

Степанидина Е.А.

Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова

ДИАЛОГИЧЕСКИЕ ОТНОШЕНИЯ ВОКАЛЬНОЙ И ФОРТЕПИАННОЙ ПАРТИЙ В РОМАНСАХ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ СЕРЕДИНЫ XX ВЕКА

Статья посвящена рассмотрению камерно-вокальной музыки середины XX века как диалогической системы. Впервые прослеживаются различные уровни диалогических отношений в рамках нотного текста, основное внимание уделяется взаимодействию между вокальной и фортепианной партиями. В статье впервые анализируется соотношение вокально-фортепианных и инструментальных эпизодов в ракурсе диалогических отношений в камерно-вокальной лирике.

Проблема диалога – одна из актуальнейших в современном искусствознании. Явление диалога всеохватно, оно привлекает к себе внимание философов, филологов, психологов, драматургов, поэтов, музыкантов. В широком понимании функция диалога заключается в обмене знаками, идеями, символами, которые впитываются и реализуются в обновленном, а иногда и трансформированном виде. Светила научной мысли XX столетия – К. Юнг [1], Э. Фромм, Й. Хейзинга [2] – рассматривают диалог как понятие, сопрягаемое с глубинными явлениями психики, такими как игра, миф, индивидуальная и общечеловеческая память, коллективное бессознательное.

М.М. Бахтин, исследуя поэтику Ф.М. Достоевского, дает определение диалога и диалогичности в целом, исследует диалоги между персонажами литературных произведений, выявляет тончайшие градации реплик, разграничивает их на три типа слов-обращений. **Прямое слово**, непосредственно направленное на собеседника или на предмет разговора, – есть «выражение последней смысловой инстанции говорящего». **Объектное слово** указывает на индивидуальную, характеристическую определенность персонажа, вступающего в диалог. К третьему типу исследователь относит **двухголосное слово**. Здесь в чужое слово, сохраняющее свою смысловую направленность, автор привносит новый смысл, преподносит его в ином контексте (таковы стилизация, рассказы рассказчика, пародии) [3].

Ю.М. Лотман рассматривает теорию диалога, раскрывая особенности взаимодействия как «пересечения пространств» и об-

мена информацией в различных сферах искусства и общественной жизни, в том числе в отношениях между людьми, сном и явью, искусством и действительностью и т.д. [4].

Как явление универсального порядка, диалог не может не охватывать и сферу камерно-вокальной музыки. Романсы середины XX века вписываются в систему отличительных признаков диалогической системы, которые сформулировал Бахтин: это многоакцентность, разомкнутость, одновременность существования идей, взаимодействующих друг с другом, «осведомленность» («участников») диалога друг о друге, «обмен мнениями», их столкновения и т.д.

Диалогические отношения в камерно-вокальной музыке также проявляют себя в рамках самого нотного текста. При синхронном взаимодействии отношения реализуются в одновременности: между словом и вокальной партией, словом и фортепианной партией, а также между вокальной и фортепианной партиями при их одновременном звучании. Диахронное взаимодействие реализуется в процессе последовательного развертывания, сказываясь в обмене репликами «персонажей» романсов-сенок, а также в чередовании вокально-фортепианных и сольных инструментальных эпизодов.

Диалог в камерно-вокальной музыке включает в себя также взаимоотношения между автором и «героем» произведения. В тех случаях, когда романс представляет собой театрализованную сценку с несколькими участниками, «голос автора» часто представлен в вокальной линии. Ярким примером является сценка Свиридова «Финдлей», где налицо три участника ночной беседы: Фин-

длей, безымянная героиня и автор, на долю которого остается краткое, но выразительное «сказал Финдлей».

Изложение «точки зрения» композитора, как правило, более сложно анализировать, поскольку, с одной стороны, само музыкальное прочтение литературного текста представляет собой диалог, отклик на этот текст (то есть диалог композитора и поэта). В то же время композиторское «мнение» по поводу происходящего с героем (героями) подчас проводится в фортепианной партии, которая при помощи интерлюдий реагирует на «события» и благодаря постлюдии подводит их «итог». Подобным образом фортепианная фактура создает собственное «повествование» в романсе «Утро на Кавказе» Шостаковича.

