



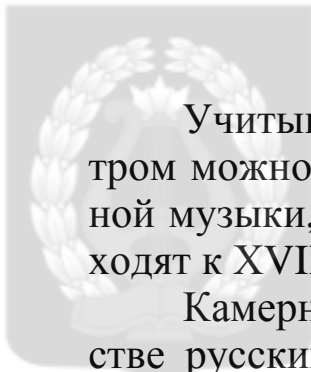
Э. А. Олейникова

Вопросы театральности русской вокальной музыки XIX в.: истоки, традиции и перспективы

Камерно-вокальные произведения русских классиков рассматриваются с точки зрения проявления разнообразных театральных интенций. Отмечается особое значение интонационно-речевых и немusикальных факторов, способствующих направленности музыкальной формы на художественное восприятие.

В современном музыкознании постоянно актуализируются вопросы музыкального содержания, его стилевой интерпретации и исполнительства. По утверждению исследователя А. Ю. Кудряшова, необходимо всячески направлять усилие на развитие у исполнителя «*музыкально-смыслового слуха, который наряду со слухом звуковысотным и включая в себя слух эмоциональный... представляется одним из самых необходимых его профессиональных качеств*» [4, с. 10]. На наш взгляд, вокальные произведения особенно требуют от музыканта глубокого понимания их специфики, рожденной в синтезе не только слова и музыки, но и разнообразных театральных интенций. В музыковедении сегодня неслучайно акцентируется внимание на театральных парадигмах современного искусства, которое тяготеет к предельной условности, игре, контакту со зрителем. Направленность на восприятие в произведениях композиторов XIX в. уже тогда нередко была сопряжена с особым характером преподнесения музыкально-поэтического материала, основанного не только на чистоте и качестве вокального интонирования.

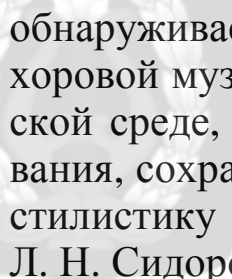
Исследователь К. Цариус, разрабатывая теорию инструментального театра, противопоставлял завершенность и гармоничность классических произведений искусства изменчивости сочинений современных композиторов, основанной на разыгрывании определенной ситуации [см. 17]. Подобные категории вполне соотносимы с интерпретацией вокальных сочинений музыкантов разных исторических генераций. По мнению Н. Линке, при всей новизне современных театральных интенций они не являются беспочвенными, так как истоки визуального аспекта в исполнительстве восходят и к концертной практике выдающихся инструменталистов – Листа, Шопена, Паганини, артистическое поведение, мимика, движения, жесты которых участвовали в создании определенного сценического эффекта [см. 16].



Учитывая специфику, по аналогии с инструментальным театром можно говорить и о вокальном театре в лоне камерно-вокальной музыки, истоки которого в русской музыкальной культуре восходят к XVIII в.

Камерно-вокальная музыка занимает особое место в творчестве русских композиторов разных поколений. Именно в ней воплотились с особой эмоциональной убедительностью и художественным совершенством различные образы, идеи, душевные состояния, отражая социальные и духовные реалии того или иного исторического периода русской истории. Песня в ее синкретическом единстве слова и музыки долгие столетия существовала в России в разнообразии народно-песенных жанров и форм, бережно запечатлевая и сохраняя не только богатейший образный мир отечественного фольклора, но и многие ментальные черты русского человека, его склонность к повествованию, размышлению, к проявлению искренних, порой спонтанных чувств и переживаний. По отношению к западной культуре переход песнетворчества в светское русло, характеризующий кантовую традицию XVII в., был явлением поздним: России предстояло в будущем в некоем ускоренном темпе усвоить, понять, интерпретировать вокальную культуру Европы с многообразием гражданских, патриотических, любовных тем, с особым «диалогом» голоса и музыкального инструмента, умением искренне и доверительно говорить о сокровенных переживаниях человеческой души. Барочные традиции, активно ассимилировавшиеся на Руси благодаря белорусско-украинским связям и государственным реформам, позволили в короткий срок произвести «переоценку ценностей» в области музыкального искусства, которому было позволено воспевать не только сакральные, но и человеческие ценности. Исследователь Л. И. Сазонова в книге «Поэзия русского барокко» приводит цитату С. Лихачева, который говорит о том, что «барокко — это новый культурный язык, зная который можно было общаться с Европой. Новые символы, эмблемы, понятия, темы, новая мифологическая система образов — все это двинулось на Русь, не сметая старую систему... но дополняя ее преимущественно тем, что принадлежало на Западе к светской цивилизации. Оно было органически связано с бытом, с внешней стороной светской культуры общества» [12, с. 14].

