

УДК 782/.784+784.3

*А. Полканов***НОВЫЕ ЖАНРОВЫЕ СВОЙСТВА КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКИ В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ**

Статья дает представление о диапазоне композиторских поисков конца XX — начала XXI века в сфере камерно-вокальной музыки. Определяются основные тенденции формообразования, тематического развития, вокального и инструментального интонирования. Выявляются новые черты «жанрового образа автора» и жанрового положения камерно-вокальной музыки.

Ключевые слова: жанр, камерно-вокальная музыка, современный композитор, автор, камерно-вокальная тема.

Феномен камерно-вокального способа мышления и высказывания, соответственно, жанровой организации музыкального материала приобрел за последние несколько десятилетий особое значение для одесской композиторской и музыковедческой школ.

В творчестве современного поколения одесских композиторов, таких как Я. Фрейдлин, Л. Самодаева, К. Цепколенко, Ю. Гомельская, А. Томленова, некоторых других, формируются новые весьма показательные для инновационной композиторской поэтики принципы трактовки и отдельной вокально-инструментальной миниатюры, и циклической организации ряда таких миниатюр в продолжительный и единый по композиционно-драматургическим условиям музыкально-семантический ряд.

В исследованиях одесских музыковедов вырабатываются новые подходы к изучению трансформационных черт современной камерно-вокальной музыки, прежде всего, воплощенных в ближайших художественных прецедентах — в произведениях одесских композиторов.

Поэтому **задачу нашей статьи** мы находим в том, чтобы определить те исследовательские интенции одесских музыковедов по отношению к камерно-вокальному творчеству одесских композиторов, которые позволяют обосновывать *новые аспекты теории камерно-вокального творчества*.

Одним из опорных в данном отношении представляется исследование О. Филатовой [2], в котором развивается идея жанровой формы «стихотворения с музыкой» как особой диалогической структуры,

позволяющей современным авторам углублять процесс художественной рефлексии, придавать ему новые знаковые черты, символические свойства. О. Филатова замечает, что в камерно-вокальном цикле может быть представлен достаточно редкий образец композиторского «диалога отождествления», строящегося на основе поэтической мысли, при котором монологичность музыкальной идеи преобладает над диалогичностью композиционной структуры камерно-вокального цикла.

Это не означает, что нивелируется роль автора-поэта, но означает, что словесно-поэтический материал используется как та художественная ценность, которая подлежит пересозданию и обновлению путем музыкального осознания (это и предъявление дистанции между музыкальным интонированием и словом: последнее может быть показано, как близкий и одновременно недоступный композитору замыслу предмет).

Пример такого диалога музыковед находит в сочинении Кармеллы Цепколенко «Ausgang» («Выход») для кларнета, сопрано, аккордеона и фортепиано: именно в таком порядке Цепколенко указывает исполнителей в краткой авторской аннотации к партитуре. На взгляд О. Филатовой, весьма показательно то, что композитор затрудняется в определении жанра своего произведения, упоминая и о цикле, и о кантате; в данном сочинении своеобразно соединились обе тенденции камерно-вокального цикла, о которых шла речь ранее, что является закономерным итогом, неким замыканием развития данной музыкальной формы.

Отмечается, что, с одной стороны, предложен расширенный исполнительский состав (с данным явлением мы встречались в сочинениях Д. Шостаковича, И. Стравинского, Я. Фрейдлина). С другой стороны, темброво-спатияльное расширение компенсируется временным сжатием. То, что могло быть дискретной циклической последовательностью ряда миниатюр на стихи различных поэтов, сжато в одночастную композицию с чертами рондальности, репризности и концентричности (с элементами зеркальности). Причем данная композиционная форма (А-В, В-А) возникает благодаря работе со словесными текстами — благодаря отношению композитора к словесно-поэтическому материалу как к подвластной ему части музыкальной формы. Собственно в музыкальном звучании (в вокальном и инструментальном развитии) действует принцип сквозного развития — неповторяемости, соответствующей, как кажется, замыслу композитора выразить единое стремление к «выходу». Не случайно и то, что

наличие словесного текста не только не освобождает Цепколенко от необходимости семантического комментария, но и вынуждает ее излагать свою программу, существующую как некий параллельный мир по отношению к поэтическим сознаниям.

Используя тексты различных поэтов — Тычины, Блока, Фонтане, Апполинера и Каменгса — композитор сохраняет язык оригинала, следовательно, в сравнительно небольшой композиции представлено звучание украинского, российского, немецкого, французского, английского текстов, что само по себе уже усиливает сонорные аспекты вокального интонирования и произведения в целом. Также каждый из используемых текстов служит автору определенным этно-семантическим знаком.

