

Стилистические черты отечественного романа конца XX века

Задачей настоящей статьи является раскрытие некоторых стилистических черт в традиционном пласте отечественной камерно-вокальной лирики конца XX века. «Моделью» для него послужил русский романс XIX столетия, ассоциативные связи с которым устанавливаются как в явном, так и в более опосредованном смысле.

Переломным этапом для жанра камерно-вокальной лирики во второй половине XX века стал конец 70-х годов, который ознаменовался у многих отечественных композиторов, в том числе, авангардного толка, отказом от их принципиально новаторских устремлений — «приближением к духу и букве классического романса» [13, 397].

Первоначально стимулом к появлению сочинений такого рода, как и в 30-е годы, явилось обращение композиторов к высокому стилю поэтов-классиков XIX века. В выборе текстов из творчества авторов начала XX столетия предпочтение отдается наиболее классическим метрическим стихам (термин А. Квятковского [11, 160]), организованным, как правило, в структуре четверостишия. В отличие от 30-х годов, поэзия представителей «серебряного века» воплощается, как и силлабо-тоническая, в жанре традиционного романса.

Избранный для исследования пласт камерно-вокальной лирики конца XX столетия характеризуется неоднородностью тенденций.

К одной из ведущих линий следует отнести «музыку третьего направления» [10, 100], демократичную по многим стилистическим параметрам, в сферу которой включается и вокальный жанр. К ней относятся большинство романсов из цикла «Тихие песни» В. Сильвестрова на стихи поэтов-классиков (1977). Этот цикл в музыковедческой литературе обычно ставится в один ряд с сочинениями, опирающимися на модель русской камерно-вокальной лирики XIX века (об этом см.: [13, 389]).

Распространенной является стилизация композиционных и языковых черт русского романса XIX столетия. Чаще всего объектом стилизации служит городская бытовая лирика начала XIX века, особенно, ее самая яркая форма — модель «жесточкого» романса. В таких сочинениях в каком-то смысле стираются индивидуальные черты, присущие музыкальному языку большинства произведений каждого из композиторов, что проявляется в наибольшей степени в некоторых романсах В. Сильвестрова из названного выше цикла, а также в отдельных камерно-вокальных сочинениях В. Баснера из цикла «Шесть стихотворений А.С. Пушкина» (1987).

Степень переосмысления традиционного в них незначительна, хотя и не исключена совсем, снимающая ощущение явной, открытой направленности на избранную модель. Это достигается нередко путем обращения к объединенному мажоро-минору, в котором прерванные обороты и цепочки доминант звучат ярко и своеобразно, усложняя привычную звуковую ситуацию, что наблюдается в камерно-вокальном сочинении «Я встретил вас» В. Сильвестрова из указываемого цикла. За счет таких средств воссоздается колорит наивысшей экспрессии и эмоциональной накаленности, свойственный «жесточкому» романсу (пример 1).

Апеллируя в качестве объекта стилизации к жанру «бытовой» лирики начала XIX столетия, композиторы соответственно заимствуют и присущие ему синтаксические и композиционные черты: элементарную дву-

тактную периодичность с одинаковым ритмическим рисунком дискретных фраз и строфическую (куплетную) или куплетно-вариационную форму с вариационным развитием «тождественного порядка» (термин В. Протопопова [12, 5]), которое касается незначительных изменений в фортепианном сопровождении. При этом включается и имитация характерных фактурных рисунков городской лирики первой половины XIX столетия.

Гораздо реже в камерно-вокальных произведениях современных композиторов встречается стилизация композиционных и языковых черт русского классического романса XIX века¹.

Композиционные структуры сочинений «Надеждой сладостной младенчески дыша...», «Что в имени тебе моем?» и «Воспоминание» В. Баснера из цикла «Шесть стихотворений А.С. Пушкина» вызывают в памяти аналогичные формы вокальных произведений П. Чайковского и С. Рахманинова: романс «Надеждой сладостной младенчески дыша...» организован в куплетно-вариационной форме, развитие в которой, несмотря на то, что гармонический план музыкальной строфы в его основополагающих «точках» сохранен, тяготеет к «типу прорастания» (термин В. Протопопова [12, 5]); в романсе «Что в имени тебе моем?» и «Воспоминание» претворена простая трехчастная композиция с разомкнутой серединой, насыщенной разработочными приемами развития материала.

