

УДК 78.03+782/784

Ду Чжоу

**ТРАДИЦИОННЫЕ И ИННОВАЦИОННЫЕ
АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛА:
К ВОПРОСУ О СВОЕОБРАЗИИ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОГО
СТИЛЯ Ф. ШУБЕРТА**

В статье предлагается широкий стилевой подход к явлению цикличности в музыке, определяются композиционные и смысловые особенности камерно-вокального цикла. Выявляется оригинальность «интонационной фабулы» и стилевой идеи камерно-вокального творчества Ф. Шуберта.

Ключевые слова: *цикличность, камерно-вокальное творчество, «интонационная фабула», стилевая идея.*

Цикличность всегда являет и единство множественности и множественность единого, поскольку одно обуславливает другое. В камерном вокальном цикле, опирающемся на жанр «стихотворения с музыкой», данные свойства цикличности представлены как равноважные. Причем равновесие множественного и единого объясняется не с позиции каких-либо структурно-композиционных признаков (сонатности, сюитности и др.), а на основе диалогического взаимодействия вокальной и инструментальной, поэтической и музыкальной сторон цикла. В связи с этим цикличность реализуется в связи со специфической, в том числе и исполнительской природой жанра (см. об этом: [9]).

Обратим внимание на временной фактор единства и множественности музыкальной композиции. Время музыкальной композиции, формально идя вперед, в смысловом отношении все время возвращается к своему началу, даже в момент завершения обращаясь вспять. Соединение двух типов композиционного упорядочивания времени и представляет, на наш взгляд, феномен музыкальной цикличности. Он обнаруживает опосредованную связь с типами временных характеристик истории культуры или с культурно-историческими представлениями о ходе времени. Такое явление, как «время культуры», сопутствует представлениям о прошлом, настоящем и будущем как временным позициям не только отдельного человека, но и социума в целом. Ценностное определение названных позиций ведет к формированию «временной модели мира», которую можно представить как «характеристику длительности существования, ритма, темпа, по-

следовательности, координации смены состояний культуры в целом и ее элементов, а также их смысловой наполненности для человека» [3, с. 80].

Можно предположить, что история — это не постепенное выявление того, что уже пребывало в готовом виде в каком-либо моменте временного цикла культуры, а именно исполнение завета творения, который открывается постепенно в качестве обетования Богу. Иначе говоря, история культуры или время культуры становится ареной божественного откровения, и только Бог может вывести человека из безостановочного круговоротного движения и даровать ему покой (в частности, субботу). Тогда появляется возможность посмотреть на все из «конца времени культуры как состояния полноты творения, и это делает все частные верования и привязанности относительными» [3, с. 83]. С такого рода пониманием времени связана мистериальность А. Скрябина; не случайно С. Рахманинов называл Скрябина композитором, который находится на «ничьей» земле; можно добавить, что Скрябин вообще не опирается на чью-либо «землю», в том числе, на современные ему требования какой-либо композиторской школы.

Представление о цикличности культурно-исторического процесса своеобразно воспроизводит цикличность природных процессов и предполагает, что человеческий опыт, опираясь на прошлое и восходя к будущему, реализуется именно в настоящем, а главным критерием человеческой деятельности является актуальность.

Следовательно, цикличность как модель исторического времени культуры предполагает взаимодействие ценностного прошлого и целесообразного будущего в настоящем, как взаимодействие смыслового единства человеческого опыта и множественности путей достижения этого единства. Понятая таким образом цикличность позволяет определять ее как необходимый фактор становления музыкальной культуры в общем историческом «времени культуры».

Обращаясь к проблеме камерного вокального цикла, следует отметить, что она сложна, многоаспектна и достаточно актуальна для сегодняшнего дня. В известной мере это обусловлено лирической природой самого жанра, предусматривающей, с одной стороны, бесконечный в своих смысловых возможностях интонационный синтез музыки и слова, а с другой — возникновение модифицированных вокально-инструментальных форм [1; 2; 4; 10].

Можно назвать еще несколько существенных для судьбы камерно-вокального цикла обстоятельств, а именно: усиление противопостав-

ления поэзии и музыки, диалогичности их взаимосвязи в каком-либо союзе; поиск национальной самостоятельности ведущими композиторскими школами; задача обновления и обогащения интонационного фонда (коммуникативных возможностей) музыки, столь же постоянная и необходимая задача смысловой конкретизации и разъясненности для слушателя музыкального содержания и некоторые другие.