Такое разделение «голоса» автора и персонажа, речь которого изложена в вокальной партии, отвечает принципу диалога: как пишет М. Бахтин, если для монолога характерно слияние автора с персонажем, то диалог предполагает наличие нескольких различных и равнозначных «точек зрения» [3]. Расценивать фортепианную партию подобным образом позволяет, в частности, проведение в инструментальной партии собственного тематического материала, который не появляется в партии голоса. Так происходит, к примеру, в номере «Откуда такая нежность?» из цикла Шостаковича «Шесть стихотворений Марины Цветаевой», где тема, звучащая с первых тактов, остается исключительно в инструментальной сфере. Аналогичную картину можно увидеть в номере «Трубит, трубит погибельный рог» из цикла Свиридова «Отчалившая Русь», где инструментальная тема с первого же такта рисует картину грядущих потрясений. Фатальность происходящего подчеркивается ритмическим рисунком темы, напоминающим бетховенский «мотив судьбы».

Еще один вариант диалогических отношений представляет собой диалог автора и исполнителей через посредство нотного текста. Наиболее очевидный путь такого диалога со стороны композитора – это направление исполнителей при помощи указаний. В ряде случаев авторские ремарки корректируют нотный текст: к примеру, фиксируют разный подход певца и пианиста к одному и

тому же музыкальному материалу. Так, романс Свиридова «Голос из хора» начинается той же темой, которая затем появляется у певца, однако композитор ставит указание *espressivo* («выразительно») для пианиста и *molto tenuto* («выдержанно») для вокалиста.

Анализ диалогической системы камерно-вокальной музыки середины XX века был бы неполным без освещения такого ракурса, как взаимодействие певца и концертмейстера. Поскольку романс исторически складывался как средство общения между людьми, данный аспект напрямую связан с коммуникативной функцией диалога. Отношения певца и аккомпаниатора, если можно так сказать, «суммируют» все диалоги, которые составляют диалогическую систему романса, поскольку находятся в «поле» многих проанализированных выше пересекающихся сопряжений. Выбор той или иной трактовки, предпочтение тех или иных выразительных средств как «ответ» на происходящее в партии партнера – все это делает диалогическую систему камерно-вокального произведения живой, хотя и существующей по заданным композитором «правилам». Примерами стали великие ансамбли, зафиксированные в аудиозаписях, среди которых в первую очередь следует назвать ансамбли Д. Фишер-Дискау – Д. Мур, Э. Шварцкопф – В. Фуртвенглер, Н. Дорлиак – С. Рихтер, Е. Образцова – В. Чачава и многие другие.

Взаимодействие между вокальной и фортепианной партиями представляет собой одно из наиболее сложных явлений в диалогической системе романса, поскольку относится и к синхронному, и к диахронному виду соотношений. Диахронное (или «горизонтальное») взаимодействие происходит как «обмен информацией» с вокальной партией – чередование вокально-фортепианных и сольных инструментальных эпизодов. Синхронное (или «вертикальное») соотношение проявляется в параллельном звучании партий в вокально-фортепианных эпизодах. Казалось, такое взаимодействие не должно называться диалогом, так как это уже больше похоже не на обмен высказываниями, а на «параллельные монологи» (Э. Ионеско). Более того, о «параллельных монологах»

напоминает также появление у фортепиано тем, не связанных с вокальными. По словам Э. Ионеско «язык больше не создает связи между людьми, не служит посредником, – все связи порваны, люди говорят мимо друг друга... Диалога больше нет» [цит. по: 5, с. 139].

Тем не менее, между одновременно «говорящими» участниками «беседы» происходит тесное взаимодействие, которое проявляется в развитии общего тонального плана, а также во взаимодействии на уровне интонаций и тематических элементов, проводящихся в обеих партиях.

Одним из важнейших проявлений диахронного среза диалога является обмен репликами между его «участниками», в роли которых в камерно-вокальной музыке могут выступать вокально-фортепианные разделы и чисто инструментальные эпизоды.

Реализация этого диалога допускает множество градаций: от взаимоперетекания сольных и вокально-фортепианных эпизодов до их относительной автономности. Подчас «разговор», осуществляемый в смене сольных инструментальных и вокально-фортепианных фрагментов, позволяет сопоставить полярные «мнения» об объекте диалога. Рассмотрим отношения, складывающиеся между вокально-фортепианными разделами и инструментальными эпизодами: прелюдиями, интерлюдиями и постлюдиями.

