

## ОТЕЧЕСТВЕННЫЙ РОМАНС СЕРЕДИНЫ XX ВЕКА КАК ДИАЛОГИЧЕСКАЯ СИСТЕМА

© 2010 Е.А.Степанидина

Саратовская государственная консерватория (академия) им. Л.В.Собинова

Статья поступила в редакцию 30.08.2010

В данной статье рассмотрена диалогическая система в отечественном романсе середины XX века, проведён анализ её составляющих.

Ключевые слова: романс XX века, диалогическая система.

Проблема *диалога* – одна из актуальнейших в современном искусствознании, привлекающая к себе внимание философов, филологов, психологов, драматургов, поэтов, музыкантов. В широком понимании функция диалога заключается в обмене знаками, идеями, символами, которые впитываются в обновлённом, а иногда и трансформированном виде. Светила научной мысли XX столетия – К.Юнг, Э.Фромм, Й.Хёйзинга – 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, даёт определение диалога и диалогичности в целом, исследует частные случаи диалогов между персонажами: выявляет тончайшие градации реплик в диалогах, разграничивает их на три типа слов-обращений. Так, прямое слово, непосредственно направленное на собеседника или на предмет разговора, приобретает «выражение последней смысловой инстанции говорящего». Объектное слово указывает на индивидуальную, характеристическую определённую персонажа, вступающего в диалог. К третьему типу исследователь относит двухголосное слово. Здесь в чужое слово, сохраняющее свою смысловую направленность, автор привносит новый смысл, как бы преподносит его в ином контексте (таковы стилизация, рассказы рассказчика, пародии)<sup>1</sup>.

Теорию диалога рассматривает Ю.Лотман, раскрывая особенности взаимодействия как «пересечения пространств» и обмена информацией в различных сферах искусства и общественной жизни, в том числе в отношениях между людьми, сном и явью, искусством и действительностью и т.д.<sup>2</sup>. Музыкальное искусство в целом являет со-

бой диалог, происходящий между автором и слушателем через посредство интерпретаторов и нотного текста, который сам по себе представляет диалогическую систему. Музыка находится также в диалоге со всем контекстом её существования, в том числе с исторической эпохой, с другими видами искусства. Как явление универсального порядка, диалог не может не охватывать и романс середины XX века. Для камерно-вокальной музыки диалогичность являет собой, в первую очередь, принцип, систему, по «правилам» которой строится произведение.

Диалогическая система камерно-вокальной музыки рассматриваемого периода, как и музыка в целом, являет собой отношения, которые можно обозначить как: авторы (поэт и композитор) – нотный текст – интерпретаторы – слушатели. Ведущими параметрами являются созданные автором диалогические отношения в нотном тексте, опираясь на которые исполнители интерпретируют данный диалог и доносят его до слушателя. Кроме того, диалогическая система камерно-вокальной музыки рассматриваемого периода включает в себя *диалог эпох*, осуществляющийся через сопоставление стилей, а также при обращении композитора к стихотворениям, созданным в прошедшие эпохи. Как уже говорилось, эта тенденция в целом очень характерна для творчества музыкантов середины XX столетия. Всегда ли такого рода обращение к поэзии прошлого порождает явление диалога эпох и стилей?

Среди романсов рассматриваемого периода, особенно созданных в русле широко представленной «пушкинианы», немало произведений, словно написанных в XIX столетии. Уже отмечалось, что середина века стала для отечественной музыки временем жёстких идеологических рамок и цензуры, приведших к ограничениям в выборе как поэтической основы камерно-вокальных сочинений, так и выразительных средств её воплощения. Следствием стала преобладающая традиционность музыкального языка большинства романсов. Наряду с признанными шедеврами, было

<sup>о</sup>Степанидина Екатерина Анатольевна, концертмейстер кафедры народного пения и этномузыкологии.

E-mail: [kat\\_stepanidina@mail.ru](mailto:kat_stepanidina@mail.ru)

<sup>1</sup> Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: 1979. – С.318.

<sup>2</sup> Лотман Ю.М. Семиосфера. – СПб.: 2000.