Как и соната, концерт, симфония, инструментальная миниатюра, опера, оратория, романс и вокальная миниатюра, возникшие в процессе композиторской практики, явились вторичными по отношению к «простым» первичным жанрам, характерным для народного творчества, музыки быта.

Понятие жанра подразумевает тот или иной тип содержания, связанный с жизненным назначением произведения. По определению Л. Мазеля, В. Цуккермана, «музыкальные жанры — это роды и виды музыкальных произведений, исторически сложившихся в связи с различными типами содержания музыки, в связи с определенными ее жизненными назначениями, с различными социальными функциями и различными условиями ее использования и восприятия» [6, с. 22]. Первичные жанры — жанры обиходной музыки — рождены конкретной жизненной обстановкой, практикой их общественного бытования. Характерные особенности каждого из них объясняются, прежде всего, теми прикладными функциями, благодаря которым они возникли и которые они постоянно с неизбежностью выполняют. Предназначенность того или иного жанра часто бывает связана с определенным типом движения (труд, танец), особенности которого находят отражение в ритме музыки. Изначальные, эмоционально-ассоциативные связи музыки со звучащей действительностью чаще и легче всего прослеживаются именно в бытовых жанрах. Используемые в одних и тех же или в аналогичных ситуациях бесчисленное число раз, эти жанры содержат в себе большое обобщение вековой общественной практики.

Устойчивость первичных жанров, устойчивость связанных с ними ассоциаций, устойчивость исторически сложившейся трактовки каждого из них делает первичный жанр одним из самых прочных звеньев в процессе музыкальной коммуникации, позволяет, несколько перефразируя широко известную мысль Л. Выготского, сказать, что, возникая из реальности и направляясь на нее же, музыкальное искусство определяется самым тесным образом тем основным строем, который принимает жизнь. Психологическое исследование законов

искусства показывает, что искусство есть важнейшее средоточие всех биологических и социальных процессов личности в обществе, способ согласования человека с миром в самые критические и ответственные минуты жизни.

Характерным признаком первичного музыкального жанра является недифференцированность творца и исполнителя; они объединяются в коллективном действии, тождественны друг другу. Эта же черта отличает и жанры музыки, предназначенные для массового исполнения, где исполнитель и слушатель слиты в одном лице. Таким образом, первичные жанры — историческая и логическая предтеча профессионального композиторского творчества. В преподносимой вторичной музыке воздействие усложняется, избирает иные формы, но цель его остается прежней: первоначально индивидуальное чувство через произведение музыкального искусства перерастает в общественное или обобщается, выражая ту же потребность катарсиса, которая существовала и в праисточках современного искусства. Взаимодействие первичных и вторичных жанров, тесная взаимосвязь между «обиходной» и «преподносимой» музыкой — один из важных законов развития музыкальной культуры.

Музыкальное произведение не может быть эстетически действенным, если его язык лишен корней в обиходном музыкальном мышлении, в фольклорной и религиозной культуре: собственно, «язык» в этом случае и не возникнет... Образно-содержательная определенность произведения всегда связана с конкретным интонационно-ритмическим обликом темы. Художественно значимая тема не может возникнуть в воображении композитора вне музыкально-жанровых традиций культуры. Типы жанровой характеристичности музыки, такие, как «речитативность», «песенность», «танцевальность» темы сложились именно в результате применения музыки в быту, запечатлев исторически успешный опыт обиходного музицирования.

Как известно, С. Скребков выделял три коренных жанровых типа музыкального тематизма, два из которых являются исторически первичными: декламационность (омузыкаленные возгласы, призывы, причитания и т. д.), танцевальность (точнее — моторность, включающая все виды танца, марша, омузыкаленных трудовых движений), ариозную распевность, кантилену, которая возникает на основе двух первых и формируется в процессе достижений музыкальным искусством своей художественной самостоятельности в профессиональной музыке XVI — XVII вв. [45] «...До этого музыка была ритмо-

интонацией, высказыванием, произношением. Теперь она стала петь, дыхание стало ее первоосновой...» [8, с. 114].