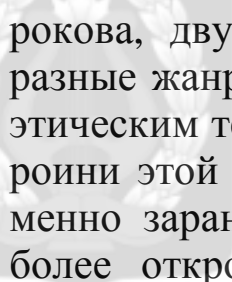
Трудно переоценить значение для дальнейшего развития вокальной музыки России первого авторского сборника кантов «Рифмотворная псалтирь» С. Полоцкого и В. Титова. Именно в нем мы



обнаруживаем процессы, с одной стороны, обмирщения вокальной хоровой музыки, начинающей активно развиваться в бытовой, светской среде, с другой стороны – сакрализации бытового музицирования, сохраняющего почвенные, духовные парадигмы. Анализируя стилистику песнопений «Рифмоторной псалтири», исследователь Л. Н. Сидорович подчеркивает жанровое многообразие кантов: псалмы-плачи, псалмы-элегии, канты танцевального, маршевого, хвалебного, задравного, философско-нравственного и морализирующего характера. Эхо «Рифмоторной псалтири» мы услышим в произведениях всех поколений русских композиторов, несмотря на различия авторских стилей и эстетических взглядов [см. об этом: 13].

Теория аффектов, позволившая привести в лоно музыки контрастность на всех уровнях формы и содержания, активизировала творческие искания композиторов. Начиная с первых российских песен XVIII в. очевидна тенденция, характеризующая поиски разнообразных средств выразительности, способствующих направленности музыкальной формы на восприятие. Сложность данного процесса обуславливалась, с одной стороны, быстрым освоением богатого интонационного словаря европейской музыки, с другой – стремлением обогатить стилевую палитру вокальной музыки интонациями отечественной народной культуры, о чем свидетельствует популярность сборников народных песен В. Трутовского, Н. Львова и И. Прача. Если обратиться к художественным параллелям, то в России желание воспринимать песню как феномен именно национальной культуры исторически возникло ранее, чем в австро-германской культуре стала культивироваться немецкая Lied в ее интерпретации композиторами-романтиками. В этой связи показательны вокальные произведения композиторов-любителей, включая сборник Г. Теплова «Между делом безделье», многочисленные анонимные песни, являющиеся иногда перетекстованными сочинениями западноевропейских авторов.

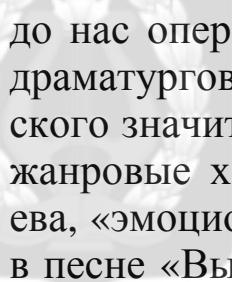
Стремление в жанре любовной лирики передать разные состояния человеческой души вызывало к жизни новые драматические приемы, что отчетливо просматривается в песнях Г. Теплова. Несмотря на ограниченность кантовой фактуры, которая не способствовала индивидуализации вокальной партии и, тем более, сопровождения, в произведениях композитора-любителя отчетливо ощущается влияние театра с контрастностью его вокальных жанров, переменчивостью и условностью переживаемых эмоций. Примером может служить песня «К тому ли я тобой» на слова А. П. Сума-



