

Григорий Рымко

НА ГРАНИ ВЕРБАЛЬНОГО И МУЗЫКАЛЬНОГО: СЛОВЕСНЫЙ ТЕКСТ И ТЕХНИКИ КОМПОЗИЦИИ XX ВЕКА

Музыкальное искусство прошедшего столетия ставит перед исследователем очень непростые задачи. Обусловлено это не только появлением новых композиторских техник, расширением свойств привлекаемого звукового материала, но и глубинными переменами в сознании, в художественном мышлении: оно внутренне противоречиво, его логика необычна, подчас совершенно непредсказуема. В пределах одной композиции возможно парадоксальное сочетание традиционного и новаторского, смыкание древности и современности; по словам Н. А. Гавриловой, «искусство XX века обладает особой концентрацией художественно-исторического времени и пространства, являясь обобщением совокупного опыта предшествующих эпох и разных национальных школ. В нем спрессовано пространство и время. Сомкнули свои границы века. <...> Диалог прошлого и настоящего — едва ли не главная тема, которую так или иначе осмысливает современный художник в своем творчестве» [6, 9].

Сказанное в полной мере относится и к такой области, как *синтез музыки и слова*. Разнообразие явлений здесь исключительное: от вполне традиционных опусов (явно корреспондирующих со стилями и композиционными методами прошлых эпох) до совершенно уникальных. Хотя это поистине бескрайнее художественное пространство с большим трудом поддается единому охвату, всё же попытки его аналитического освоения вполне правомерны.

Рымко Григорий Александрович — аспирант Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, преподаватель Академического музыкального колледжа при Московской государственной консерватории

Цель настоящей статьи — обозначить основные тенденции взаимодействия музыки и слова в XX столетии, заострить внимание на некоторых важнейших фактах и по возможности систематизировать их, опираясь на специально разработанные теоретические положения. В выборе материала для анализа мы сосредоточимся в основном на образцах музыкального авангарда (то есть композициях, имеющих принципиальную установку на «новое»). Казалось бы, авангардное искусство, провозглашая культ индивидуального, по своей природе отрицает какую-либо типизацию; однако та или иная степень обобщения всегда возможна, если избрать и достаточно общие критерии. Так, К. Штокхаузен, известный своим стремлением к «индивидуальным проектам», тем не менее предложил систематику музыкальных форм Новейшего времени [11, 578–579].

Для классификации форм, объединяющих музыку и слово, в качестве основного критерия мы выберем *соотношение вербального и музыкального начал*. Категории «вербальное» и «музыкальное» понимаются следующим образом: первое — воплощение важнейших свойств искусства слова, второе — средоточие основных свойств искусства музыки. Музыкальное начало проявляется уже на уровне звуковой материи — через организованность, упорядоченность ее основных параметров (высотного, ритмического и т. д.). Для реализации вербального начала необходим выход на более крупные структурные уровни — лексический и синтаксический: именно они отражают специфику словесного текста как лингвистического феномена (цельная, связанная система слов и предложений).

В каждой конкретной форме вербальное и музыкальное образуют то или иное соотношение; оно может варьироваться в широких пределах. Причем это соотношение определяется не только фактическим *присутствием* определенных художественных компонентов, но и их *формообразующей активностью*, то есть интенсивностью действия вербальных и музыкальных факторов. Так, само присутствие словесного текста не обязательно означает, что он непосредственно регулирует форму целого (примеры см. ниже).

На основе указанного критерия возможна обобщенная — чисто теоретическая, вне конкретной исторической эпохи — систематика форм. Отобразить ее можно в виде воображаемой шкалы, фиксирующей плавное изменение соотношения музыкального и вербального начал. На полюсах шкалы будут помещены формы *текстовые* и формы *музыкальные* — порождения лишь одного вида искусства; в них возможны незначительные включения компонентов другого искусства (поскольку ни музыка, ни словесность не существуют абсолютно изолированно), но эти компоненты не оказывают существенного влияния на формообразование. Между обозначенными крайними позициями находятся *формы, непосредственно синтезирующие музыку и слово*. Здесь целесообразно выделить по крайней мере два рода форм: *текстомузыкальные* (где тексту принадлежит ведущая роль, музыке — подчиненная) и *музыкально-текстовые* (перестановка корней неслучайна: имеются в виду формы, в которых оба начала примерно сбалансированы либо музыкальное уже выходит на первый план).

Текстовая форма — Текстомузыкальная форма — Музыкально-текстовая форма — Музыкальная форма

Схема 1

Чтобы пояснить сказанное, приведем примеры для каждой из четырех позиций; музыку XX века пока что затрагивать не будем, обратимся к ней позже.

