

ТЕКСТ КАК ОБЛАСТЬ ЭКСПЕРИМЕНТА В ВОКАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЯХ Э. ДЕНИСОВА

М. Grineva

THE TEXT OF EDISON DENISOV VOCAL WORKS AS AN EXPERIMENT

Статья посвящена актуальной на сегодняшний день проблеме трактовки поэтического текста в произведениях композиторов авангардного направления. В статье делается акцент на ряд сочинений признанного мастера отечественного авангарда второй половины XX столетия – Эдисона Денисова.

Ключевые слова: авангард, отечественный авангард, Эдисон Денисов, музыка XX века, поэтический текст.

The article is devoted to the very actual problem of poetical text interpretation in the works of vanguard composers. Mainly this article deals with some works of very talented Russian vanguard master of the second half of the XX century – E. Denisov.

Key words: vanguard, Russian vanguard, Edison Denisov, music of XX century, poetical text.

Для музыковедения давно уже стало нормой рассматривать сочинения композиторов авангардного направления как примеры действия новых методов музыкальной композиции. В сочинениях этого направления (а может быть, не только этого) подчеркнута нетрадиционное решение может касаться не только музыкального материала, но и вербального текста, если он включен в сочинение, что типично, прежде всего, для вокальных жанров.

Ярким примером новой трактовки текста является экстраординарное сочинение Эдисона Васильевича Денисова «Голубая тетрадь». Первое, что бросается в глаза при взгляде на партитуру, – необычный текст. Сочинение написано на тексты, по жанру очень разноплановые, – стихи Александра Введенского и прозу Даниила Хармса. В целом, в каждой из частей «Голубой тетради» звучит либо прозаический, либо поэтический текст – уже это, само по себе, не типично для вокальных циклов. Но особенно необычной оказывается вторая часть, где контрапунктом разворачиваются оба типа текста: рассказ Хармса «Рыжий человек» и стихотворение Введенского «Глядите все»; при этом поэтический текст вокализуется Сопрано, а прозаический произносится Чтецом.

Знакомство с «Голубой тетрадью» вызывает несколько вопросов: зачем композитору понадобилась такая необычная форма, что он хотел этим сказать или подчеркнуть? Насколько форма организации текста, реализованная в «Голубой тетради», связана с другими сочинениями

композитора и, вообще, – с музыкой второй половины XX века? Попытаемся найти ответы на поставленные вопросы и, таким образом, приблизиться к осознанию поисков композиторов XX века, в том числе, Денисова, в сфере взаимодействия текста и музыки.

Первое предположение, которое возникает и, вероятно, содержит в себе долю истины: необычная ситуация спровоцирована необычностью текста. Персонаж рассказа Хармса «Рыжий человек» – яркий представитель абсурдного мира: «Был один рыжий человек, у которого не было глаз и ушей. У него не было и волос, так что рыжим его называли условно. Говорить он не мог, так как у него не было рта. Носа тоже у него не было. У него не было даже рук и ног. И живота у него не было, и спины у него не было, и хребта у него не было, и никаких внутренностей у него не было. Ничего не было! Так что непонятно, о ком идет речь. Уж лучше мы о нем не будем больше говорить».

Уже сама внешность этого человека указывает на то, что если он и «был», то постепенно его не стало: стёрли – и не вспомнили, что был когда-то. В абсурдном мире этого «рыжего» человека не стало, фактически, на наших глазах, чем подчеркивается ненужность обычного рядового человека. А жил ли он вообще?

Но ведь при всей экстраординарности «Рыжего человека» Хармс не планировал, что его рассказ будет звучать параллельно со стихами Введенского, хотя они и были друзьями и соратниками по ОБЭРИУ – Объединению реального искусства. Параллелизм текстов – замысел

уже сугубо композиторский. Но в чем его главная суть? Прежде чем пытаться это объяснить, вспомним в самых общих чертах, каково вообще отношение композиторов к тексту вокального сочинения.