В камерно-вокальных миниатюрах «Надеждой сладостной младен-

¹ Как многие термины музыковедения, понятие «русский классический романс» несколько условно и может трактоваться по-разному. В литературе, посвященной вокальной лирике, к классическому романсу обычно относят отдельные сочинения, отвечающие самым высоким художественным требованиям и по праву считающиеся частью «золотого фонда» мировой музыкальной культуры [9]. В настоящей статье под термином «русский классический романс» подразумевается линия камерно-вокальной музыки XIX века, в которой сохраняется как первооснова система наиболее характерных и достаточно устойчивых композиционных принципов, свойственных этому жанру. К таким принципам относятся:

- 1) ведущее значение вокальной партии как партии *голоса*, носительницы мелодии и поэтического текста;
- 2) преимущественное сохранение регулярной акцентности классических форм стиха в музыкальной метрике и ритмике;
- 3) следование равновеликости строк метрического стиха в квадратной по своей основе синтаксической организации музыкального материала;
- 4) соблюдение в целом наиболее характерных композиционных принципов — строфичности, периодичности и соподчинения синтаксических структур.

чески дыша...» и «Воспоминание» воспроизводится тип мелодики, характерный для сочинений П. Чайковского («преднегинского» периода («полуречитативный стиль» — термин Б. Асафьева (цит. по: [9, 278–279])). С аллюзиями на стиль П. Чайковского и С. Рахманинова связаны некоторые приемы гармонического письма, к числу которых относится как имитирование общестилевых оборотов (обыгрывание альтерированной субдоминанты Чайковского или цепочки «побочная доминанта — побочная субдоминанта» Рахманинова), так и отражение ярких специфических приемов. Например, в переломной, сугубо речитативной третьей музыкальной строфе романса «Надеждой сладостной младенчески дыша...» возникает близкая аналогия к типичной для трагических кульминаций произведений Чайковского последовательности диссонансирующих аккор-

довых комплексов с противоположным движением крайних голосов (пример 2).

Именно моделирование, а не прямое обращение для большинства композиторов нашего времени является преобладающей линией в деле воссоздания стилистических черт русского романса XIX века, преимущественно, относящегося к жанру бытовой лирики начала столетия и, отчасти, к классическому романсу. Иногда этот метод служит только оправданным толчком. Опираясь, таким способом, на сложившийся в XIX веке комплекс средств, композиторы не исключают приметы их индивидуального, сугубо современного стиля. В восприятии сложнотонального текста особое значение имеет аспект ассоциативности, проявляющийся на различных уровнях системы: 1) «очерчивание» в фортепианном сопровождении типовых фактурно-ритмичес-

ких моделей, в вокальной партии — характерных мелодико-ритмических рисунков, идущих из XIX века²; 2) апеллирование на уровне тончайших намеков по «горизонтали» и, реже, «вертикали» к функциональности, а порой только к общелогическим принципам (покой — движение; опора — неопора) мажорно-минорной системы (определение Т. Бершадской [5, 4])³.

Гораздо менее проявляется преемственность традиций с русским классическим романсом в отношении композиции и синтаксической структуры вокальных произведений.

Действие ассоциаций с XIX веком наиболее характерно для сочинений Б. Чайковского, Э. Денисова, В. Баснера, Г. Корчмара и С. Слонимского, последние из которых тяготеют не только к образцам «бытовой» лирики начала XIX столетия, но часто и к классическим «моделям» русского романса.

Проявление принципов мажорно-минорной системы в звуковысотной организации

Из действующих сложнотональных форм наиболее распространенной является монодийно-гармоническая (термин Т. Бершадской [3, 81–84; 4, 128–136]), в которой при функциональной нейтральности аккордов функционально действенные тоны обрисовывают через типовые мелодические обороты триады T–S–D мажоро-минора. Характерные мелодические формулы включаются эпизодически.