О. Филатова приходит к справедливому выводу, что современное композиторское творчество ставит другие задачи музыковедческого анализа, так как осуществляет диалог музыки со смыслом — ценностным содержанием человеческой жизни, если и не достигнутым, то желанным — «через голову» как поэтического текста, так и жанровых норм музыкальной композиции [2]. Именно в связи с этим все прежние известные жанровые интонационные прототипы музыкальных образов оказываются отстраненными. Но зато новые жанрово-стилистические функции, как передачу самостоятельной знаковости новых жанровых форм, берут на себя сонорно-кластерные образования, различные педальные звучания, регистрово-фактурные сопоставления, плотность или разряженность фактуры, чистота или остранинность, деформация тембра, сугубо фонические артикуляционные приемы (в том числе и те, которые воссоздают эффект перкуссии, разнообразного постукивания-прикосновения, и не только к музыкальным предметам). В данном отношении сочинение Цепколенко обнаруживает близость к циклу «Пастели» Дычко и «Акварели» В. Бибика, причем с последним сходство особенно сильное, так как Бибик столь же свободно трактует стихи А. Волощука, сжимая их в одночастную композицию.

Обращаясь к вокальному циклу Г. Успенского на стихи М. Цветаевой, О. Филатова называет его типичным образом цикла «стихотворения с музыкой», подтверждающим наличие «своей» стилиевой традиции в данном жанре. Ее аргументы строятся следующим образом. Во-первых, Успенский опирается на собственный выбор и расположение стихотворений Цветаевой, формирует цикл по своему усмотрению, исходя из музыкального замысла.

Во-вторых, основная семантическая нагрузка ложится на вокальную партию; черты вокального монолога гипертрофированы. Фортепианная партия трактуется в четырех функциональных позициях: в прямом диалоге с вокальной, то есть путем чередования инструментального и вокального высказывания (ярким примером являются 1-й и 2-й номера); как отдаленный план и общий фон для вокального голоса, создаваемый с помощью аккордовой педали (примеры находим в 3-м, 5-м, 8-м и в некоторых других номерах); как близкий, даже несколько назойливый фон — контекст, создаваемый путем остинатных повторений одной фразы (примеры дают 6-й, 7-й, 9-й; 7-й и 9-й номера, которые отличаются также функциональным многообразием фортепианной партии); как активная моторика — «бойкие», близкие к токкатным, фактурные обороты, становящиеся знаком объективного хода жизни, способного поглотить, заглушить голос отдельной личности.

В-третьих, отмечается, что семантическую направленность каждого номера композитор достаточно ясно обозначает с помощью характерологических ремарок и знаков динамики. Поэтому общая смысловая логика цикла становится совершенно ясной при сопоставлении ремарок первого и последнего номеров: решительно, энергично, бодро, повествовательно, *F*, *mf* (1-й номер); не спеша, грустно, в дымке воспоминаний, *P* (9-й номер). Трагическому характеру способствует и уход в многозначную бемольную тональность.

В других номерах последовательно использованы следующие ремарки: неторопливо, молитвенно (2-й номер); широко, вольно, с удалью (3-й номер); бойко, залихватски (4-й номер); взволнованно, молитвенно (5-й номер); порывисто, нежно (6-й номер); страстно, с любовью (7-й номер); причитая (8-й номер). Наиболее активными и светлыми номерами цикла являются третий и четвертый; не случайно в четвертом номере единственный раз в цикле показано дизная тональная сфера *H-dur* (*dis-moll* в конце номера). В целом, ладотональное наклонение мелодики достаточно ясное; можно даже говорить о большей склонности композитора к диатонике, что не исключает полиладовые эффекты, усложненную гармоничную вертикаль. Особенно типичным становится кварто-секундное строение вертикали, внедрение секунды в терцовую структуру, что несколько остраивает звучание. Секунду, как большую, так и малую, можно считать лейт-интервалом всего цикла, как в гармоническом, так и мелодическом изложении.

Четвертой типичной для цикла «стихотворений с музыкой» чертой музыки Успенского является сквозное композиционное развитие. Оно связано со стилистической гомогенностью (однородностью) цикла, которой не препятствуют динамические и образно-семантические контрасты. Но в наибольшей степени его обуславливает свободная трактовка формы как непосредственная демонстрация сущности вокального монолога. Композитор отходит от традиционной строфической формы, но сохраняет ощущение строфической природы стиха путем повторения опорных фраз.