Вокальная музыка – область творчества, которой, так или иначе, касается каждый композитор. Выбор текста и его трактовка при этом для композитора всегда являлись особой задачей. Проблема интерпретации поэтического текста существовала во все времена, сколько существует вокальная музыка. В XX веке она тоже оказалась важной, причем в ее решении обнаружилось многие новые черты.

Тема организации текста в вокальной музыке традиционна и для музыковедения, о чем свидетельствует ряд исследований, посвященных ей. В их числе фундаментальная монография в трех частях В. Васиной-Гроссман «Музыка и поэтическое слово» [1; 2], исследование Е. Ручьевской «Слово и музыка» [13], глава в учебнике В. Холоповой «Формы музыкальных произведений» [16], книга Б. Каца «Стань музыкою, слово!...» [9], работы И. Дабаевой [3; 4; 5; 6] и др.

В выборе текста для вокального произведения каждый композитор руководствуется своими критериями: для кого-то важно, чтобы текст был предельно певуч и легко ложился на музыку; кто-то, напротив, выберет строки, лишенные какого-либо мелодизма для того, чтобы потом этот мелодизм выразить собственно музыкальными средствами, а кому-то оказывается важен не мелодизм, а интонирование, приближенное к речевому. В каждую историческую эпоху складывались свои закономерности и особенности подхода композиторов к текстовой основе вокального сочинения.

В настоящей статье не ставится цель проследить и охарактеризовать все этапы эволюционных изменений, которые происходили в различные исторические периоды в сфере обращения композиторов с текстовой основой вокального сочинения. Однако обозначим некоторые показательные особенности, что необходимо для верной оценки явлений, типичных для музыки XX века.

В работе композитора со словесным текстом вокального сочинения существуют две важные стороны: одна связана с изменениями, которые автор музыки вносит или не вносит в поэтический текст. В первом случае композитор предлагает нам новую версию избранного им текста, становясь как бы его соавтором. Во втором случае он музыкально интерпретирует чужой поэтический текст. Выделяя два названных случая, мы не говорим о степени художественной целесообразности или качестве музыки, но лишь

о различии в подходе композитора к первоисточнику.

Вторая сторона – избираемая композитором форма звучания текста в произведении. Таких форм изначально может быть несколько: музыкальное интонирование, декламация, чтение и другие (вплоть до виртуального присутствия текста).

Конечно, есть еще и проблема соотношения текста – его структуры, ритма и метра, фонетики – и средств музыкальной выразительности. Всё это направлено на раскрытие смысла текста и его отдельных элементов. Раскрытию этой проблемы чаще всего и посвящаются работы музыковедов. В данной статье касаться ее мы не будем, но сосредоточим свое внимание на вопросах, затрагивающих собственно текст: насколько композитор свободно ведет себя в работе с текстовой основой, какие новые приемы и средства и для каких целей привлекает в организации вербального текста.

Для того чтобы в большей мере оценить масштаб эксперимента в области работы с текстом в творчестве Денисова, совершим небольшой экскурс в прошлое. В творчестве русских композиторов XIX века, например, у представителей «Могучей кучки», обязательным условием работы с текстом было почти точное сохранение его первоосновы в неприкосновенности: «Не допускались ни добавленные репризы строк, ни даже повторения слов» [16, 11]. У Чайковского и других композиторов, не принадлежавших к «Могучей кучке», замечаем более свободный подход к тексту: автор допускает повторения одного и того же слова, а также его фрагментов.

В качестве текстовой основы для вокальных сочинений мастера XIX века избирали исключительно поэзию. Единичные случаи обращения к прозаическим текстам в творчестве Даргомыжского были крайне негативно встречены общественностью и не получили продолжения в творчестве других композиторов.