рокова, двухчастная структура которой (Allegretto – Andantino), разные жанровые наклонения разделов (2/4 – 3/4) обусловлены поэтическим текстом, запечатлевающим противоречивость эмоций героини этой маленькой «сценки», мечтающей о счастье и одновременно заранее пугающейся возможной измены [2, с. 15-16]. Еще более откровенно «театральный» элемент проявляется в песне «Сколько грусти и мученья» (предположительно на слова Н. И. Елагина). Лирическое размышление о превратностях любви (Andante, 3/4) постепенно наполняется эффектными театральными речевыми приемами перепада основного тона голоса: в каждом такте без подготовки меняется динамика ($f - p$, $f - p$), что в итоге приводит к эпизоду с риторически звучащим вопросом («На какой, мой свет, ты страстна, на какой, увы, конец?»). Еще больший контраст привносит раздел Presto (3/8), гневно провозглашающий вердикт: «Возвращай свою свободу, пусть один лишь я грущу./ Хоть останусь в злой печали, но тебя не возмущу».

Отдельных музыкантов XVIII в. можно с полным основанием назвать предтечами русского классического романса. В их числе Ф. Дубянский, сочинения которого были популярны по всей России. Наравне с любимыми народными песнями исполнялись «Стонет сизый голубочек» на слова И. Дмитриева, «Бывало, я с прекрасной». Черты настоящей патетики и силы чувств обнаруживались в элегии «Уже со тьмою ночи» на слова В. Капниста, где композитор отходит от кантовой фактуры и идет по пути индивидуализации партии голоса и сопровождения.

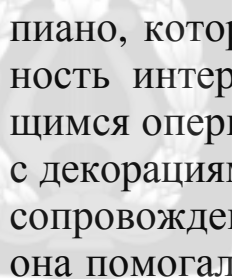
Активное развитие сценических жанров (драматического театра, оперы, включая актерское мастерство) опосредованно влияло на становление русского романса. Явно выраженные романтические тенденции проявляются в музыкальном искусстве на рубеже веков в творчестве О. Козловского. Польско-белорусские корни этого талантливого музыканта способствовали ускорению «европеизации» русской музыкальной культуры, что сказалось как на жанровой структуре его творчества (достаточно напомнить, что он автор Реквиема, Траурной мессы, Te Deum), так и на стилевых особенностях разнообразного вокального наследия. По нашему мнению, именно у Козловского обновляется стилевая палитра российской песни и более отчетливо проявляются театральные интенции в русском романсе. Своего рода театрализация творческого сознания композитора во многом была обусловлена активным интересом музыканта к сценическим жанрам. Известно, что он был автором не дошедшей



до нас оперы «Взятие Измаила», музыки к ряду трагедий русских драматургов («Эдип в Афинах», «Фингал»). В творчестве Козловского значительно расширяется образный мир российской песни, ее жанровые характеристики, повышается, говоря словами Б. Асафьева, «эмоциональный градус» вокальной партии. Это ярко отражено в песне «Выйду ль в темный я лесочек», близкой фольклорным напевам, и светлой, идиллической пасторали «Милая вечер сидела», с новаторской для своего времени звукоподражательной фортепианной каденцией, имитирующей пение соловья. У Козловского намечается путь психологизации русского романса, что станет ведущей тенденцией для многих композиторов будущих десятилетий. В этом плане показателен романс «Прежестокая судьбина» с театрализованным развернутым фортепианным вступлением, подготавливающим трагическое повествование.

В произведениях Козловского намечается еще одна тенденция, предполагающая определенную «визуализацию» контекста романса и связанная с использованием ярких живописно-изобразительных приемов выразительности. Так, в песне «Где, где, ах, где укрыться?» особую роль играет фортепианная партия, которая наглядно живописует грозу, бурю, завывание ветра, раскаты грома, блеск молний. Следуя за текстом и «реагируя» на драматизм звучания сопровождения, вокальная мелодия преобразуется за счет новых для того времени декламационных интонаций, что придает форме черты сквозного монологического высказывания.