Прелюдии играют особую роль в диалоге между сольными и вокально-фортепианными эпизодами: в большинстве сочинений инструментальная партия «начинает разговор», который впоследствии продолжается партией голоса. Прелюдии могут становиться «завязкой драмы» или простой «настройкой» на тональность, благодаря чему реализуется диалогическая связь с последующим вокально-фортепианным эпизодом.

«Настройки» разнятся: их функцию могут исполнять несколько тактов гармонических фигураций или же общая последняя нота прелюдии, как это происходит в большинстве камерно-вокальных сочинений Шостаковича. Музыкальным материалом прелюдий по преимуществу является либо *фактура будущего аккомпанемента*, либо *тема, впоследствии звучащая у голоса*, либо *собственная тема*,

которая на протяжении всего произведения остается чисто инструментальной.

Прелюдии с фактурой будущего аккомпанемента представляют собой одно целое с последующей музыкальной тканью, между ними и вокально-фортепианными эпизодами нет четкой границы. Тем самым они становятся разомкнутыми структурами, что является, согласно Бахтину, одним из признаков *диалогичности*. Эмоциональное состояние и темп произведения при вступлениях данного рода «задаются» пианистом, и певец уже не может менять их. Так, в «Заклинании» Шапорина фортепианное вступление, несмотря на краткость (всего один такт), «обязывает» певца подхватить заданный темп *Agitato*, с его установкой на взволнованный, страстный строй высказывания, иначе разрушится целостность вокально-фортепианного ансамбля. Дж. Мур пишет о подобных прелюдиях как о непрерывном потоке, в который певец должен «вскочить на ходу, без промедления» [6, с. 234].

В том случае, когда прелюдия представляет собой *мелодию, впоследствии исполняемую голосом*, наблюдается та общность «темы разговора», о которой говорит М. Бахтин [3]. Более того, вступление в ряде случаев становится «конспектом» интонационности всего произведения. Развитие и продолжение интонаций вступления встречается в романсах Шостаковича «Сыну» и «Предостережение», где содержанием является наставление, и такой прием создает впечатление продуманной, мудрой речи. Тем самым реализуется диалогическая «осведомленность» собеседников друг о друге, а также присущая этому принципу тенденция к «разомкнутости», незавершенности развития.

В то же время, несмотря на определенные элементы диалога, проведение в прелюдии вокальной темы можно расценить и как черту *монологичности*, поскольку «голос» фортепиано полностью идентичен с «точкой зрения» героя произведения, прямую речь которого представляет партия голоса. В таких случаях, как и в ряде других, грань между моно- и диалогичностью подвижна, во многом определяется интерпретацией исполнителей, которые могут заострять либо иден-

тичность манеры «высказывания», либо ее изменение. Яркий пример – романс Свиридова «Роняет лес багряный свой убор», где тема инструментальной прелюдии проводится голосом. В исполнении Е. Образцовой и Г. Свиридова трактовка музыкального материала в инструментальной и вокальной партиях максимально сближена, тогда как в исполнении З. Долухановой и Н. Светлановой в прелюдии подчеркивается своеобразное «зависание» на последних нотах, а певица соединяет фразу «сребрит мороз увянувшее поле» с последующим развитием.

Проведение в прелюдиях собственных тем, которые в дальнейшем так и не появляются в вокальной линии, также имеет и диалогические, и монологические черты. Подчас самостоятельный тематизм прелюдий связан со своего рода описаниями внешних обстоятельств действия, причем не с «точки зрения» героя, а как бы «извне»; тем самым подчеркивается диалогическая «многоакцентность». Яркий пример – «Диалог Гамлета с совестью» из цикла Шостаковича «Шесть стихотворений Марины Цветаевой». В этом сочинении тема вступления представляет собой аккордовую фактуру, напоминающую хорал, в противовес нервному току восьмых, пронизывающих вокально-фортепианные эпизоды. Здесь диалог между сольными и вокально-фортепианными разделами заключается в контрастном сопоставлении музыкального материала – «похоронной» прелюдии и реакции на нее при вступлении голоса. Тем самым, во вступлении воплощается первопричина душевного состояния Гамлета, приводящая к «диалогу с совестью». Повтор музыкального материала прелюдии в заключении словно свидетельствует о неразрешимости, неизменности ситуации, вопреки всему, что происходит в душе героя. В то же время подобная завершенность являет собой неотъемлемую черту монологичности и дополняет отмеченный С. Волошко признак, благодаря которому литературный диалог превращается в музыкальный монолог: отсутствие музыкальной персонализации «участников», осуществление диалога в рамках одного сознания [7, с. 76].