Основными вокальными жанрами, к которым обращались композиторы XIX века, были романс, песня, кантата, вокальный цикл. Однако иногда возникали и новые жанры. Так, например, в творчестве Ц. Кюи неоднократно встречается «стихотворение с музыкой». Что можно увидеть нового в этом жанре, в чем его отличие от романса? В «стихотворении с музыкой» доминирующая роль принадлежит именно стихотворному тексту. Все же вокальная основа здесь остается ведущей, особое значение в некоторых примерах приобретают речевые интонации.

В начале XX века жанр «стихотворения с музыкой» оказался особенно востребованным

и продолжил свою жизнь в творчестве ряда композиторов и исполнителей. Например, у Александра Вертинского. Т. Левая отмечает, что манера его исполнения, «изобилующая разного рода интонационными нюансами, паузами, аффектированными ускорениями и замираниями», отличалась предельной выразительностью» [11, 44]. Именно в «стихотворении с музыкой» усилилась роль мелодекламации, что приблизило вокальную по природе песню или романс к декламации под музыку. И эта особенность вылилась в рождение еще одной новой жанровой разновидности – мелодекламации или чтения стихотворения под музыку.

Творчество композиторов XX века представляет новую веху в развитии вокальной музыки. В связи с расцветом авангарда все чаще в отношении музыкального искусства стал применяться термин «эксперимент». В этом проявилась важная тенденция всего XX века: эксперимент как неотъемлемая часть науки проникает в искусство. Однако уместно ли это слово в связи с искусством? Для ответа на этот вопрос необходимо дать краткое толкование термину «эксперимент». В переводе с латинского оно означает «проба, опыт». В словаре иностранных слов эксперимент трактуется как «научно поставленный опыт, наблюдение исследуемого явления... вообще опыт, попытка осуществить что-либо» [15, 588]. В общем смысле эксперимент – это приобретение нового опыта, до сих пор неизвестного.

В искусстве XX века экспериментальный подход очевиден уже в самой работе поэтов и прозаиков со словом. В нескольких словах напомним некоторые важные проблемы литературы минувшего века. Еще в начале столетия один из родоначальников литературы абсурда Хармс говорил, что «стихотворение должно быть реальным настолько, чтоб его можно было бросить в окно – и стекло бы разбилось» [10, 103]. Свою задачу литераторы видели в возврате слову его первоначального значения через поиск новых путей выражения мысли и поиск новых слов. Объектом отражения в литературе становится конкретный предмет, очищенный от всего лишнего, ненужного, мешающего рассмотреть его суть. А в поэзии этот предмет может быть передан через «столкновение словесных смыслов» [8, 242–243].

Экспериментальный подход в работе с вербальным текстом вокального сочинения – отличительная черта стиля Денисова. Линия эксперимента свойственна всем композиторам XX века, чье творчество, так или иначе, вписывается в рамки авангардного музыкального искусства. Денисова справедливо называют лидером советского авангарда 60–70-х годов XX века.

Идеи музыкального авангарда ярчайшим образом проявились не только в музыкальном языке композитора, но и в подходе к тексту. Денисов неоднократно признавался, что его задача «...приручить текст... изменить, поменять местами слова, сделать купюры или монтаж двух-трех стихотворений в одной части. ...Когда мне что-то мешает в тексте, я переставляю слова, даже изменяю смысл поэзии в соответствии с тем, что хочу сказать» [7, 74]. Экспериментальный подход в данном случае воспринимается как необходимый, позволяющий композитору точнее воплотить свой замысел.

Справедливо будет сказать, что далеко не всегда Денисов экспериментирует с текстом. В вокальном творчестве в целом у него можно выделить два разных подхода. Один из них продолжает традиционную линию, когда композитор относится к тексту как к нерушимой целостности: автор музыки лишь изредка может изменить одно слово в строке. В числе таких сочинений ряд опусов на стихи русских поэтов: цикл «Твой облик милый» на стихи А. Пушкина (1980), «На снежном костре» на стихи А. Блока (1981).