Активное развитие театрального искусства в России первой половины XIX в. обуславливало поиски новых жанровых синтезов в вокальной музыке. В этом отношении интерес представляет творчество А. Н. Верстовского, талантливого театрального педагога, воспитателя московской оперной и драматической труппы. Превосходный музыкант и профессиональный знаток сцены, композитор оставил богатое творческое наследие, включающее оперы («Пан Твардовский», «Вадим», «Громобой», «Аскольдова могила» и др.), водевили, романсы, духовные сочинения. Возможные пути театрализации жанра романса Верстовский представил в жанре кантаты, которая, по сути, являлась сценическим вариантом вокальной баллады. Среди них – «Черная шаль» на стихи А. С. Пушкина, «Три песни скальда», «Бедный певец», «Пустынник», «Ночной смотр» на слова В. А. Жуковского. Ярко выраженная театральность баллад запечатлевалась в эффектном сюжете с запоминающимися образами-персонажами, в развернутой контрастной композиции, в партии форте-



пиано, которая была впоследствии оркестрована, что дало возможность интерпретировать сочинения на театральной сцене выдающимся оперным артистам в сценическом оформлении, в костюмах и с декорациями. Большую роль в театрализации баллад играла партия сопровождения, отличавшаяся яркой иллюстративностью. Именно она помогала «визуализировать» развитие сюжета, подчеркнуть его кульминационные моменты. Достаточно вспомнить балладу «Черная шаль», рисующую картину скачки коня и встречу соперников, не менее темпераментна баллада «Три песни», где главная драматическая кульминация – сцена поединка – находит отражение в развернутом инструментальном эпизоде.

Среди театрализованных произведений Верстовского выделяются дивертисменты, или «музыкальные картины», которые подготовили путь к оперному жанру. Ко второй половине 1820-х гг. относится ряд сценических кантат Верстовского, разнообразных по сюжету и принципам композиции: театрализованная кантата «Торжество муз» (написанная совместно с А. Алябьевым к открытию Большого театра в Москве), патриотическая кантата «Певец во стане русских воинов», сценическая интермедия «Гезиод и Омир – соперники» и др. Следуя за размышлениями исследователя Т. Курьшевой о проявлении театральности в музыке [см. 5], можно говорить о том, что в творчестве Верстовского более всего проявляются признаки *внешней* театральности, опирающейся на синтез музыкального компонента с немusикальными элементами, включая сценографию, костюмы, актерскую игру.

Следующий этап привнесения в русский романс элементов театрализации связан с творчеством А. С. Даргомыжского. Его стремление к художественной правде, к тончайшей диалектике слова и музыкальной интонации естественным образом приводило к новому подходу в трактовке вокальной миниатюры. В своей педагогической практике Даргомыжский прежде всего учил не столько петь, сколько «разыгрывать» романсы, всячески развивал актерское дарование своего ученика. Об этом свидетельствует рецензия на исполнение романсов М. В. Шиловской, которая ярко претворяла стиль пения, воспитываемый композитором. Автор рецензии писал: «Главное же достоинство г-жи Шиловской заключается в удивительной внятности произношения и в теплой задушевной декламации: она как бы чеканит каждое слово, и каждая из ее нот сама собою уже есть драма! Даже самым незначительным романсам она со свойственным ей талантом умеет придавать высокий, чисто речита-

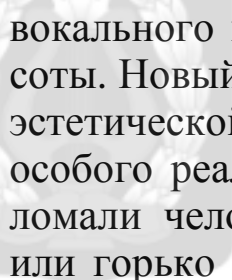


тивный характер. И вот почему она, всегда и везде электризуя своих слушателей, оставляет в них надолго глубокое, неподложное впечатление!» [6, с. 34].