Интерлюдии играют, пожалуй, наиболее важную роль в создании диалога между инст-

рументальными и вокально-фортепианными фрагментами (те и другие как бы «опоясывают» друг друга). Инструментальные разделы могут «реагировать» на «реплики» голоса, предвосхищать их, проводить собственную «событийную линию». Масштаб их различен: от развернутых разделов, обозначающих границы формы, до микропроигрышей, заполняющих паузы между краткими вокальными фразами. Так, в свиридовской «Зимней дороге» инструментальные интерлюдии помогают «переключиться» с яви зимней скачки на полусон о грядущем, а затем обратно, в реальность. Заполнение пауз более характерно для произведений с речитативной мелодикой, в частности, для музыкального языка Шостаковича. Яркий пример – «Откуда такая нежность», где фортепианные фразы чередуются с вокальными, словно «отвечают» им.

«Реакция» на происходящее в партии голоса подчас осуществляется как раскрытие эмоционального состояния героя романса в паузах его речи. Одним из ярких примеров можно назвать романс Б. Чайковского «Эхо»: «фоном» для голоса служат здесь остановившиеся аккорды, тогда как в интерлюдиях раскрывается то, о чем только что шла речь в партии голоса. Тем самым, развитие «событийной линии» постоянно переходит от одного участника ансамбля к другому, отчего создается впечатление отклика (эхо).

Интерлюдии подчас помогают создать в произведении диалогическую разомкнутость, нивелировать границы между строфами: в ряде случаев начало интерлюдий словно «накладывается» на окончание вокально-фортепианного эпизода, словно инструменту не терпится «высказаться», перебивая «собеседника». Так, в «Песне о нужде» конец вокального припева каждый раз совпадает с началом инструментального проигрыша, чем достигается своеобразная передача тематизма из одной партии в другую. Подобное смещение границ традиционных структур романса позволяет преодолеть цезуры в тексте, объединить произведение в единое целое.

Наиболее ярко диалогический принцип высказывания проявляется в том случае, когда в музыкальной ткани появляются, если можно так назвать, микропроигрыши, запол-

няющие паузы между короткими фразами вокальной партии. В таких случаях «разговор» между голосом и фортепиано насыщается «репликами» и обретает одну из характерных черт диалога: наличие кратких «высказываний», каждое из которых может повлиять на дальнейшее развитие, как это происходит в романсе Шостаковича «Сыну».

Микропроигрыши способствуют созданию непрерывного развития также и в том случае, когда музыкальная мысль как бы передается от одного участника ансамбля к другому. Так, в романсе Шостаковича «Предостережение» мелодия непрерывно переходит от партии правой руки к голосу и обратно, а аккомпанемент постоянно звучит в партии левой руки. Налицо общая «тема разговора» и развитие ее двумя «собеседниками». Более того, наблюдается разделение инструментальной сферы на две партии, одна из которых становится «союзником» вокальной линии. Такой прием весьма характерен для камерно-вокальной музыки эпохи в целом: так, в номере «Белым не верьте вы» из «Мадагаскарских песен» М. Равеля композитор ставит разные ключевые знаки не только в партиях голоса и инструмента, но и с т. 17 в партиях правой и левой рук. Тем самым число «собеседников» в вокальной миниатюре расширяется, что соответствует отмеченной М. Бахтиным «многоакцентности». Можно говорить о том, что диалогичность пронизывает всю музыкальную ткань камерно-вокальной миниатюры, не ограничивается строго очерченными «ролями» партий голоса и фортепиано.

Важное значение в выстраивании диалогической системы романсов имеют **инструментальные постлюдии**. Так, нередко встречающиеся «истаивания» фортепианной фактуры создают диалогический «открытый» финал. Такую картину можно наблюдать в «Русской тетради» Гаврилина, в цикле «Плач гитары» Минкова, в многочисленных свиридовских романсах. С другой стороны, в произведениях рассматриваемого периода часты развернутые заключения, координация музыкального материала которых с вокальным тематизмом, как и в случае с прелюдиями, обозначает «точку зрения» партии фортепиано.

