий создает основной драматургический план камерно-вокальных произведений В. П. Задерацкого. В этом отношении обнаруживается особое сближение форм фортепианной и вокальной миниатюры, их стилистическое совмещение — «наложение». Данное явление соответствует тому процессу интерференции, которое О. Лисовая считает показательным для сферы камерно-вокальной музыки, в ее жанровом целом. Обнаруживая сближение музыкального языка различных жанровых сфер камерной вокальной музыки, она выделяет явление жанровой и стилистической интерференции, находя в нем главный механизм

еволюції вокальної музики, определяючи конкретні текстологічні ознаки процесу інтерференції в музиці, розкриваючи художні завдання даного процесу, приховану діалогічність камерно-вокального опуса як вираження завжди присутнього музиці со словом жанрово-стилістического «білінгвізму».

Особливу увагу О. Лисова віддає музикальній інтерференції як формі рішення різних жанрових завдань, тобто знаходить в жанрово-мовному білінгвізмі складне взаємодія естетичних ідей, співвідношення композиційних умов з їх зовнішніми предметними і внутрішніми образними установками, нарешті, вираження синтетичності композиторського мислення, комплексності індивідуального композиторського стилю [2, с. 13–14].

Характер зв'язу фортепіанного і вокального звучання стає ключовим ознакою індивідуальної композиторської трактування жанрової форми камерно-вокального циклу. Не випадково О. Філатов зв'язує з ним хронологічні властивості даного циклу, по відношенню до яких лінійне викладання вокальної мелодії підкреслює часовий характер музикально-творчого процесу, а просторова широта фортепіанної партії «забезпечує образну обобщеність, драматургічну цілісність (і цілісність)», «єдність, континуальність просторової вертикалі музикального тексту». В той же час О. Філатов не відмовляється і фортепіанній партії в здатності створювати «континуальність во часі становленні форми творіння», відзначаючи, що саме фортепіанному звучанню «присущі ...направленість на свободу асоціативно-художнього ряду, семантична незалежність (від слова або інших немусикальних компонентів) фактурних, тембрових, інших просторових координат в музиці... Тому саме вона диктує «чуття стилю» як фактор організації художнього цілого» [4, с. 186–187].

В інтерпретації жанрово-стильових можливостей, показувачів камерно-вокальної лірики В. П. Задерацький особливо близький до традиції російської класическої музики, особливо тісно зв'язаний з творчим досвідом «музикального» дев'ятнадцятого століття.

Як і в російській культурі даного часу в цілому, в творчестві В. П. Задерацького вирішується питання про взаємозалежність особистого, окремої людської долі і суспільного свідомості, об'єктивного шляху Історії, Часу. Ця головна антитеза культури сприяє збагаченню камерної вокальної музики новими со-

держательными возможностями, ведет к усилению значения феномена лирического в творчестве Задерацкого, наконец, ведет к углублению «образа автора» в его музыке.

Данный образ основан на равенстве объективного общего и лично-авторского как постоянного, ценностно-устойчивого и изменчивого, противоречивого и временного, на своеобразной смысловой полифонии исторического и индивидуального сознаний в стилевых условиях музыкального произведения. В конечном счете, жанровый образ автора в форме камерно-вокального произведения позволяет говорить о таком сближении словесно-поэтической и музыкальной трактовок, следовательно, вокальной и фортепианной композиционных сторон, когда возникает качественно новое жанровое целое, подчиненное новому осмыслению межвидового художественного синтеза в музыке

Поэтому специфику лирического в творчестве В. П. Задерацкого можно определить, по аналогии с определением своеобразия творчества русских композиторов девятнадцатого века как осознание личного отношения к «жанровой памяти» музыки, как национальной, так и западноевропейской, цель которого — формирование автономной своей — русской — «стилевой памяти», позволяющей подняться на новую ступень внутрителивого музыкального диалога [3].

Поскольку обогащение «стилевой памяти» русской музыки подчинено более общей задаче исторического единства музыки как художественной формы и поиску универсальных составных стиливого опыта, то возникает и особое стремление композиторского творчества к синтезу как к новой «композиционной гармонии» различных способов музыкального формотворчества. Данный синтез осуществляется на различных уровнях. В том числе, в камерно-вокальных произведениях В. П. Задерацкого встречаются особые синтезирующие музыкальные синтагмы, объединяющие различный стилистический материал не только по вертикали (в том числе, полифоническим способом), но и по горизонтали (прием, берущий начало в произведениях С. Танеева). Поэтому можно утверждать, что широкий стилистический синтез образует основу камерно-вокального стиля В. П. Задерацкого, отражая общую установку его стиля на универсализацию языка музыки.