Композитор очень чутко относится к регистровым свойствам фортепиано. Расположение музыкального материала в диапазоне большой — малой октав или, в противовес им, во второй — четвертой октавах приобретает самостоятельное семантическое значение и может быть уподоблено «диалогу с роком» как противостояние образа поэтессы, ее личностных поисков тем жизненным обстоятельствам, в которые вовлекла ее судьба. В некоторых номерах фортепианное сопровождение всецело уведено в высокий регистр (номера 6, 8); в 7-м номере ограничение фортепианного звучания высоким регистром используется тогда, когда композитор стремится подчеркнуть одиночество героини, отъединенность ее голоса от разноголосия жизни.

Таким образом, в вокальной и инструментальной партиях цикла Успенского формируются специфические для каждой выразительные приемы, целью которых становится создание драматургического единства всех девяти номеров опуса. Композитор добивается функциональной определенности, образной конкретности каждого стилистического средства. При этом он сохраняет простоту, ясность, даже прозрачность изложения музыкального материала и, наряду с лаконизмом, добивается классической чистоты, равновесия, гармоничности в образном строе произведения. Не столь явно, как В. Сильвестров в «Тихих песнях», Успенский все же пользуется методом аллюзии для того, чтобы передать отношение к поэзии Цветаевой как к классически безупречной странице истории отечественной литературы.

Важным общим выводом в исследовании О. Филатовой становится то, что в камерно-вокальной музыке во взаимодействии вокальной и инструментальной сторон открывается главный структурный принцип диалога. Данные стороны выступают ведущими субъектами диалога в их обращенности к третьему, идеальному Над-адресату, в терминологии М. Бахтина — к смысловой целостности музыкаль-

ного произведения. Инструментом такого диалога оказывается закрепление значений, семантики образа за определенными стилистическими решениями, фигурами, то есть обращение к музыкальным символами *«как к наиболее лаконичному по конкретным индивидуализированным структурно-композиционным признакам и наиболее протяженному по текстовым значениям выражению смысла в музыке»* [2, с. 188]. О. Филатова специально подчеркивает, что не случайно необходимой составной частью, можно сказать, композиционной единицей камерно-вокального цикла является миниатюра, а наличие *двух исполнительских сторон* в камерно-вокальном жанре объясняет его *особую роль носителя «культуры диалога» в музыке*. Следовательно, особое методическое положение принимает и мысль о том, что те свойства диалога, которые развивает камерный-вокальный цикл, формируются на основе специфических свойств, проистекающих из функциональных различий («разногласия» в диалоге) и функционального сближения («согласия» в диалоге) исполнителя инструментальной партии (партий) и вокалиста 188–189

Своеобразным продолжением исследовательской концепции О. Филатовой, в то же время открытием новой проблемной сферы в изучении камерно-вокальной музыки становится исследование О. Лисовой [1], в котором широко представлено явление жанровой интерференции. Данное явление исследовательницы предлагает считать главным условием эволюции камерной вокальной музыки, а механизм его находит в наложении признаков одной жанровой формы на иную, с последующим изменением каждой, но и с сохранением исходных признаков.

В связи с этим О. Лисовая указывает на особый стилистический «билингвизм» камерно-вокальной музыки, возникающий вследствие взаимодействия в ее пределах различных жанровых тенденций. Основной из них, наиболее показательной для современного этапа эволюции камерно-вокального творчества становится сближение композиционно-драматургических норм цикла и оперы, вследствие чего камерно-вокальный цикл заметно драматизируется, приобретает черты театрализации, а опера достигает предела своей камерности, сосредоточиваясь в сфере монологической драматургии, то есть становясь монооперой (моно-мини-оперой, как именуют данную жанровую разновидность одесские композиторы).

Основой данного процесса жанровой интерференции О. Лисовая считает лиризацию — как углубление личностного начала, возвы-

шение и идеализацию; с ней она связывает обособление камерного жанра как наиболее авторизованного, автобиографического, даже «исповедального»; связь этого обособления с задачей воплощения наиболее глубинной символики, которая выражает особую творческую активность личностного сознания; свободу выбора и трактовки композиционных и стилевых прототипов в камерной музыке, позволяющую углублять специфические возможности музыкального языка; автономность позиции исполнителя как солиста — даже при участии в ансамбле (дуэте, трио); особое значение для донесения лирической музыкальной семантики вокального интонирования — «живого» одухотворенного звучания человеческого голоса как *явленного в звуке уникального психологического рисунка личности*.

Следовательно, по мнению О. Лисовой, именно особое «лирическое интонирование» становится связующим звеном между камерно-вокальным циклом и камерной оперой, что нам представляется указанием на важную перспективу развития музыковедческой проблематики в изучении камерно-вокального творчества

Исследовательница справедливо отмечает, что и для камерной оперы и для камерного вокального цикла ведущими сторонами являются композиционная и стилевая, то есть структурные условия композиции, ее индивидуальное решение и — то, что заставляет композитора *так* построить произведение, его замысел, *стилевое* задание смысла. Одним из таких заданий выступает программность как жанровая парадигма камерной вокальной музыки, которая может быть охарактеризована как заданность смысла, при которой главные условия формирования достигаются имманентными музыкальными средствами (ослабляя или отстраняя слово, сюжет, внешнюю последовательность действий) [1, с. 175].