Возможность непосредственного эмоционального воздействия «второй практики» (понятие К. Монтеверди) профессиональной музыки во многом объясняется опорой на жанры народного и бытового музицирования. Длительный исторический отбор выразительных средств завершается формированием образно-интонационной сферы, воплотившейся в музыкальном языке первичных жанров и вошедшей в духовную жизнь общества как полномочный выразитель его художественной психологии.

Тесное взаимодействие «первичных» и «вторичных» жанров музыкального искусства, обогащающее и поднимающее на новую, более профессиональную ступень первые и придающее ассоциативную конкретность вторым, привело к известному сближению их «жанрового содержания», уничтожило резкую границу между ними.

Поэтому отправным пунктом в истории камерного вокального цикла представляется момент перерождения любительского обиходного вокального (песенного) сборника в цикл, то есть момент осуществления новой, более органической связи между единицами музыкально-поэтического текста. Именно таким моментом явилось создание Бетховеном шести песен на сл. А. Ейтелеса (ор. 98, 1816 г.)

Именно в песнях «К далекой возлюбленной» возникает подлинный «круг песен» — цикл. Его создает не обращение к поэзии одного автора — хотя и это важно, но не решает проблемы цикла; его создает новое единство музыкальных связей, прочность музыкальной идеи, выражающейся именно в сугубо музыкальных принципах построения произведения.

Во-первых, это правило написания камерного вокального произведения на избранные стихи, что означает не просто выбор стихотворений, но их расположение в том порядке, который удобен и важен композитору для реализации его музыкальной идеи.

Во-вторых, относительный лаконизм цикла, позволяющий восприятию сохранять чувство единства его объемов и соотносить начальные и заключительные разделы.

Третьим принципом является усложнение музыкальной композиции, прежде всего, совмещение куплетно-строфической и трехчастной репризной формы в пределах одного раздела цикла, а в более общем плане — наложение — совмещение характерных для вокальной

и для инструментальной музыки структур, начиная от краткого интонационного звена и заканчивая формой цикла в целом. На уровне интонации — это подчиненность (вольная или невольная) естественной речевой свободы дыхания, свободы поэтического ритма (размера) фактуре, метроритму, характеру инструментального сопровождения. В таком аспекте можно рассматривать предложенные Е. Ручьевской категории «встречного ритма», «встречной драматургии» как семантические по существу — в контексте музыкальной интерпретации поэтической речи, неизбежной во всех случаях «встречи» музыки с поэзией и непосредственно воплощенной в способах музыкального интонирования [7].

На уровне цикла в целом мы вправе говорить о соединении центростремительных и центробежных сил, конвергенции и дивергенции стилевых признаков, того, что подчеркивает смысловую самостоятельность каждой вокальной миниатюры, служит возможности ее обособления и того, что делает ее неотъемлемой частью общего процесса выстраивания музыкальной формы.

Именно последний фактор связан с четвертым принципом циклизации вокальных миниатюр, берущим начало в творчестве Бетховена: со сближением вокального и сонатно-симфонического цикла, причем последний оказывается в роли наиболее общей классической нормы построения музыкальной формы, наиболее абстрактного структурного канона.

Пятое, что позволяет заметить уже Бетховен, это существенная роль ладотональных связей, арок, повторов, фактурных аллюзий («напоминаний») и, наконец, тематических повторов, то есть репризности в широком, общециклическом значении.

Возникнув на стыке классицистской и романтической эпох, вокальный цикл становится одним из важнейших достояний музыкальной культуры девятнадцатого века, которая добавляет к нему много новых черт. Но интересно отметить, что своей зрелости данный жанр достигнет позже — на рубеже XIX и XX и в первой половине XX века. Жанр камерного вокального цикла относительно молод — моложе цикла инструментального, устойчивые варианты которого можно найти уже в первой половине XVIII века, а со всей определенностью — во второй его части, в творчестве немецких органистов мастеров, А. Корелли, французских клавесинистов (а в связи с последними можно вспомнить — как их предтечу — английских вирджиналистов эпохи Возрождения).

Именно девятнадцатым веком в области цикла рождено многое из того, что станет своим, сохранится и разовьется в музыкальном творчестве века двадцатого. Наряду с развитием своеобразных национальных школ вокальной лирики, таких, как немецкая (Шуман — Брамс — Вагнер — Вольф), французская (уже заглядывающая в XX век в лице Дебюсси), русская, отличающаяся необычайно плодородной почвой в этом жанровом направлении, в ходе развития европейской музыки второй половины XIX века — вырабатываются достаточно устойчивые и общие нормы трактовки камерного вокального цикла — тяготеющая к универсальности *жанрово-стилевая парадигма*.