Текстовая форма: в первую очередь это форма какого-либо произведения литературы (стихотворения, поэмы, романа). Сюда же относятся порождения древнего синкретического искусства, в которых музыкальное начало представлено минимально, интонирование звучащего слова близко речевому (фольклорный жанр плача, литургический жанр чтений).

Текстомузыкальная форма: этому роду безусловно принадлежат образцы средневековой монодии — григорианские песнопения силлабо-невматического стиля (Gloria, Credo, Sanctus), светские песни (кансона, баллада, виреле, рондо); в условиях монодического склада текст способен проявить свой формообразующий потенциал в полной мере.

Музыкально-текстовая форма: полифонические композиции позднего Средневековья и Ренессанса (мотеты Машо и Данстейбла, мессы Окегема и Обрехта), арии из кантатно-ораториальных композиций барокко (у Баха, Генделя); при озвучивании текста в развитой многоголосной фактуре его организующая роль неизбежно ослабляется.

Музыкальная форма: реализуется прежде всего в инструментальной музыке барокко, классицизма и романтизма; присутствие слова здесь возможно лишь в неозвученном виде (название произведения, жанровое обозначение, эпиграф, литературная программа). Возможны и музыкальные формы с включением озвученного слова — при условии, что его структурная роль сведена к минимуму (форма регулируется чисто музыкальными законами, а текст лишь «приложен» к ней, как, например, в оперных ариях Моцарта, выполненных в форме рондо или сонатной).

Воспользуемся предложенной шкалой применительно к искусству XX века: какие конкретные явления могут быть причислены к тому или иному роду форм? Начнем с полярных областей.

Текстовые формы. Одно из своеобразных порождений Второго авангарда — читаемый словесный текст, который мыслится и преподносится композитором как «музыкальное произведение». Ю. Н. Холопов предложил обозначать это явление термином *лексимызыка* [12, 11]. Может быть, здесь более важен момент психологический, чем композиционно-технический; однако все не столь однозначно... К подобному «жанру» неоднократно обращался Дж. Кейдж: наиболее показательны его «Лекция о Ничто» и «Лекция о Нечто» (1959). Сам автор утверждает: «Я сочиняю лекцию точно так же, как и музыкальное произведение» (цит. по: [3, 104]). Что же музыкального обнаруживается в этих, казалось бы, чисто словесных творениях? Оказывается, целый ряд параметров: звуковысотность — в напевном произнесении текста; ритм — в ритмичности его чтения; метр — в регулярности текстовой организации (текст делится на строки); форма — как объединение строк в многоуровневую структуру¹.

Еще один пример, совсем иной по смыслу, — «Лебединая песня» В. Екимовского (1996). Композиция представляет собой литературную программу к предполагавшейся музыке: изначально была сочинена инструментальная пьеса, но на

¹ В «Лекции о Ничто» каждые 12 строк объединяются в раздел, всего таких разделов 48, причем они сгруппированы в пять крупных неравных частей. Такой «музыкальный» анализ принадлежит Ю. Н. Холопову: [12, 11].

сцене лишь зачитывается предпосланный ей текст (сама музыка не исполняется). В «Автобиографии» Екимовский дает следующий комментарий: «Мы имеем некую структуру — на мой взгляд, музыкальную, хотя и без собственно музыки. <...> Термина, подходящего для обозначения такого жанра, я нигде не нашел, пришлось придумывать самому: *виртуальная музыка*» [4, 318].

Как образцы «лексимусики», так и пример «виртуальной музыки» по внешним признакам могут быть восприняты как порождения словесного искусства; но они содержат в себе те или иные музыкальные аллюзии.

Музыкальные формы. В данной области также обнаруживаются довольно необычные явления. Во-первых, это инструментальные композиции, в которых по-новому трактована идея программности («немое», предпосланное слово). Таков струнный квартет Л. Ноно «*Fragmente — Stille, al Diotima*» («Фрагменты — Тишь, к Диотиме», 1980): композитор вписывает в партитуру многочисленные фрагменты из стихотворений Гёльдерлина, которые при исполнении квартета не поются и не читаются. Вместе взятые, эти обрывки поэтических строк не образуют связного текста и потому не являются программой в обычном понимании; они лишь обрисовывают общее смысловое пространство произведения. Л. В. Кириллина отмечает, что «их совокупный смысл можно несколько упрощенно определить как порыв души в несказанное Неведомое, в запредельное царство духовной свободы и света» [6, 311].

Также к музыкальным формам с некоторой долей вербального примыкают образцы *фонетической музыки*; такое наименование использует М. В. Переверзева [8, 175]. Это музыкальные композиции, в которых используются фрагменты звучащего слова — слоги и даже отдельные фонемы. Например, «Литания для кита» Кейджа (1980): она построена в виде вокальной речитации, перемежаемой ответами-респонсориями; звуковая основа — модалный лад (пентахорд $g - a - h - c - d$), его ступени расппеваются на фонемах, входящих в состав английского слова *whale* («кит»); все фонемы, гласные и согласные, произносятся по отдельности, на каждый звук берется дыхание.