создано множество произведений, не представляющих высокой художественной ценности. Преимущественно они писались полностью по модели романсов классиков русской музыки XIX столетия, носили явно вторичный характер. В целом, следует отметить, что данная линия сочинений не включается в «диалог эпох»: скорее, это некое пребывание камерно-вокальной музыки как бы «в прежних рамках».

Влияние исторических процессов на судьбу камерно-вокальной музыки как составной части искусства в целом, естественно, не ограничивается преемственностью с предыдущей эпохой: события революции ознаменовали разрыв с прошлым и обрушение таких линий развития романса, которые не имели отношения к «народности» и принадлежали, скорее, к «элитарному» искусству. Если вспоминать терминологию Г. Григорьевой, то в период 30 – 60-х г.г. приветствовалось продолжение «классического», а не «радикального» направления. Исследователь отмечает, что «классическое» направление продолжает естественное развитие традиций, тогда как «радикальное» стремится к различным, порой крайним формам новаций<sup>3</sup>. Внутри них функционируют ведущие стилевые направления музыки XX века, и между ними также образуется диалог.

Всё же такие направления, как прорыв чистой декламации и декламационных приёмов в камерно-вокальную музыку, который начался в отечественном искусстве на заре XX века произведениями Ребикова, Гнесина и Прокофьева, не были потеряны. Их развитие лежит через вокально-фортепианные партитуры Шостаковича к произведениям Эдисона Денисова, Губайдуллиной и открывает возможность для дальнейшего пути отечественной камерно-вокальной музыки. В то же время, следует отметить, что собственно романс, как произведение для одного голоса и фортепиано, оказался в значительной мере *консервативен*: в рассматриваемый период число произведений, созданных в правилах «радикального» направления, относительно невелико. На наш взгляд, этому способствует сама направленность камерно-вокальной музыки, её происхождение и способ бытования, восходящие к домашнему музицированию. Таким образом, линия звукотворческих поисков в отношении камерно-вокальной музыки данного периода видится не столько самостоятельным, сколько вспомогательным явлением, расширяющим композиторскую палитру. Введение в вокальную и фортепианную партии новаторских приёмов (таких, как различные виды декламации у голоса, элементы сонористики, атонализма, пуантилизма, серийности у фортепиано),

приводит к их обогащению и расширению палитры выразительных средств<sup>4</sup>.

В силу наличия двух линий развития камерно-вокальной лирики, поле её диалогической системы включает в себя и диалог между «классическим» и «радикальным» направлениями. Он характеризуется, с одной стороны, наличием в камерно-вокальной лирике XX века и даже в наследии одного композитора диаметрально противоположных по средствам выразительности романсов: яркий пример – «Королевский поход» Шостаковича и его же «Творчество» из «Сюиты на слова Микеланджело Буонарроти». Другой аспект – диалог обозначенных направлений, с присущими каждому из них средствами выразительности, внутри музыкальной ткани романса. Так, вокальная лирика Гаврилина и Слонимского являет собой сплав «классической» мелодики и принципа главенства вокальной партии с характерными чертами современности. Тем самым, не следует утверждать, что традиционность большинства романсов, созданных в середине XX столетия, связана исключительно с «музейным» восприятием самого жанра. Традиционность – исток для определения мироощущения, «пропущенного» сквозь поэтику шедевров русского искусства XIX века.

Несмотря на преобладание (в количественном отношении) такого подхода, в камерно-вокальных сочинениях середины XX столетия сказывается и иная тенденция, когда «интонационный словарь» прошедших времён вступает в диалог с авторским индивидуальным стилем, чем образует «встречное движение». Степень проникновения стилистики прошлых времён и её трансформации может быть различна. Так, «концентрированность» интонаций в произведениях Свиридова и Гаврилина даёт яркий пример подобного подхода к мелодическому наследию предшествующей эпохи. Так, в гаврилинской «Осени» пейзаж рисуется одной лишь «пустой» квинтой фортепиано, а вся неотвратимость свиридовского «погибельного рога» воплощается краткой темой вступления из четырёх нот (романс «Трубит, трубит погибельный рог»). Узнаваемость, «традиционность» тематизма благодаря такому подходу преобразуется, обретает почти символическое звучание.