О. Лисовая предлагает пользоваться понятием символической программности как исходящей от музыки, имманентно-музыкальной, находя в данном типе программности то, что соединяет камерный вокальный цикл и камерную оперу. В ее трактовке символической программности присущи, во-первых, углубленная психологизация трагедийного образа («трагедия характеров»), причем психологический рисунок трагедии отчетливей всего проступает в малых — камерных — вокальных формах, во-вторых, портретность как жанровое качество и оперы, и камерного вокального цикла. Специфика символической программности камерного вокального творчества связана более всего с его монообразными структурами,

следовательно, и с различными приемами монотематизма и монодраматургии [1, с. 177].

Таким образом, исследование О. Лисовой позволяет прийти к выводу, что камерный вокальный цикл движется по направлению к опере благодаря внедрению в музыкальную драматургию приемов театрализации (персонификации, событийности музыкальной драматургии), приводящих к драматизации. А камерная опера движется в сторону цикла благодаря большей детализированности музыкального письма, лиризации, что сказывается и в поведении исполнителей (внешняя игровая исполнительская динамика сводится к минимуму). При этом камерная опера не перестает быть драмой (то есть театральным жанром), а камерный вокальный цикл не перестает быть лирикой в буквальном значении этого слова (как выражением самооценки поэта, композитора, исполнителя). Но эти свойства жанра накладываются друг на друга.

Возникающая взаимодополнительность — интерферентность позволяет соединять, с одной стороны, драматизацию (театрализованные элементы), с другой — лиризацию (психологические характеристики, в том числе — уход от внешней событийности). Причем эта взаимодополнительность реализуется на музыкальном уровне, и основная нагрузка ложится на музыкальный ряд, в силу чего музыкальная стилистика приобретает символические функции, что и позволяет говорить о символической программности как специфически-музыкальном феномене. Как и О. Филатова, так и О. Лисовая приходит к заключительному суждению о том, что в камерной вокальной музыке возникает особая диалогичность музыкально-образного процесса, в котором образ главного «героя» соотносится и все больше сближается с образом автора, вплоть до отождествления авторского «Я» с музыкально-событийным рядом. Подобному отождествлению подчиняется и персона поэта, выступающего, скорее, «вторым «Я» композитора, а монологичность становится ведущим драматургическим свойством и камерной оперы, и камерного вокального цикла [1, с. 176].

Таким образом, камерно-вокальное творчество одесских композиторов оказывается прецедентом обновления, теоретического «переформатирования» исследовательских музыковедческих концепций, способствует появлению принципиально новых музыковедческих подходов к жанровой природе, сущности музыкального искусства. Одновременно музыковедческие оценки, способы раз-

вертывания научного дискурса и его категориальные основания позволяют композиторам глубже осознавать собственные стилевые намерения, управлять музыкально-творческим процессом из широкого контекста понимания диалогической природы искусства.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Лисовая О. Программность как жанровая парадигма камерной вокальной музыки: к проблеме исполнительского понимания / Ольга Георгиевна Лисовая: дис. ... канд. искусствоведения ; спец. : 17.00.03 — музыкальное искусство. — Одесса, 2009. — 199 с.

2. Филатова О. Жанровый генезис исполнительского диалога в музыке (на материале камерно-вокального творчества) : дис. ... канд. искусствоведения ; спец. : 17.00.03 музыкальное искусство / Ольга Александровна Филатова. — Одесса, 2004. — 217 с.

Polkanov A. A. Нові жанрові властивості камерно-вокальної музики в творчості сучасних композиторів. Стаття надає уявлення про діапазон композиторських пошуків кінця XX — початку XXI століття у галузі камерно-вокальної музики. Визначаються основні тенденції формотворення, тематичного розвитку, вокального та інструментального інтонування. Виявляються нові риси «жанрового образу автора» та жанрового положення камерно-вокальної музики.

Ключові слова: жанр, камерно-вокальна музика, сучасний композитор, автор, камерно-вокальна тема.

Polkanov A. A. New genre properties of chamber-vocal music are in work of modern composers. The article gives an idea about the range of composer's searches of the end of XX and beginning of XXI of century in the field of chamber-vocal music. The basic tendencies of morphogenesis, thematic development, vocal and instrumental intoning are determined. The new lines of «genre character of author» and genre position of chamber -vocal music become apparent.

Keywords: genre, chamber-vocal music, modern composer, author, chamber-vocal theme.