Ее формирование мы находим в творчестве Ф. Шуберта, произведения которого обнаруживают следующие константные черты:

— требование конкретности от темы-идеи цикла, иными словами, достаточно явной «сюжетности» — и не только в словесно-поэтической, но и в музыкальной композиции цикла; данное обстоятельство ведет к усилению театральных приемов в общей музыкальной драматургии, прежде всего, к столь типичной для романтиков и сохраняющейся надолго после них персонификации музыкального материала, наделяющей определенные выразительные (фактурно-гармонические, тембровые, тематические и т. п.) приемы остро-индивидуальным, обязательным, повторяющимся и, в силу этого, устойчивым, образным смыслом, подобным роли в некоей театральной пьесе;

— усиление образного контраста и психологической нагрузки каждого образа, что заставляет с еще большей настойчивостью искать аналогии в сонатно-симфоническом цикле; одновременно возникает и очень характерное для романтизма обратное влияние вокальной музыки на инструментальные жанры, предвещающее, хотя и очень издавна, будущий синтез жанров (симфонии и вокального цикла);

— усиление приемов единения, сквозного развития формы, размывающих уже не только куплетность, но и трехчастные структуры композиции;

— наконец, Шуберт превращает в общее правило драматургии опору на первичный жанровый материал (материал первичных бытовых, обиходных — песенных, танцевальных и пр. жанров), которая может являться в различных степенях и ракурсах — от жанровой цитаты до полижанровости, несущей в себе конфликт, от «обобщения через жанр» — до остранения жанра, являющегося могучим средством создания гротескного музыкального образа. Убедительные примеры

последних находим в цикле Р. Шумана «Любовь поэта», М. Мусоргского «Песни и пляски смерти», Д. Шостаковича «Сатиры на стихи С. Черного» и в целом ряде других циклов. Но впервые возможности данных стилистических метаморфоз обнаруживает именно творчество Ф. Шуберта.

В ряде музыковедческих работ справедливо отмечается, что по эстетической направленности творчества и образной наполненности музыки Шуберта можно сравнить с Моцартом. А также что, каким бы выдающимся ни был вклад Шуберта в развитие различных музыкальных жанров, в истории музыки имя его связано прежде всего с лирической камерно-вокальной стихией. Причина не только в том, что Шуберт написал более 600 песен-романсов, но, прежде всего, в том, что своим отношением к содержательным возможностям взаимодействия поэтического слова и музыкального интонирования композитор выводит вокально-фортепианную (вокально-инструментальную) миниатюру на первый план развития музыкальной семантики и становления музыкального романтического стиля.

Важно и то, что посредством камерно-вокального цикла Шуберт сохраняет связь с классицистской традицией европейской музыки, в частности, он продолжает тенденцию гайдновской простоты как выражения высшей ясности и устойчивости художественных логических принципов. Он становится настоящим «мастером игры», всячески выявляя лирический интроспективный характер последней. С Моцартом же Шуберта особенно сближает единство объективного и субъективного аспектов художественной оценки и музыкального высказывания, продолжение тенденции вокализации инструментального тематизма, а также — несомненная близость к австро-немецкой народной музыке.

Таким образом, в трактовке камерно-вокального цикла в творчестве Ф. Шуберта романтические и классические традиции образуют оригинальный стилевой синтез. Вследствие этого и камерно-вокальный тематизм Шуберта также является интонационно сложным, многосоставным, причем не только песенность, но и ариозность, и декламационность, и специфические инструментальные интонационные обороты, а также — особые авторские семантические фигуры — определяют свойства данного тематизма. Между всеми циклами Шуберта возникает устойчивая семантическая связь, основанная на единстве «интонационной фабулы», которое, в свою очередь, подчинено единству стилевой идеи, единству авторского мировиде-

ния. В основе своей трагическая, шубертовская стилевая идея обращена к раскрытию взаимосвязи между душевными человеческими и природными силами, к очищению глубинной жизненной гармонией.