С другой стороны, диалог эпох может представлять собой вкрапления цитат из произведений других времён в музыкальную ткань стиля XX века. Такой приём позволяет представить в сатирических произведениях в утрированном виде и традиционные, и современные черты, как это происходит в произведениях Шостаковича. Так, в «Сатирах» на слова Саша Чёрного цитаты из широко известных сочинений «проясняют» происходящее, дают своеобразный «вектор» его про-

<sup>3</sup> Григорьева Г.В. Стилиевые направления в русской советской музыке 50-х – 70х годов: Дис... д-ра искусствования. – М.: 1985. – С.6.

<sup>4</sup> Беседы с Альфредом Шнитке / Сост. А.В.Ивашкин. – М.: 1994.

чтения. Прямое цитирование фрагмента, принадлежащего другой исторической эпохе, сопоставляется с тематическим материалом, принадлежащим XX веку. Благодаря этому диалогу «высвечиваются» моменты интонационного сходства: «заостряются» диссонансы.

Подчас синтез черт разных стилей представляет их как нарочито полярные. Например, в сатирической сценке Шостаковича «Собственноручное показание» появляется инструментальная тема, строящаяся по серийному принципу, тогда как в целом сценка подобного рода напоминает комические зарисовки XIX века (вспоминается «Семинарист» Мусоргского, где стиль романса этого столетия контрастирует тематическим «напоминанием» о том, чем пытается заниматься юноша – об учёбе в семинарии). В случае с романсом Шостаковича наблюдается сочетание современной додекафонной «техники» и приземлённым «предметом разговора», с текстом «показания». Такое соединение, казалось бы, несоединимых элементов даёт дополнительный комический эффект.

Таким образом, можно говорить, что в камерно-вокальной музыке благодаря «диалогу эпох» намечаются черты того явления, которое позже А.Шнитке назовёт полистилистикой: соединение черт разных, подчас диаметрально противоположных стилей, сочетание несочетаемого. В дальнейшем, в творчестве и самого Шнитке, и композиторов его поколения, подобные приёмы будут свойственны в большей мере инструментальной музыке, нежели вокальной, но корни этого явления можно проследить в камерно-вокальной лирике рассматриваемого периода.

Диалогическая система романса середины XX века вписывается в признаки диалога, которые сформулировал М.Бахтин: это многоакцентность, разомкнутость, одновременность существования идей, взаимодействующих друг с другом, взаимная «осведомлённость» «участников» диалога друг о друге, «обмен мнениями», их столкновения и т.д. Одним из важнейших аспектов в диалогической системе романса является взаимодействие внутри диалогических пар, которые можно подразделить на синхронные и диахронные. В синхронном взаимодействии находятся отношения, реализующиеся 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 развёртывания, сказываясь *в обмене репликами «персонажей» романсов-сценок, а также в чередовании вокально-фортепианных и сольных инструментальных эпизодов*. При взаимоотношениях внутри диалогических пар осуществляются такие качества диа-

лога, как «обмен мнениями», изменения в «точке зрения» партнёров по диалогу, происходящие в результате их взаимодействия. 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.

Диалогические отношения в нотном тексте представляют собой пересечения многих «пар», сочетания различных аспектов, на «стыке» которых строится явление диалога. Это и наиболее исследованная в музыковедческой литературе пара «слово – вокальная партия», и значительно менее изученная пара «слово – фортепианная партия», и диалог персонажей в рамках вокальной сферы произведения. Диалогические отношения вокальной мелодики и литературной основы строятся на основе общих параметров, которые обуславливают возможность для диалогического «обмена мнениями», выявления «общей темы разговора», о которой говорит Ю.Лотман, И.Степанова выделяет ведущие параметры, благодаря которым становится возможным данное взаимодействие: «Для поэзии – это традиционные интонация, метр, размер, синтаксис, композиция, инструментовка (как красочная игра повторяющихся и сопоставляемых фонем), разветвлённая система тропов. Для музыки – те же мелодика (интонация), метроритм, синтаксис, композиция, инструментовка или тембр (также важен в стихе при произнесении вслух), кроме них – гармония, лад, фактура»<sup>5</sup>.