Примеры *фонетической музыки* обнаруживаются среди электронных композиций — таких, где использовано препарированное звучание человеческой речи. Ряд пьес подобного рода принадлежит Л. Берно: «Тема: Приношение Джойсу» (1958), «*Visage*» (1961), «*A-Ronne*» (1975). Вот краткое описание первой из них. «В основу “Темы...” легла аудиозапись голоса Кэти Берберян, читавшей фрагмент из романа “Улисс”. Затем эта запись была подвергнута различным преобразованиям, и в результате связный текст оказался разложенным на отдельные слова, слоги, фонемы, неразличимые шумы (шорохи, гул, стаккатные россыпи звуков)»².

В упомянутых примерах словесный текст как целое отсутствует — от него остаются лишь мелкие фрагменты, поэтому вербальное начало заявляет о себе слабо. Такие формы функционируют как собственно музыкальные; возможно, фонетический материал выступает лишь как особое тембровое средство, работа с ним становится оригинальным способом «инструментовки» музыкальной

² Заимствовано из очерка Л. В. Кириллиной, посвященного итальянской музыке XX века: [6, 317–318]. Своеобразная работа со словом во втором из названных сочинений («*Visage*»), прямо влияющая на композицию, рассматривается в статье В. Громадина [2].

ткани. Но, с другой стороны, за звучанием музыки все же скрывается вербальный первоисточник, пусть он и подвергся «расщеплению на звуковые атомы».

Формы, непосредственно синтезирующие музыку и текст. Рассмотрим крайние позиции на шкале (см. схему 1), перейдем к ее срединному участку. Если принять во внимание изобилие индивидуальных художественных идей, свойственное искусству XX века, и широкий диапазон композиторских техник, то следует ожидать большого разнообразия способов работы с текстом, а значит, и композиционных решений. Однако, чтобы как-то сориентироваться в этом огромном множестве форм и отмежеваться от «пограничных явлений», которые были только что рассмотрены, наметим следующие общие признаки:

- композитор использует целостный словесный текст (а не его фрагменты, как в «фонетической музыке»);
- текст предполагает озвучивание (а не только выписывается в партитуре, как в инструментальных пьесах с предпосланным словом).

Временно отвлечемся от предложенного выше деления форм на текстомузыкальные и музыкально-текстовые, чтобы сосредоточиться на другом возможном критерии классификации: *способ озвучивания текста*.

В классико-романтической вокальной музыке преобладающим способом его реализации было пение. Однако в XX веке большое значение приобретает иной способ — чтение, устное произнесение. При этом, очевидно, характер синтеза слова и музыки принципиально меняется. Если при пении предполагается полное слияние, взаимопроникновение обеих составляющих, то при чтении текста во время звучания музыки степень сплоченности оказывается гораздо меньшей: здесь можно говорить об их «параллельном развертывании». Музыкальный и словесный ряды лишь накладываются один на другой, координация между ними выражена довольно слабо. Звучащее слово не вполне проникнуто музыкальным началом: оно стремится сохранить свою речевую специфику.

Правда, нечто подобное существовало и раньше: прием мелодекламации, который применялся еще в музыкальном театре XVIII столетия. Но именно в начале XX века он получил «второе рождение», причем уже в жанре вокальной миниатюры³. Аналогичный прием возможен и в условиях новейших композиторских техник — как, например, в сочинении Э. Денисова «Пять историй о господине Кейнере» (1966): в третьей части, под названием «Форма и содержание», чтец произносит текст, а инструментальный ансамбль озвучивает пуантилистическую ткань, организованную сериальным методом⁴.

Помимо одновременного озвучивания музыки и слова возможно также их чередование. Этот прием нередко встречается в искусстве последних десятилетий: так, в композиции Ф. Караева «Положение вещей» (1991) в перерывах между инструментальными разделами читаются стихи Эрнста Ядля и проза Макса Фриша; по словам композитора, получается нечто «в духе театра абсурда»⁵.

Таким образом, среди форм музыки с текстом целесообразно выделить еще две разновидности (по критерию «способ озвучивания текста»):

³ «Три мелодекламации» А. Аренского на тексты стихотворений в прозе Тургенева (1903); цикл «Мелодекламации» В. Ребикова на тексты Апухтина и Гейне (датируются тем же годом).

⁴ Анализ этого образца: [11, 350–354].

⁵ Эта композиция (а также ряд других опусов подобного рода) рассматривается в статье [9].