При построении заключений на материале вокальной партии общность тематизма напоминает об *одноакцентности*, свойственной монологическому принципу высказывания. Наиболее традиционные примеры постлюдий подобного рода можно наблюдать в творчестве Шапорина: в качестве примера назовем романсы «Приближается звук» и «В тиши и мраке таинственной ночи». Однако подчас заключение не повторяет тему голоса «дословно», а приобретает значение своеобразного резюме. К примеру, в номере «Критику» из «Сатир» Шостаковича музыкальный материал вокальной партии, который проводится в инструментальном заключении, благодаря изломанным хроматизмам, стаккато, синкопам получает ярко язвительную окраску.

Благодаря часто встречающемуся проведению в постлюдиях музыкального материала прелюдий создается эффект завершенности, композиционной «арки». В романсе Шостаковича «Дженни» такое обрамление вступлением и заключением представляет собой своего рода «конспект» интонаций всего сочинения, поскольку содержит проведение тематизма, общего с вокальной линией. Сама арка очень велика по масштабам произведения (15 тактов вступления и 16 тактов заключения, тогда как в каждой из строф по 12 тактов), поэтому, скорее, можно говорить о том, что вокальный тематизм «вырастает» из инструментального и «погружается» в него.

Завершенность, которую создает «арка» между прелюдией и постлюдией, подчас приобретает символическое значение. Так, в романсе Шостаковича «Макферсон перед казнью» идентичность тематизма крайних инструментальных разделов, с их смеховой природой, как бы утверждает бессмертие юмора, что и обусловило обращение к этому материалу в постулирующем эту мысль разделе Тринадцатой симфонии.

В ряде случаев арка между вступлением и заключением является составной частью всей фортепианной фактуры, тогда как партия голоса проводит собственный тематизм. Примером подобного решения инструментальной партии является романс Шостаковича «В полях под снегом и дождем», где ритмический

рисунку прелюдии сохраняется в фортепианной партии неизменным и при вступлении голоса, и в кратких проигрышах. Оstinатная линия проводится на протяжении всего произведения с тем, чтобы плавно перейти в постлюдию, представляющую тот же музыкальный материал, что и вступление. Диалогическая «осведомленность» двух «собеседников» друг о друге проявляется здесь в общности ритмического рисунка тем голоса и фортепиано.

Диалог инструментальных и вокально-фортепианных эпизодов включает в себя также такой аспект, как своего рода рассредоточенную, «пунктирную» драматургию – собственную драматургическую линию, которую составляют прелюдии, интерлюдии и постлюдии. Тем самым, процессуальность выстраивается как бы «на расстоянии», образуя свою

логику и последовательность. Такой «диалог на расстоянии» напоминает о диалогическом принципе многоакцентности – обе линии (вокально-фортепианная или инструментальная) развиваются параллельно.

Таким образом, диалогическая система камерно-вокальной лирики середины XX века представляет собой пересечение, сопряжение и взаимодействие многих диалогов. Тем самым, можно говорить о том, что здесь имеет место полилогическая система, в рамки которой входит и литературная основа, и нотный текст, делящийся на вокальную и инструментальную партии, и «человеческий фактор» – голоса поэта, композитора, обоих исполнителей, которые вместе создают живую музыкальную ткань романа.

Список использованной литературы:

1. Юнг К. Человек и его символика / Ред. С.Н. Сиренко – М.: Серебряные нити, 1998. – С. 368.
2. Хейзинга Й. Homo ludens. М.: Прогресс-Академия, 1992. – С. 458.
3. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979.
4. Лотман Ю. Механизм диалога // Внутри мыслящих миров. Языки русской школы. 1999. – С. 448.
5. Кукаркин А. По ту сторону расцвета. М., 1977.
6. Мур Дж. Певец и аккомпаниатор. М., 1987.
7. Волошко С.В. Монологическая и диалогическая речь в структуре музыкального мышления Д.Д. Шостаковича. Дис. ... канд. иск. Ростов-на-Дону, 1996.

Статья поступила в редакцию 24.01.06