Среди таких стереотипных ходов преимущество отдается тем, которые тяготеют к бытовому романсу начала XIX века. Мы выделим экспрессивный, стилистически весьма показательный оборот. Это секста с прилегающей верхней и нижней вспомогательными, что одновременно приводит к образованию уменьшенной септимы и октавы, например, «*re*² – *do*² – *mi*-*бемоль*¹ (= *re*-*диез*¹) – *mi*-*бемоль*» в «Песне» Г. Корчмара из цикла «Два стихотворения М. Цветаевой» (пример 3).

Пример 1. В. Сильвестров «Я встретил вас» из цикла «Тихие песни»

Пример 2. В. Баснер «Надеждой сладостной младенчески дыша...» из цикла «Шесть стихотворений А.С. Пушкина»

² Функция фортепианной партии выходит за рамки поддерживающего аккомпанемента во многих романсах Э. Денисова из циклов «Твой облик милый» на стихи А. Пушкина (1980) и «На снежном костре» на стихи А. Блока (1981), напоминая о соотношении голоса и фортепиано, характерном для музыки конца XIX века. Партия голоса и фортепиано у Э. Денисова образуют единую ткань. Декламационные реплики вокальной партии «накладываются» на более целостную и кантиленную мелодическую линию в партии фортепианной, а в романсе «Ночь» (№ 4 из цикла «Твой облик милый») фактура фортепианной партии приближается к самостоятельному тексту и в ней воссоздается мелодизация фона, который начинает распеваться наравне с главным голосом, что подобно организации ткани в прелюдии № 7 (Ми-бемоль мажор) для фортепиано С. Рахманинова.

³ Проблема ассоциативности ладовой организации музыки XX столетия с принципами мажорно-минорной системы впервые была поставлена на кафедре теории музыки Ленинградской консерватории, что нашло отражение в статье Т. Бершадской на примере творчества С. Прокофьева [2] и в статье Е. Александровой на примере фортепианной музыки Б. Бартока [1].

«Знаковым» мелодическим формулам в линии ведущего, главного голоса, ясно очерчивающим функциональность классической тональности, часто противоречит усложненная, глубоко диссонантная аккордика фортепианного сопровождения, не связанная какими-либо ассоциациями с системой мажоро-минора. Указываемый характер вертикальных комплексов образуется в разных типах организации ткани фортепианной партии, нередко выходящей за рамки функции аккомпанемента «бас — аккорд», присущего модели бытового романса.

Одним из распространенных случаев создания диссонантности звучания сопровождения является сложность, завуалированность гроздьями внедряющихся побочных тонов вертикальных комплексов в традиционной фактуре «бас — аккорд», что наблюдается в «Песне» Г. Корчмара из названного выше цикла (пример 4) и особенно характерно для вокальной музыки С. Слонимского (анализ его звуковысотной системы см.: [7]).

Нередко диссонантность аккордики фортепианной партии достигается в условиях полифонической организации музыкальной ткани.

Фоническая напряженность вертикалей может возникать при подчеркнута жестко звучащем сопряжении линий прозрачного полифонического двухголосия, воссоздающего лишь внешне типовую фактуру «бас плюс гармоническая фигурация». Это свойственно камерно-вокальной музыке тех композиторов, которые наследуют традиции Д. Шостаковича, тяготея к линейному типу мышления. К их числу относится Б. Чайковский, чей романс «Твой образ» (№ 5) из цикла «Лирика Пушкина» (1972) ярко отражает такую логику организации ткани (пример 5).

Диссонантность аккордовых комплексов часто появляется при полипластовости фортепианной партии, например, когда нижний пласт выражен через линию аккордов, а верхний образуется из ведущего мелодического голоса с гетерофонной второй, что прослеживается в «Песне» Г. Корчмара (см.: пример 3).

Своеобразным приемом претворения фонически жесткого звучания музыкальной ткани служит тематическое и ладовое несовпадение партии фортепиано и партии голоса. В ладовой организации вокальной партии моделируется классическая тональность, в то время как в партии

фортепиано — либо система «центрального созвучия» (термин Т. Бершадской [4, 128], либо техника «центрального элемента» (термин Ю. Холопова (цит. по: [4, 240])). В романсе «Последний путь» (из цикла «На снежном костре») Э. Денисова в роли повторяющегося «центрального созвучия» выступает полиаккорд «d-a-b» плюс «cis¹-g¹-c²». Эта ладовая структура совмещается у него с техникой «центрального элемента»,

поскольку многие горизонтальные и вертикальные образования сопровождения воспринимаются как производные от уменьшенной октавы, разделенной на кварту и тритон. В противоположность ладовой организации фортепианной партии звуковысотная структура вокальной является мажорно-минорной, на что указывает включение типовых мелодических формул, характерных для последней (см.: примеры ба и бб).