<i>музыка с поющим текстом (взаимопроникновение)</i>	<i>музыка с читаемым текстом (параллельное развертывание)</i>
--	---

Если в первом случае образуется форма в каком-то отношении более «традиционная», то во втором — своеобразный «контрапункт форм», текстовой и музыкальной. Здесь даже не вполне применимы термины «текстомузыкальная» и «музыкально-текстовая»; если и привлечь их, то в особом смысле: форма «текстовая-и-музыкальная».

Теперь вернемся к упомянутой терминологической паре (критерий разграничения — соотношение вербального и музыкального начал) и остановимся на ней подробнее. Граница между этими двумя родами форм весьма условна: соответствующие области на шкале плавно перетекают друг в друга. Чтобы определить, к чему ближе данная форма, потребуется скрупулезный ее анализ — ради выявления уровня вербального начала. Поэтому, чтобы продемонстрировать формы того и другого рода, целесообразно остановиться на двух конкретных образцах и сравнить их друг с другом. Чтобы сравнительный анализ был более убедительным, выберем композиции, созданные в сходных техниках.

Текстомузыкальная форма: И. Стравинский. Элегия Дж. Ф. Кеннеди (1964).

Небольшая композиция для баритона соло в сопровождении трех кларнетов; сам композитор характеризует ее как «спокойную небольшую лирическую пьесу» (цит. по: [10, 99]).

Текст принадлежит известному американскому поэту У. Х. Одну. Стихотворение написано в манере японской лирики (хайку): оно состоит из трехстрочных строф, причем каждая из них в сумме содержит 17 слогов (хотя строки различны по протяженности). Стравинский сотрудничал с Оденом во время создания композиции и оставил ряд комментариев; по поводу использования японской поэтической формы он говорит следующее: «Идея хайку принадлежала мистеру Одну. У него [тогда был] период хайку, как у Байрона — увлечение терцинами. Как бы то ни было, мне кажется, что если Элегию можно причислить к хайку, то только благодаря слоговому подсчету. Материал же ближе к дому приходского священника или шотландского пастора, чем к мистическому Востоку» [5, 235]. Приведем для примера начальные строфы:

When a just man dies,	5 сл.] (всего 17 слогов)
Lamentation and praise,	6 сл.	
Sorrow and joy are one.	6 сл.	
Why then? Why there?	4 сл.] (всего 17 слогов)
Why thus, we cry, did he die?	7 сл.	
The heavens are silent.	6 сл.	
(... ...)		

В стихотворении четыре строфы, но его строение требует дополнительных пояснений. Поэт предусмотрел возможность повтора начальной строфы: ее можно добавить в конце или вставить где-либо посередине, меняя тем самым протяженность текста. «Оден сочинил стихотворение регулируемой длины, в том смысле, что подвижный стих мог повторяться в любом месте как рефрен» [5, 234].

Рассмотрим общую структуру пьесы Стравинского, ее соотношение со структурой поэтического текста. (Музыкальные построения, соответствующие

строке или строфе текста, будем называть также строками и строфами⁶.) Общее число текстовых строф оказалось равным пяти: композитор сделал репризное обрамление — повторил начальную строфу в конце, с той же музыкой. Членение композиции происходит строго по тексту: окончание каждой строфы отмечено генеральными паузами, в конце второй и третьей строф звучат небольшие инструментальные интерлюдии. Пропорции музыкальной формы соответствуют таковым в поэтической структуре: музыкальные строфы также примерно одинаковы по протяженности.

Следующая схема отражает основные аспекты композиции: деление на строфы, репризность, а также внутреннее наполнение каждой строфы серийным материалом.

такты	1	9 13	18 22	24	29
вок. партия	P _{gis}	RI _{dis} I _{gis}	P _{gis} R _{cis}	P _{gis}	P _{gis} RI _{dis}
инстр. партии	RI _{dis}	P _{gis} RI _{dis}	I _{gis}	R _{cis}	RI _{dis} RI _{dis}
текст	1-я строфа	2-я строфа	3-я строфа	4-я строфа	5-я = 1-я

Схема 2

Вокальная партия и по своему положению в фактуре, и с точки зрения смысловой значимости занимает в композиции ведущее место — ее можно почти безоговорочно назвать мелодической линией. Хотя традиционные фактурные функции в условиях серийной техники подчас оказываются неактуальными, в данном случае Стравинский работает с серией именно как с мелодией. Это подтверждают и слова автора: «Идеи мелодий возникли у меня, как только я прочитал стихотворение <...>. Я написал сначала вокальную партию и только тогда обнаружил те связи, те отношения, из которых мог вывести инструментальные линии» [5, 234].

Более мелкое членение вокальной партии (на строки, синтагмы) также соответствует тексту: достаточно взглянуть на первую строфу (пример 1). Окончания строк отмечены более крупными длительностями, а кое-где и паузами.