Данная идея по своей масштабности и образной сложности может быть приравнена к симфонической, в силу чего в камерно-вокальном тематизме Шуберта — в способах его формирования и развития — присутствуют композиционные и драматургические черты, сближающие его с инструментально-симфоническим, в частности, лейт- и монотематизм, особая разработочная процессуальность, наконец, та особая «скрытая цикличность», которая определяется имманентной временной логикой музыкальной композиции.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Григорьева А. Камерная вокальная музыка: поиски и обретения / А. Григорьева // Музыкальная академия. — 1997. — № 2. — С. 43–55.
2. Дарвин М. Проблема цикла в изучении лирики : учебное пособие / М. Н. Дарвин. — Кемерово : КемГУ, 1983. — 105 с.
3. Культурология. XX век : энциклопедия : в 2 томах / [гл. ред., сост. и авт. проекта С. Я. Левит ; отв. ред. Л. Т. Мильская]. — СПб. : Университетская книга, 1998. — 440 с.
4. Лымарева Т. В классе камерного пения / Т. Лымарева // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та історії і практики освіти : [зб. наук. праць]. — Харків : Каравела, 2000. — Вип. 5. — С. 63–70.
5. Ляпина Л. Лирический цикл как художественное единство / Л. Ляпина // Проблемы целостности литературного произведения : [сб. науч. ст.]. — Воронеж : Воронежский пед. институт ; Известия, 1976. — С. 122–138.
6. Мазель Л. Анализ музыкальных производителей / Л. Мазель, В. Цуккерман. — М. : Музыка, 1967. — 752 с.
7. Ручьевская Е. О соответствии слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века / Е. Ручьевская // Русская музыка на рубеже XX века: Статьи, сообщения, публикации / [общ. ред. М. К. Михайлова, Е. М. Образцова]. — М. ; Л., 1966. — С. 65–112.
8. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей / С. С. Скребков. — М. : Музыка, 1973. — 447 с.
9. Филатова О. Жанровый генезис исполнительского диалога в музыке (на материале камерного вокального творчества) : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.03 — музыкальное искусство / О. А. Филатова. — Одесса, 2005. — 214 с.
10. Фоменко И. Лирический цикл как метатекст / И. В. Фоменко // Лингвистические аспекты исследования литературно-художественных текстов: Межвузовский тематический сборник. — Калинин : Калининский государственный университет, 1979. — С. 112–127.

11. Хохлов Ю. Н. Песни Шуберта: Черты стиля / Ю. Н. Хохлов. — М. : Музыка, 1987. — 302 с.

12. Хохлов Ю. Ф. Шуберт. Жизнь и творчество в материалах и документах / Ю. Н. Хохлов. — М., 1978. — 324 с.

Ду Чжоу. Традиційні та інноваційні аспекти вивчення камерно-вокального циклу: до питання про своєрідність камерно-вокального стилю Ф. Шуберта. У статті пропонується широкий стильовий підхід до явища циклічності в музиці, визначаються композиційні та смислові особливості камерно-вокального циклу. Виявляється оригінальність «інтонаційної фабули» та стильової ідеї камерно-вокальної творчості Ф. Шуберта.

Ключові слова: циклічність, камерно-вокальна творчість, «інтонаційна фабула», стильова ідея.

Du Zhou. Traditional and innovative aspects of the study of chamber vocal cycle: the question of the uniqueness of the chamber-vocal style of Franz Schubert. The article offers a stylistic approach to the phenomenon of cyclicality in music composition and semantic features chamber song cycle are determined. Originality «intonation plot» and stylistic ideas of chamber and vocal works of Franz Schubert is revealed.

Keywords: cyclicality, chamber vocal works, «intonation plot», stylistic idea.



УДК 78.01+785.4

Хуан Цзечуань

СИМВОЛИЧЕСКАЯ ПРОГРАММНОСТЬ В ТВОРЧЕСТВЕ А. СКРЯБИНА

Статья основывается на типологии музыкальной программности в связи с природой художественного символа. Рассматриваются черты стилевого единства в творчестве А. Скрябина, К. Дебюсси и О. Мессиа-на; выделяется особая «светоносная» музыкальная символика в творче-стве А. Скрябина.

Ключевые слова: программность, музыкальная символика, стиль.

Постановку проблеми особого рода музыкальной программно-сти, которую следует рассматривать в связи с феноменом символа, обнаруживает исследование С. Яроцинського, способное стать методологической основой изучения творчества не только К. Дебюсси, но и других композиторов переходной эпохи, творящих на рубеже