Пример 3. Г. Корчмар «Песня» из цикла «Два стихотворения М. Цветаевой» (фортепианное вступление)

Пример 4. Г. Корчмар «Песня» из цикла «Два стихотворения М. Цветаевой» (начало первого раздела)

Пример 5. Б. Чайковский «Твой образ» из цикла «Лирика Пушкина»

Модуляция ладовой системы как функциональной организации

Переход от воссоздания ассоциаций с классической тональностью в начальных разделах к сугубо

современному, «немажорно-минорному» письму в последующем развитии особенно характерен для вокальной лирики Э. Денисова, что реализуется, например, в его романсе «Ночь» (№ 3 из цикла «На снежном костре»), где аллюзии на типовые

мелодические обороты и терцовые структуры мажоро-минора проявляются лишь в интонационном строе первой музыкальной строфы, в то время как в последующих строфах сложнотональная структура, близкая серийной, «поглощает» все пласты музыкальной ткани сочинения (см.: примеры 7а и 7б).

В противоположность романсам многих современников, камерно-вокальным произведениям С. Слонимского свойственен обратный порядок смен ладовых систем с «немажорно-минорных» к мажорно-минорным, что свидетельствует о классичности мышления композитора, поскольку установление традиционной тональности в конце сочинений аналогично достижению устойчивости в итоговых разделах произведений классико-романтической эпохи (подробнее см.: [7, 52, 56, 57]).

Особенности структуры и композиции

Композиторы петербургской и московской школ отталкиваются от структурно-метрических закономерностей поэтического текста, что указывает на следование традициям классического романса. Тем не менее, для них мало характерно моделирование принципов «высших» периодических конструкций, присущих русскому классическому романсу XIX века. Соподчинение синтаксических единиц в камерно-вокальных сочинениях большинства современников выражено достаточно слабо, ощущение целого в подобных периодических построениях возникает из «сложения» их фраз или предложений и имеет результирующий характер, что аналогично русскому «бытовому» романсу начала XIX столетия. Согласно терминологии С. Богомолова [6, 112–113], такие синтаксические структуры относятся к «аддитивным» (прибавительным), противоположным по принципу взаимосвязи элементов периодическим «дивизивным» (разделительным) системам.

Подчеркнем, что в приоритетных для вокальной лирики нашего времени конструкциях комбинаторного типа отсутствие ощущения субординации сегментов объясняется их самостоятельностью и дискретностью. Этому способствует дробность мотивного строения, ритмические остановки, усиливающие разделительные синтаксические

Пример 6а. Э. Денисов «Последний путь» из цикла «На снежном костре»
(начало)

Пример 6б. Э. Денисов «Последний путь» из цикла «На снежном костре»
(завершение первого раздела)

Пример 7а. Э. Денисов «Ночь» из цикла «На снежном костре»
(начало первой строфы)

Пример 7б. Э. Денисов «Ночь» из цикла «На снежном костре»
(начало второй строфы)

цезуры, моделируемое композиторами функциональное закрепление полными кадансами побочных тональностей или плагальными оборотами каждого предложения условных периодических структур (как, например, в «Песне» Г. Корчмара из цикла «Два стихотворения М. Цветаевой» или романсе В. Баснера «Не бывать тебе в живых» из цикла «Восемь стихотворений А. Ахматовой»).

Современные композиторы часто избегают возникновения переключек между кадансами на основе аналогичности применяемых в них музыкально-выразительных средств, способствующей эффекту соподчинения синтаксических единиц. В большинстве случаев они тяготеют к тождественности каденций.