Серийная техника не регламентирует ритмический параметр композиции (как это было бы в сериализме), и композитор свободен в сочинении ритма. В данном случае музыкальная ритмика отражает акцентную структуру текста: в условиях синлабического пения ударные слоги чаще попадают на более крупные длительности. Словесные ударения подчеркиваются также и движением мелодии (хотя оно диктуется серией, некоторая свобода для автора остается и здесь — в выборе интервалики, направления взятия звуков); в третьей строке логическое ударение падает на слово *one* («горе и радость — всё *едино*»), что отмечено восходящим скачком (см. пример 1).

Остановимся подробнее на серийной организации пьесы. Серия в основном виде проводится с самого начала в вокальной партии⁷. Анализ серийной диспо-

⁶ В музыковедческой литературе уже фигурировали термины «музыкальная строка» и «музыкальная строфа» — в связи с текстомузыкальными формами Средневековья и Возрождения [7, 42]. Эти термины представляются уместными и при анализе данной композиции.

⁷ Мысль о том, что основная форма серии проводится у солиста, кажется вполне логичной. Однако, по словам Стравинского, «вокальная партия начинается с противодвижения [инверсии], а партия кларнета с ракохода», что довольно неожиданно. Получается, что основной вид серии впервые появится лишь во второй строфе (ряд, который в схеме 2 обозначен как «ин-

1

(♩ = 104) *mp tranquillo*

Barit. *mp* When a just man dies, La - men - ta - tion

Cl. alto *mp*

Barit. and praise, Sor - row and joy are one.

Cl. I *p marc.*

Cl. II *p marc.*

Cl. alto *p marc.*

зиции в полном объеме (см. схему 2) показывает, что Стравинский ограничился четырьмя рядами: прима от *gis* и ее ракоход, инверсия от *gis* и ее ракоход. Такой выбор рядов неслучаен — он обусловлен серийным родством: прима и инверсия имеют сходное начало (тритон *d-gis*) и завершение (секунда *dis-cis*).

2

P →

← R

I →

← RI

Благодаря этому создается звуковысотное единство сочинения; можно констатировать, что в музыкальном аспекте эта композиция обладает собственной организацией, вполне завершенной и стройной.

Об этом же свидетельствует и тщательно продуманное фактурное решение пьесы. Каждая строфа имеет свой облик, в основе которого — определенный тип фактуры, близкий к традиционным: полифоническое двухголосие — в первой строфе; *quasi*-гомофония — во второй (созвучия у кларнетов сопровождают вокальную мелодию); «смешанный склад» в третьей строфе (инструменты

версия от *gis*). Таково понимание композитором серии: он мыслит ее не как первоисточник, а как некую модель, которая была найдена не сразу, а формировалась постепенно. Об этом свидетельствуют слова автора: «Я уже соединил некоторые мелодические фрагменты, прежде чем нашел присущий им серийный образец. <...> серия была обнаружена где-то в другом месте сочинения» [5, 235].

образуют двухголосный пласт, который по отношению к вокальной партии все же становится сопровождающим).

Но хотя «Элегия» и представляет собой логично выстроенное музыкальное целое, важнейшие аргументы, тем не менее, говорят в пользу организующей роли текста: озвучивание его в силлабической манере, соблюдение просодии, четкое членение в соответствии с текстом (причем на разных масштабных уровнях). Слово ясно прослушивается от начала до конца, и это явно входило в намерения автора.

Данная композиция действительно может быть отнесена к роду текстомузыкальных форм: подход к работе с текстом в ней вполне традиционен (в этом смысле «Элегию» можно сравнить с какой-нибудь песней или романсом, где сочетается куплетный принцип и сквозное обновление). На первом месте находится именно слово — и в структурном, и в смысловом отношении.

Перейдем к анализу другого примера.

Музыкально-текстовая форма: Э. Денисов. «Успение» (финальная часть цикла «Итальянские песни», 1964).

Вокальный цикл Денисова на стихи А. Блока, созданный в том же году, что и миниатюра Стравинского, близок ей по тематике: речь идет о смерти, о переходе из земной жизни в вечность. Певческий голос также сопровождается камерным инструментальным составом, только у Денисова он включает четыре разных инструмента: флейта, скрипка, валторна и клавесин.

Поэтический текст, лежащий в основе композиции, состоит из трех строф одинаковой структуры: это катрены, написанные четырехстопным ямбом. Отражена ли структура текста в музыке? Установить членение словесно-музыкального целого несколько сложнее, чем в пьесе Стравинского; но все же это возможно сделать, ориентируясь по вокальной партии (включение и выключение голоса) и по сменам фактуры. Строфное деление текста в полной мере отражается в музыке: если следить по тексту, можно наметить три музыкальные строфы, отграниченные друг от друга значительными паузами в вокальной партии (I — т. 1–36; II — т. 39–50; III — т. 55–70). Но вот строчное деление нередко игнорируется: цезуры в партии сопрано возникают не только между строк, но и внутри строки; с другой стороны, встречается и слитное пропевание нескольких строк подряд, как во второй строфе. (Здесь и далее строфы обозначены римскими цифрами, строки — арабской цифрой после соответствующей римской: I.1, I.2 и т. д.).