Иной подход имеет ярко выраженный экспериментальный характер. Типичный прием в этом случае – так называемая «коллажная техника» или «текстовый монтаж»: композитор часто работает с несколькими текстами из разных источников, komponует их, смешивает, накладывает один на другой и т. п. Как исходный вербальный материал, так и художественный результат при подобной работе с текстом могут быть различны. Например, композитор может соединить в одном сочинении тексты разных авторов. Именно такое решение наблюдаем в цикле «Голубая тетрадь». Вербальную основу сочинения составили тексты литераторов начала XX века, представителей литературного объединения ОБЭРИУ. Из их наследия, как поэтического, так и прозаического, композитор тщательным образом отбирает необходимые ему строки, которые работают на раскрытие его замысла¹.

В другом случае, опираясь на творчество одного автора (поэта или прозаика), композитор из его текстов монтирует новое целое, выступая, фактически, соавтором вербального текста. Так случилось в работе над либретто оперы «Пена дней». В его основу положены тексты Бориса Виана, которые Денисов перестроил по своему усмотрению: ввел довольно много стихотворных текстов из других сочинений автора, в частности, из его шансон, обогатил либретто

¹ Например, из 111 строк стихотворения Введенского «Значенье моря» Денисов отобрал всего 24.

анонимным текстом песни о Христе, написанным несколько веков назад (композитор позаимствовал его из книги религиозных песен).

Еще один специфический вид монтажной техники – сочетание в одном сочинении текстов на разных языках. Примером может служить Реквием, в котором Денисов обратился к творчеству поэта XX века Франциско Танцера. Текст Танцера написан на трех языках: английском, немецком, французском. Денисова привлекла идея интернациональности и возможность донести свой замысел до более широкого круга слушателей. Кроме того, он дополнил разноязычный текст Танцера текстами католической литургии, Библии, канонического латинского реквиема и фразой из «Нагорной проповеди» Христа: «Я – свет земли, и кто пойдет за мной – будет иметь свет жизни».

В результате работы композитора с текстом, связанной с подбором, компоновкой, драматургическим выстраиванием, складывается индивидуализированная форма, не имеющая аналогов. Это дает основание отнести имя Денисова к числу тех немногих композиторов, кто создает новые формы по «индивидуальному проекту». Причина такой сложной работы с текстом вокального сочинения у Денисова – это стремление донести до слушателя глубинный смысл сочинения, найти именно тот формат целого, который в полной мере будет воплощать его авторский замысел.

Особую проблему видят композиторы XX века и в поиске форм преподнесения текста. В этом вопросе у Денисова выделим несколько путей решения. Прежде всего, он продолжает линию, идущую от композиторов XIX века. В ряде его сочинений, таких как циклы «Твой облик милый», «На снежном костре» и других, текст традиционно вокализируется.

Однако есть ряд примеров, когда в способе преподнесения текста композитор экспериментирует. Например, в цикле «Солнце инков» на тексты чилийской поэтессы Габриэлы Мистраль в партии одного исполнителя Денисов противопоставляет текст, который вокализируется, и текст, который проговаривается. Во второй части цикла, которая носит название «Печальный Бог», исполнительница с пения переходит на декламацию. Композитор дважды прибегает к этому выразительному приему, и в каждом случае солистка проговаривает драматургически самые важные строки. Первый раз на фоне описания картины природы появляется текст, связанный с образом Бога: «Ищу лик Бога, хочу погладить его щеку». В другом случае речь заходит о молитве: на словах «из праха земного не возносилась такая» реплика исполнительницы

приближается к свободному интонированию на одной высоте, как во время произнесения молитвы.