Конечно, следует отметить и фортепианность мышления Задерацкого, сохраняющуюся в его камерно-вокальных произведениях в способах аккордово-гармонического расширения фактуры, сопро-

вождяющегося ее мелодизацией, линейным расслоением, то есть ведущего к полимелодизму. Полимелодизм произведений Задерацкого органично сочетается с полистилистическим содержанием ведущих тематических образований; одно является следствием другого. Можно сказать, что взаимодействие специфически фортепианных способов изложения музыкального материала со специфически вокальными способами его тематизации является главным фактором усложнения музыкального языка композитора.

Несмотря на активную роль в камерно-вокальных произведениях В. П. Задерацкого риторического поэтического слова, ему не чужд и второй из апробированных русской музыкой путей воплощения литературного начала в музыке, обусловленный тенденцией прозаизации. Однако в взаимодействии поэзии и музыки осуществляется не столько следование за звучанием слова, сколько усиление ритмического рисунка слова с помощью специфического музыкального синтаксиса.

Очень часто вокальное начало в вокальных миниатюрах композитора определяет путь стилистического синтеза как способа выражения стилевой идеи. К ее реализации Задерацкий продвигается с помощью объединения различных жанровых принципов камерно-вокальной музыки, как в той общей композиционной организации произведения, так и во внутрикомпозиционном взаимодействии жанрово-стилистических прототипов. Таким образом, внешне продолжая развитие линии русской романсной лирики, композитор вносит в прочтение этой темы много нового и самобытного. Его вокальные сочинения целиком принадлежат XX веку.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Задерацкий В. В. О творчестве В. П. Задерацкого : [рукопись] / В. В. Задерацкий. — Личная библиотека В. В. Задерацкого. — 30 с.
2. Лисовая О. Программность как жанровая парадигма камерной вокальной музыки: к проблеме исполнительского понимания : дис. ... канд. искусств. : 17.00.03 / Ольга Георгиевна Лисовая. — Одесса, 2009. — 199 с.
3. Самойленко А. Диалог как музыкально-культурологический феномен: методологические аспекты современного музыкознания : дис. ... д-ра искусств. : 17.00.03 / Александра Ивановна Самойленко. — Одесса, 2002. — 433 с.
4. Филатова О. Жанровый генезис исполнительского диалога в музыке (на материале камерно-вокального творчества) : дис. ... канд. искусств. : специальность 17.00.03 «Музыкальное искусство» / Ольга Александровна Филатова. — Одесса, 2005. — 214 с.

Лукашенко Н. Риси стильового синтезу у камерно-вокальній творчості В. П. Задерацького. У статті висвітлюються провідні сторони камерно-вокальної лірики В. П. Задерацького, визначаються її традиційні жанрові та новаторські стильові властивості. Розкриваються передумови стильового та стилістичного синтезу в камерно-вокальних творах, значення взаємодії в них фортепіанної та вокальної партій.

Ключові слова: В. П. Задерацький, камерно-вокальна творчість, жанрові риси, стильовий синтез, функції фортепіано.

Lukashenko N. Features of stylistic synthesis in the V. P. Zaderatsky's chamber-vocal creativity. The article highlights the leading sides of V. P. Zaderatsky's chamber-vocal creativity, determines its traditional genre and innovate style properties, opens preconditions of style and stylistic synthesis into V. P. Zaderatsky's chamber-vocal works, significance of interaction of its piano and vocal parts.

Key words: V. P. Zaderatsky, chamber-vocal creativity, genre features, style synthesis, piano functions.



УДК 78.03 + 785.11

М. Емельяненко

ИНТЕРСТИЛЕВЫЕ СВОЙСТВА СИМФОНИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА С. СЛОНИМСКОГО (на примере анализа 21-й и 27-й симфоний)

В данной статье раскрываются интерстилевые свойства композиторской поэтики С. Слонимского, рассматриваются возможности возникновения на основе всех симфоний автора особого авторского метатекста, в условном пространстве которого приобретают устойчивость и семантическую определенность избранные композитором закономерности циклической симфонии.

Ключевые слова: симфония, Фауст, интерстилевые свойства, программность, драматургия.

Текстологическая сторона изучения поздних симфонических произведений С. Слонимского, в частности программных 21-й и 27-й симфоний, позволяет выявить *интерстилевое начало* в музыкальном языке композитора. Обозначим же актуальные критерии целостного и структурно-семантического анализа симфоний Слонимского:

— наличие программных тенденций в симфониях;