Вокальная партия устроена довольно необычно. На протяжении первых двух строк она предстает разорванной на отдельные слова, слоги и даже фонемы (см. пример 3). Позже она собирается в единую линию: уже строки I.3 и I.4 озвучены как цельности. А к концу песни текст снова рассыпается на отдельные слоги. То есть постоянно меняется и насыщенность вокальной партии слогами, и, как следствие, — временная протяженность музыкальных строк; разворачивание словесного текста в музыке оказывается неоднородным, в начале оно разреженное и медленное, далее происходит уплотнение и ускорение, в конце — рассредоточение и замедление. Вокальная партия содержит своеобразную волну — но не высотную, не динамическую, а «словесно-ритмическую» (см. пример 3).

Сам автор комментирует это явление так: «Даже текст здесь делится на отдельные слоги, то есть слог, который начинается у певицы, отделяется большими паузами и нотами других инструментов от ее следующего слога. И здесь есть такая закономерность, что постепенно эти паузы и длительности уменьшаются,

3 (♩ = 60)

Flauto *pp* *pp*

Violino *mf* *p* *pizz.* *mp*

Corno (запись in C) *f* *mp*

Soprano *pppp* *f* *ppp*
Е - - - - - ε снѣ -

Clavibambalo *ppp* *pppp*

Fl. *mp* *ppp* *mf*

Vi. *ppp* *arco* *mp*

Cor. *pp* *p* *ppp* *ppp*

S. *mf* *pp*
лѣ - - - - - ну - - - - -

Clav. *mp* *f* *f*

и слоги, разорванные, разбросанные до этого на большие расстояния, тоже начинают постепенно сжиматься в слова, затем во фразы и так далее. И так, кстати, происходит со всей тканью. Но зато ближе к концу, когда появляется само видение Смерти: “И над туманами долины встают усопших три царя”, происходит совершенно обратное: опять все раздвигается, и превращается опять в отдельные изолированные звуки, отдельные изолированные точки пространства» [14, 158].

Процессы сжатия-разрежения словесного материала в вокальной партии существенно влияют на пропорции формы в целом: протяженность музыкальных строк — от двух до пятнадцати тактов, тогда как поэтические строки все одинаковы по величине (8 или 9 слогов). Поэтому строчное деление композиции не ощущается вовсе, а строфное оказывается несколько условным: взаимная уравновешенность разделов, строфическая периодичность отсутствуют (в «Элегии» Стравинского все это было).

Одним из ведущих формообразующих факторов в пьесе Денисова становятся фактурные процессы. Они также имеют своеобразную динамику. Разреженная пуантилистическая ткань, которая разворачивается с самого начала пьесы, постепенно преобразуется в линейное многоголосие: появляются краткие реплики у отдельных инструментов (с т. 27), а позже почти во всех партиях возникают протяженные линии (с т. 37). Правда, эти линии ясно видны лишь в нотной записи, а на слух такой «контрапункт» воспринимается почти так же, как пуантилизм. Позже звучность начинает рассыпаться — сначала на короткие отрезки, затем на отдельные точки, возврат к первоначальному состоянию. Примечателен конец пьесы — чисто сонорный: чуть слышные постукивания беззвучно нажимаемых клавиш клавиатура, позвякивания по корпусу валторны, таинственные шорохи от легких касаний скрипичных струн пальцами... кажется, это и есть символическое изображение прихода Смерти.

Плотность фактуры на протяжении пьесы меняется не столько «по вертикали» (путем изменения диапазона звучания и взаимного расположения высот⁸), сколько «по горизонтали» — при участии ритмических средств. Уплотнение звучности (с середины второй строфы) вызвано укорочением длительностей, учащением вступлений звуков, сокращением пауз; в конце пьесы ритмика успокаивается, и звучание снова становится воздушным. Особую роль временных процессов отмечает и сам композитор: «и еще у меня есть здесь такая игра со временем-пространством: время вначале начинает сжиматься где-то вот ближе к центру, но затем все постепенно возвращается» [14, 158].