В классических романсах многих авторов может появляться объединение построений в структуры, подобные суммированию и соизмеримые с нормативным периодом — $(1+1+2 + 1+1+2)^4$. Идентичность их масштабов и внутреннего «заполнения», создающая ощущение предсказуемости синтаксического членения и, отсюда, несогласованности сегментов, иногда несколько компенсируется последующим квази-дополнением, ориентированным на четырехтакт. Это прослеживается в скрытой форме, намечено «курсивом» вследствие применения переменного размера в первой строфе заключительного романса «Летний сад» В. Баснера (из цикла «Восемь стихотворений А. Ахматовой»): первое квази-предложение строится как $1+1$ (в размере $9/4$) $+2$ (в размере $12/4+9/4$); второе — 1 (в размере $12/4$) $+1$ (в размере $9/4$) $+2$ (в размере $12/4+9/4$); квази-дополнение — 2 (в размере $6/4+9/4$) $+1$ (в размере $9/4$) $+1$ (в размере $9/4$).

В рассматриваемом аспекте структурирования своеобразием камерно-вокальных сочинений С. Слонимского (в отличие от традиционных романсов его современников) становится преломление в них главных законов формообразования русского классического романса: тяготения к «высшим» периодическим системам с согласованием пропорциональных построений, пролонгирующих простую периодичность (подробнее см.: [8]).

Для организации целого композиторы московской и петербургской

The musical score consists of four systems, each with a vocal line (treble clef) and piano accompaniment (grand staff). The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The time signature is 4/4.

- System 1:** Vocal line starts with a *pp* dynamic. The lyrics are "Стра - шно вый - ти на до - ро - гу: не - по -". The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line. Time signature changes to 5:4 are indicated in the piano part.
- System 2:** Vocal line continues with "нят - на - я тре - во - - га под лу -". The piano accompaniment continues with the eighth-note bass line. Time signature changes to 5:4 are indicated.
- System 3:** Vocal line has "ной" followed by a long dash "ца - - -". The piano accompaniment includes a triplet of eighth notes and a 7:8 time signature change. The dynamic *ff* is marked.
- System 4:** Vocal line starts with "рит.". The piano accompaniment features a 7:8 time signature change and a 5:4 time signature change. The dynamic *ff* is marked.

⁴ Под цифрами здесь и далее в аналогичных случаях подразумевается количество тактов.

школ чаще всего используют как простую куплетную форму, так и форму варьированной строфы с развитием «тождественного порядка», охватывающую одну поэтическую строфу. Результатом становится дробность конструкции сочинения, некоторое однообразие в следовании равномасштабных разделов, что вновь напоминает о формообразовании русской городской камерно-вокальной лирики начала XIX века. Это однообразие не снимается даже при условии расширения разделов по отношению к изначальному, в которых, несмотря на увеличение, сохраняется (а не преодолевается!) пропорциональное структурирование. Такое соотношение частей способствует, скорее, расчлененности, чем слитности. Тем не менее, возможность возникновения их дискретного восприятия иногда ощущается композиторами при многострофной (более двух строф) форме: с целью преодоления дробности композиции привносится репризная функция в завершающие разделы.

В стороне от формообразования вокальных произведений многих современников находится строение квази-классических романсов С. Слонимского, части которых в большинстве случаев неравномасштабны (о чем см.: [8]).

Другой не менее распространенной композиционной структурой у отечественных авторов является простая трехчастная. О воскрешении традиций русского классического романса первой половины XIX века свидетельствует экспонирующий способ изложения материала и в целом пропорциональное синтаксическое деление в ее среднем разделе (что наблюдается в камерно-вокальном сочинении Б. Чайковского «Талисман», № 3, из цикла «Лирика Пушкина»).

В некоторых произведениях композиторы только отталкиваются от знакомых схем: в процессе развития происходит модуляция в свободные формы, что наблюдалось изредка и в русском классическом романсе второй половины XIX века (см., например, камерно-вокальное сочинение П. Чайковского «Забить так скоро», организованное в простой трехчастной композиции с трансформированной репризой). На смешении

принципов контрастно-составной формы, трехчастной репризной и сквозной строится элегия «Дар напрасный» Б. Чайковского (из цикла «Лирика Пушкина»): реприза в ней только тональная, а материал — новый, но связанный интонационно с основной темой; середина экспозиционного типа, с приходом к доминанте в окончании раздела; выбор идентичной фактуры на протяжении всей композиции скрепляют ее в единое целое⁵.