В творчестве композиторов XX века, благодаря появлению новых технических звукозаписывающих средств, стало возможным сочетать живое исполнение с записанным на аудио пленку. Обращение к звукозаписывающей технике и включение записи в вокальное произведение утвердилось в творчестве ряда композиторов фактически сразу как яркий звуковой эффект, открывающий широкий спектр новых возможностей. Подобное сочетание встречаем и у Денисова в «Солнце инков», где текст вокальной партии, исполняемый сопрано, сочетается в виде канона с записанным на магнитную пленку мужским голосом. При этом каждая партия канона записывается одним и тем же исполнителем, а сама партия состоит из декламирования на одной высоте определенного текста. В записи эти голоса образуют трехголосный канон в квинту. Подобный прием является эффективным выразительным средством, позволяющим противопоставить в образном содержании антитезу «живое – неживое».

В своем отношении к тексту вокального сочинения Денисов не был единственным, кто обозначил новые пути. В работе с текстом и в поисках способов его воплощения в творчестве практически каждого композитора XX века в той или иной степени присутствовал эксперимент. Приведем лишь некоторые показательные примеры из сочинений отечественных композиторов.

В «Поэтории» Р. Щедрина на тексты А. Вознесенского для поэта, женского голоса, смешанного хора и симфонического оркестра (1968), по замыслу композитора, «сначала текст интонируется певцами, затем декламируется поэтом» [12, 93]. При этом, создавая «Поэторию», Щедрин рассчитывал на участие в исполнении самого Вознесенского, что и было реализовано на премьере и зафиксировано в существующей аудиозаписи. И в этом обязательном условии исполнения произведения заключается особый индивидуальный авторский проект.

Среди новых способов исполнения и звукоизвлечения выделяется прием, который применил Л. Грабовский в цикле «Из японских хокку» на стихи Мацуо Басё для тенора, флейты-пикколо, фагота и ксилофона (1964). В первом хокку фрулато флейты-пикколо переходит в партию тенора, продолжающую ту же мелодию, тоже фрулато. Композитор указал, как должен исполняться этот прием: «Исполнитель бьет себя по груди руками для усиления эффекта» [14, 93–94]. В вокально-инструментальной компо-

зиции этого же автора «Маргиналии к Хайсенбюттелю» (1967) текст интонирует чтец, которому строго предписано придерживаться одной и той же высоты, при этом изменениям подвергаются лишь динамические оттенки, градации которых варьируются от *fff* до *ppp*. У А. Вустина в композиции «Досуги Козьмы Пруткова» (1982) во второй части цикла фразы ударных чередуются с чтением афоризмов Пруткова. У С. Губайдулиной в кантате «Ночь в Мемфисе» для меццо-сопрано, мужского хора и оркестра на тексты из древнеегипетской лирики в переводе А. Ахматовой и В. Потаповой в семи частях (1968) на магнитофонную пленку записана партия мужского хора. Благодаря этому, в произведении создается аллюзия на древний ритуал, а звучание хора в записи подчеркивает особую атмосферу архаики. Хор декламирует текст в низком регистре и по звучанию, благодаря отстраненному тембру, приближается к мистическому гулу, как бы доносящемуся из потустороннего мира.

Новым в XX веке можно назвать исполнение текста музыкантами-инструменталистами и оркестрантами. Подобные актерские задачи, которые ставит современный композитор перед исполнителями, связаны с типичным для второй половины столетия «инструментальным театром». Игровыми ролями по ходу произведения могут наделяться все исполнители, порой и дирижер. Так, сочинение А. Вустина «Музыка для десяти» (1991) построено как спиритический сеанс, где музыканты оркестра символизируют души, которые вызываются, чтобы узнать у них пророчества. При этом по ходу произведения артисты оркестра, помимо игры на инструментах, свободно общаются с дирижером. Кульминацией сочинения становится чтение пророчества, в исполнении дирижера, который повествует о том, кто и каким образом закончит свое земное существование. У того же автора в композиции «Письмо Зайцева» для голоса, струнных и большого барабана (1990)

в кульминации исполнители-струнники одновременно с игрой на инструментах поют хором текст из Евангелия «Боже мой, для чего ты меня оставил».