Смены фактуры и события в вокальной партии отражены в следующей схеме:

такты	1		27		37				55			62	
	«точки»		«отрезки»		«линии»				«отрезки»			«точки»	
фактура		~ ~ ~		-----				~ ~ ~			
		~ ~ ~		-----				~ ~ ~			
		~ ~ ~		-----				~ ~ ~			
		~ ~ ~		-----				~ ~ ~			
вок. партия	отдельные слоги		единые строки									отд. слоги	
	= = = = =		= = = = =									= = = =	
текст	I.1	I.2	I.3	I.4	II.1	II.2	II.3	II.4	III.1-3	III.4			

Схема 3

Очевидно, что между словесным и музыкальным рядами имеются структурные связи. А именно:

а) смена фактуры происходит в соответствии со строфным (отчасти и строчным) делением текста — следовательно, текст действительно выступает как основной фактор членения композиции в крупном плане;

б) фактурные процессы согласуются с ритмом озвучивания текста — изменения в структуре и плотности звуковой ткани координируются с той словесно-ритмической «волной», о которой речь шла выше; эти две волны идут совместно и усиливают друг друга, но обе они, очевидно, инициированы не текстом, а музыкой.

⁸ У каждого участника ансамбля изначально охвачен почти максимальный диапазон; в вертикальном срезе партитуры, как правило, звуки располагаются «широко» (звуковые скопления в малом объеме почти нигде не возникают).

тт.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12																		
выс.	прима																													
	as	d	es	g	a	b	a	c	e	f	h	as	d	cis	a	g	fis	e	c	h	f	d	gis	a	des	es	e	fis	b	h
длит.	ракоход. инв.																													
	ракоход																													
расст.	прима																													
	ракоход																													
вст.	прима																													
	ракоход																													
дин.	прима																													
	ракоход																													
тембр	прима																													
	ракоход																													

тт.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
выс.	прима											
	ракоход											
длит.	прима											
	ракоход											
расст.	прима / ракоход											
	прима / ракоход											
вст.	прима											
	ракоход											
дин.	прима											
	ракоход											
тембр	прима / ракоход											
	ракоход											

тт.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
выс.	прима											
	ракоход											
длит.	прима											
	ракоход											
расст.	прима / ракоход											
	прима / ракоход											
вст.	прима											
	ракоход											
дин.	прима											
	ракоход											
тембр	прима / ракоход											
	ракоход											

тт.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
выс.	прима											
	ракоход											
длит.	прима											
	ракоход											
расст.	прима / ракоход											
	прима / ракоход											
вст.	прима											
	ракоход											
дин.	прима											
	ракоход											
тембр	прима / ракоход											
	ракоход											

(значения, которые отклоняются от нормального порядка серии, выделены штриховкой)

Схема 4

Единство композиции достигается не только за счет фактурных средств, но и благодаря серийной организации. Звуковысотная серия включает шесть звуков: $as - d - es - g - a - b$ (это первая половина исходной серии, представленной в первой песне цикла). Кроме того, в начальных тактах композитор обратился к технике сериализма. Ритм организован по двум показателям: длительность звуков (шестичленная серия 25 — 5 — 9 — 21 — 9 — 17, отсчет шестнадцатыми, проводится в прямом виде и в ракоходе); расстояние вступлений между голосами (серия 4 — 3 — 5 — 2 — 1 — 6, отсчет восьмыми, проводится также в прямой и ракоходной форме)⁹. Также имеется серия динамических оттенков (семичленная: $f - pp - pppp - mf - ppp - mp - pp$) и тембров (порядок вступления участников ансамбля: Cor. — Fl. — Sopr. — Viol. — Clav.). На протяжении начальных двенадцати тактов сериальная организация прослеживается вполне четко; затем остается лишь звуковысотная серия, а серии остальных параметров постепенно размываются. Динамическая серия перестает работать раньше других, а ряды расстояний вступлений и тембров, напротив, сохраняются довольно долго (но с тактов 24–25 и они растворяются).

И сам композитор подтверждает, что сериальная организация в этой пьесе выдержана не строго: «ритмическая и динамическая серии у меня точно применяются только в начале; в основном же я их применяю довольно свободно, так что это quasi-сериальность, и только» [14, 160]. Возникает впечатление, что композиции был дан сериальный импульс, а дальше процесс ее развертывания идет уже без его помощи.

Что же перевешивает в этом сочинении — словесные факторы или музыкальные? Строгая звуковысотность плюс частичная серийная организация в других звуковых параметрах, вполне определенная фактурная идея — все это говорит в пользу первенства музыки. Кроме того, партия голоса воспринимается как равноправный участник ансамбля, а не как главный (ввиду средоточия слова) носитель смысла; это отмечают и авторы монографии о Денисове: «голос полностью уравнивается с другими инструментами — как бы инструмент, интонирующий текст» [13, 164].

Хотя текст не уходит совсем в небытие (он регулирует и смысл происходящего, и отчасти структуру), его роль заметно ослаблена, поэтому форма может быть отнесена к музыкально-текстовым. Добавим также, что композиция Денисова ставит перед исследователем неожиданные вопросы: соотношение слова и музыки здесь ново и необычно.