* * *

В традиционном или квази-традиционном романсе последних десятилетий XX века наблюдается усиление роли моделей именно XIX столетия, что только намечалось в 1930-е годы. Это имеет под собой весомые основания, поскольку в таком направлении видны неопределимые достоинства жанрово-композиционных традиций русской камерно-вокальной лирики XIX века. Тенденция к «чистоте» жанра романса, несмешиваемости его со сферой инструментальных композиций, ведущее значение вокальной партии как партии именно *голоса* позволяют слушателю воспринимать стихотворный текст не как фонический пласт, а как важный носитель содержания. Нельзя забывать и о значении близкой метрическому стиху квадратной синтаксической организации музыкального текста, способствующей свободе восприятия сочинений не только профессиональной аудиторией, но и кругом любителей. Композиторы обеспечили новую жизнь известным схемам, действующим в пространстве широкого «ассоциативного поля» — «сколков» с языковых элементов, идущих от XIX века.

Проявление фактора ассоциативности в конце XX столетия становится характерной чертой не только сферы камерно-вокальной лирики, но и других жанров, опирающихся на истоки огромного достояния «золотого музыкального фонда». Этому противостоит творчество С. Слонимского, в котором преемственные «нити» с классикой устанавливаются как в сочинениях квази-традиционной направленности, так и в принципиально новаторских по музыкальному языку произведениях.

Обширный спектр распространения явных и скрытых аллюзий на стили прошлого в конце XX века, находящий свое продолжение и в искусстве сегодняшнего дня, выступает средством объединения и установления связей на самых различных уровнях целого, что позволяет проникнуть в «тайны» содержания и логической организации академических жанров отечественной музыкальной культуры.

Список литературы

1. **Александрова Е.** Роль ассоциативности в организации сложнорядовых структур современной музыки // Проблемы лада и гармонии. Труды ГМПИ им. Гнесиных. — Вып. 55. — М., 1982.
2. **Бершадская Т.** Ассоциативность как один из факторов ладогармонической организации музыки С. Прокофьева // С. Прокофьев: Сб. ст. — СПб., 1995.
3. **Бершадская Т.** Гармония как элемент музыкальной системы. — СПб., 1997.
4. **Бершадская Т.** Лекции по гармонии. 3-е изд. — СПб., 2003.
5. **Бершадская Т.** Статьи разных лет: Сб. ст. — СПб., 2004.
6. **Богомолов С.** Песни Ф. Шуберта как высокий жанр: Дис... канд. иск. — СПб., 2000.
7. **Варядченко Н.** О классических чертах в звуковысотной системе С. Слонимского (на примере его камерно-вокальной музыки) // Музыкальная культура глазами молодых ученых: Сборник научных трудов. — Вып. 2. — СПб., 2007. — С. 32–62.
8. **Варядченко Н.** Структура периода как основа формообразования в камерно-вокальной музыке С. Слонимского // Статьи молодых музыковедов. — Вып. 4. — Ч. 1. — В печати. — С. 129–151.
9. **Васина-Гроссман В.** Русский классический романс XIX века. — М., 1956.
10. **Долинская Е.** О русской музыке последней трети XX века. — Магнитогорск, 2000.
11. **Квятковский А.** Поэтический словарь. — М., 1966.
12. **Протопопов В.** Вариационные процессы в музыкальной форме. — М., 1967.
13. **Савенко С.** Камерная вокальная музыка // История современной отечественной музыки. — Вып. 3. — М., 2001.

⁵ Иногда встречаются композиционные решения, далекие от традиций русского классического романса. В наибольшей степени это характерно для многих камерно-вокальных миниатюр из циклов «Твой облик милый» и, в особенности, «На снежном костре» Э. Денисова. Композитор тяготеет к контрастно-составным формам, следующим за членением равномасштабных поэтических строф (например, романс «Одиноким странник», № 16 из цикла «На снежном костре»). Отчасти, такие структуры претворяются и в цикле «Лирика Пушкина» Б. Чайковского (в частности, укажем сочинение «Если жизнь тебя обманет», № 6, состоящее из двух самостоятельных разделов).