Еще одним ярким примером создания сочинения по индивидуальному проекту является концерт В. Екимовского «Attalea princeps» для скрипки с оркестром (2000). Каждый слушатель в зале получает программку концерта, в которой напечатан рассказ В. Гаршина с одноименным названием. Зрителю предлагается во время звучания музыки погрузиться в чтение, где текст выступает в качестве своеобразной программы, а музыка в данном случае является комментатором, точно следуя за всеми поворотами сюжета.

Подводя итоги, акцентируем внимание на том, что в музыкальном искусстве XIX века перед композитором в чисто инструментальном произведении стояла проблема организации музыкального пространства, а в вокальном – соотношение музыки и слова. Перед композитором в XX веке в рамках авангардного искусства возникли новые проблемы, которые обозначились, прежде всего, в новых замыслах, потребовавших изменения и самого текста, его внутренней структуры. В композиторском творчестве это проявилось в новом подходе к организации текста в вокальном произведении и поиске новых способов его исполнения. В связи с указанными задачами, выделились два подхода в работе с текстовой основой. Один из них следует традиции предшествующего времени. Но время от времени современный композитор экспериментирует в работе с текстом, в соотношении музыки и текста, в способе или приемах его исполнения. В результате такого нового подхода к жанрам вокальной музыки мы в каждом отдельном случае обнаруживаем особую индивидуализированную форму или индивидуальный проект, не имеющий себе подобных в музыкальной практике прошлого.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Васина-Гроссман В.* Музыка и поэтическое слово. Ч. 1. Ритмика. – М.: Музыка, 1972.
2. *Васина-Гроссман В.* Музыка и поэтическое слово. Ч. 2. Интонация. Ч. 3. Композиция. – М.: Музыка, 1978.
3. *Дабаева И.* Анализ поэтического текста как необходимый компонент целостного анализа вокального произведения. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М.: МГК, 1985.
4. *Дабаева И.* Значение композиционного контекста для воплощения поэтического текста в камерных вокальных циклах советских композиторов // Теоретические и эстетические проблемы советской музыки: сб. науч. трудов / Ред. И. В. Воронцова, И. П. Дабаева, А. Г. Коробова. – М.: МГК, 1985. – С. 76–84.
5. *Дабаева И.* Введение в основу поэтики: Методическая разработка курса. – Ростов н/Д, 1985. – Рукопись.
6. *Дабаева И.* О взаимодействии поэтического и музыкального ритма в камерно-вокальных произведениях советских композиторов: Методическая разработка курса. – Ростов н/Д: РГМПИ, 1987. – Рукопись.
7. *Денисов Э.* Если ты настоящий артист, ты всегда независим // Музыкальная академия. – 1994. – № 3. – С. 72–76.
8. *Друскина Л.* Обэриуты? – Чинари! // Музыкальная академия. – 1995. – № 4–5. – С. 242–243.
9. *Кац Б.* Стань музыкою, слово!.. Критические этюды. Из опыта претворения поэтической лирики в камерно-вокальных циклах советских композиторов. – Л.: Советский композитор, 1983.
10. *Констриктор Б., Таршиис Н.* Историческая тема у обэриутов // В спорах о театре: Сб. науч. трудов / Ред.-сост. Д. И. Золотницкий. – СПб.: Троицкий, 1992. – С. 103–117.
11. *Левая Т.* Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. – М.: Музыка, 1991.
12. *Паисов Ю.* Хор в творчестве Родиона Щедрина. – М.: Композитор, 1992.
13. *Ручьевская Е.* Слово и музыка. – Л.: Музгиз, 1960.
14. *Савенко С.* Константы стиля Леонида Грабовского // Музыка из бывшего СССР: Сб. ст. / Ред.-сост. В. С. Ценова. – М.: Композитор, 1994. – Вып. 1. – С. 91–105.
15. *Словарь иностранных слов / Ред. И. В. Лехин.* – М.: Русский язык, 1979.
16. *Холопова В.* Формы музыкальных произведений. – СПб.: Лань, 1999.