В завершение вернемся к «шкале форм», предложенной ранее, и мысленно расположим на ней те образцы, о которых шла речь в статье.

Две только что рассмотренные композиции попадают на серединный участок шкалы: в них обеих задействован цельный словесный текст, но при этом имеется самостоятельная музыкальная организация. Формообразующая активность текста (а значит, степень весомости вербального начала) обусловлена приемами работы с ним: Стравинский обращается с текстом вполне традиционно, тогда как Денисов избирает особые приемы, отчасти нарушающие его цельность. Поэтому «Элегия» оказывается ближе к вербальному полюсу, а «Успение» — к музыкальному.

Примеры *лексимы* («Лекции» Кейджа) и *фонетической музыки* («Литания для кита» того же автора, электронные композиции Берио) тяготеют

⁹ Композитор организует ритмический параметр одновременно в двух разных аспектах, чтобы максимально строго упорядочить пуантилистическую ткань в начале пьесы.

к противоположным концам шкалы. Но при этом оказывается, что между ними есть нечто общее, а именно: композитор использует *словесный материал в качестве материала музыкального*. Только в первом случае это целостный словесный текст, а во втором — мелкие его фрагменты. Как ни парадоксально, но полярные точки нашей шкалы начинают сближаться:

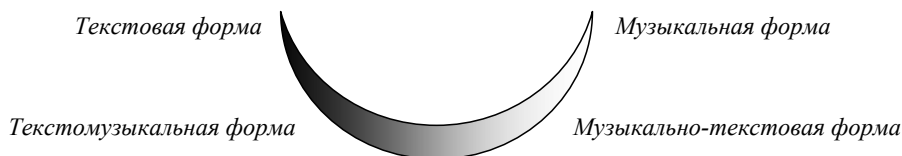


Схема 5

Парадокс здесь — только кажущийся: ведь между «музыкой как таковой» и «словесностью как таковой» в принципе нет непреодолимой границы. А в XX веке сближение этих искусств стало еще более очевидным. Формы, порожденные синтезом музыки и слова, действительно пребывают «на грани вербального и музыкального», причем баланс двух начал весьма зыбок.

Использованная литература

1. Гливинский В. Позднее творчество И. Ф. Стравинского. Донецк: Донеччина, 1995. 191 с.
2. Громадин В. «Visage» Л. Берно: начало электронной музыки // Музыковедение. 2009. №9. С. 49–54.
3. Дроздецкая Н. К. Джон Кейдж: творческий процесс как экология жизни // Супонева Г. И. Проблемы нотации в музыке XX века. Дроздецкая Н. К. Джон Кейдж: творческий процесс как экология жизни. М.: РАМ имени Гнесиных, 1993. С. 75–113.
4. Екимовский В. Автобиография. М.: Композитор, 1997. 431 с.
5. И. Стравинский — публицист и собеседник / сост., текстологич. ред, коммент., закл. статья и указ. В. П. Варунца. М.: Советский композитор, 1998. 502 с.
6. История зарубежной музыки. XX век / отв. ред. Н. А. Гаврилова. М.: Музыка, 2005. 573 с.
7. Кюрегян Т. С., Столярова Ю. В. Песни средневековой Европы. М.: Композитор, 2007. 208 с.
8. Переверзева М. В. Джон Кейдж. Жизнь, творчество, эстетика. М.: Московская гос. консерватория имени П. И. Чайковского; Русаки, 2006. 336 с.
9. Петров В. О. Текст в инструментальной композиции (об одной особенности композиторского творчества второй половины XX века) // Музыковедение. 2010. №9. С. 2–7.
10. Савенко С. И. Мир Стравинского. М.: Композитор, 2001. 328 с.
11. Теория современной композиции: учебное пособие / отв. ред. В. С. Ценова. М.: Музыка, 2005. 624 с.
12. Холопов Ю. Н. О сущности музыки // Юрий Николаевич Холопов и его научная школа (К 70-летию со дня рождения). М.: Московская гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 2003. С. 6–17.
13. Холопов Ю. Н., Ценова В. С. Эдисон Денисов. М.: Композитор, 1993. 312 с.
14. Шульгин Д. И. Признание Эдисона Денисова. М.: Композитор, 1998. 446, [10], [7] с.
15. Kuster A. Stravinsky's Topology: An Examination of His Twelve-Tone Works through Object-Oriented Analysis of Structural and Poetic-Expressive Relationships with Special Attention to His Choral Works and Threni. DMA diss. Boulder: University of Colorado. 2000. 216 p.
16. Straus J. N. Stravinsky's Late Music. Cambridge Studies in Music Theory and Analysis. N. Y.: Cambridge University Press, 2004. 280 p.