Влияние вокальной мелодики на литературный текст может проявляться в подчёркивании или, наоборот, нивелировании тех или иных его параметров, связанных с отображением *речевого начала, эмоционального состояния и структуры* литературного текста в вокальной мелодике. Фортепианная партия, естественно, лишена возможности прямолинейной передачи речевой составляющей поэтического текста, однако свойственные инструментальной сфере выразительные средства позволяют выявить различные смысловые пласты стихотворения и его интонирования. В данном аспекте показательны отражения в инструментальной партии *иллюстративности, ассоциативной изобразительности и образов-символов*, что позволяет говорить о «реакции» одного из участников диалога (партия фортепиано) на то, что «говорит» другой (литературная основа, изложенная в партии голоса), то есть о *воздействии литературной основы на фортепианную партию*. Тем самым обуславливается *ил-*

<sup>5</sup> Степанова И. Слово и музыка: Диалектика семантических связей. – М.: 1999. – С. 127.

люстративная и проясняющая (кларитивная) функции фортепианной партии.

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 или вокальные 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.

Диалогическая система камерно-вокальной музыки середины XX века была бы неполной без такого ракурса, как взаимодействие нотного текста и исполнителей. Наиболее очевидный путь такого диалога со стороны автора – это направление исполнителей при помощи ремарок. В ряде случаев авторские указания 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 в т. 3 появляется у певца, однако композитор ставит указание *espressivo* для пианиста и *molto tenuto* для вокалиста.

«Голос» автора, выраженный через его ремарки, порой бывает весьма настойчив. Так, в цикле Свиридова «Отчалившая Русь» указания для певца появляются не только практически в каждой фразе, но и подчас в каждом такте. Наиболее ярким примером является романс «Симоне, Петр... Где ты? Приди...», в котором уже с первых нот партии голоса композитор проставляет указания не только темпа («более сдержанно» по отношению к фортепианному вступлению), но также динамики (*piano* в отличие от *pianissimo*

инструментальной партии), штриха (*tenuto*, *portamento*) и характера исполнения (*espressivo*). Приём *portamento* становится одним из ключевых в звуковедении этого произведения: указание на него появляется почти в каждом такте, как только вокальная линия делает ход на терцию вниз (за исключением такта 23, где это обозначение стоит на квартовом ходе). Особенно насыщены авторскими ремарками такты 33 – 36: здесь в т. 33 мы видим *pp*, *espressivo*, указание «сдержаннее» и обозначение темпа по метроному, в следующем такте – «быстрее» (четверть равна 60), «твёрдо» и *forte subito*. В т. 34 композитор проставляет относящееся к обеим партиям указание *ritenuto*, которое исполнители должны сделать *мысленно*, так как у певца в этот момент такт паузы, а у пианиста тянется аккорд. В следующем такте написан более медленный темп, что подготовлено предыдущим замедлением. Три смены темпа за четыре такта, целый ряд ремарок призваны помочь исполнителям передать главный эпизод произведения: диалог между героем цикла и рыжим рыбаком, который оказывается Иудой.

Таким образом, изучение романса как диалогической системы является важным аспектом в педагогической и исполнительской работе. Для педагогической практики рассмотрение камерно-вокальной лирики как диалогической системы открывает возможности в раскрытии глубинных пластов текста камерно-вокального сочинения, выявления новых взаимосвязей в рамках традиционного соотношения голоса и фортепиано, вокальной мелодики и поэтической основы. Для исполнителя проблема диалога становится животрепещущей и актуальной, поскольку исполнительский ансамбль создаёт своего рода «перевод» с языка нотного текста на язык звучания, чем рождается диалог между музыкантами на сцене в рамках, заданных композитором.

## RUSSIAN ROMANCE OF THE MID-TWENTIETH CENTURY AS A DIALOG SYSTEM

© 2011 E.A.Stepanidina<sup>o</sup>

L.V.Sobinov Saratov State Conservatory (Academy)

The following paper deals with the dialog system in the Russian romance of the mid-twentieth century as well as its components analysis.

Keywords: romance of the 20<sup>th</sup> century, dialog system.

<sup>o</sup> Ekaterina Anatolievna Stepanidina, Concertmaster of Folk Singing and Ethnomusicology Department  
E-mail: [kat\\_stepanidina@mail.ru](mailto:kat_stepanidina@mail.ru)