Театральные интенции наблюдаются во многих сочинениях Даргомыжского. Достаточно вспомнить такие различные по сценическим ситуациям композиции, как «Мельник», «Старый капрал», «Червяк». Не является исключением романс «Ночной зефир». Отличие интерпретации пушкинского первоисточника Даргомыжским очевидно в сравнении с романсом М. И. Глинки, который трактует стихотворение как чередование пейзажной и жанровой картин, дополняющих друг друга. «Даргомыжский трактует стихотворение как *драматическую сценку*, – справедливо пишет исследователь Е. Ручьевская, – причем подчеркивает не единство настроения, а контраст: пейзаж у него сумрачный, а жанровая сцена полна блеска, веселья. ...У Даргомыжского во второй и четвертой строфах не только разная музыка, но и в каждой строфе в музыке отражены тончайшие изгибы текста, вплоть до выделения слов и междометий (“Тише... чу... гитары звон”))» [11, с. 47].

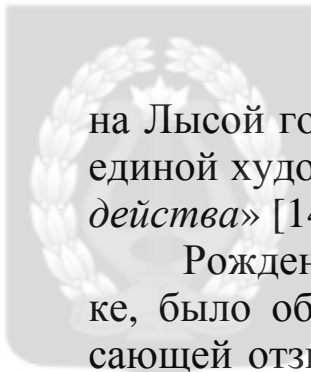
Примером своего рода стилевого «минимализма», способного в 28 тактах передать душевную трагедию «маленького человека», служит жанровая сценка «Титулярный советник». Несколькими штрихами композитору удается нарисовать музыкальный портрет главного героя, передать его характер, манеру говорить, двигаться, живописать отчаяние, гасимое им в «винном тумане», при этом сохраняя серьезность и одновременно горькую иронию повествования. Подобные романсы не требовали от исполнителя исключительных вокальных данных: на первое место выдвигались актерская игра и способность быстрого перевоплощения. Для соотечественников Даргомыжского подобная трактовка романса была новаторской, оригинальной, она открывала путь привнесения в академическую музыку героев, которые ранее вряд ли могли бы стать объектом вдохновения. Расширение образной сферы вокальной музыки естественно инициировало включение более широкого интонационно-речевого фонда, связанного с разнообразием персонажей из различных социальных слоев.

Достойным продолжателем новаторских идей Даргомыжского в области вокальной музыки был М. П. Мусоргский. Многие произведения композитора стали настоящим испытанием для кучкистов. В первую очередь это касается интерпретации камерно-вокальной музыки, которая постепенно переставала быть лоном пластичного



вокального мелоса, организованного по законам музыкальной красоты. Новый мир образов, который ранее воспринимался лишенным эстетической привлекательности, требовал художественной правды, особого реалистического взгляда на социальные условия, которые ломали человеческие судьбы и заставляли Мусоргского страдать или горько иронизировать. С каждым романсом композитора русская музыка пополнялась столь же далекими от чистого искусства героями, как и в романах Ф. Достоевского, истово стремившегося вскрыть внутреннюю природу греха, злобы, одержимости. Подобно тому, как в романах великий писатель нашел свой интонационный модус русской речи, сбивчивой, напряженной, лишенной формальной красоты слова, в романсах Мусоргского мы видим переосмысление вокального мелоса, самого феномена романса, способного не только раскрывать самые потаенные думы человека, но и разоблачать, горько смеяться, истово страдать над каждой человеческой судьбой.


Понять специфику эстетических воззрений и художественного мышления Мусоргского трудно без глубокого знания русской истории, культуры, личности самого музыканта, что отражалось на восприятии его творчества зарубежными исследователями. Так, Дж. Абрахам писал в одном из энциклопедических изданий о том, что гармония композитора «часто бессмысленна как абсолютная музыка, но он пользуется ею с поразительным инстинктом как инструментом драматического выражения. В качестве музыкального ретранслятора слова и всего, что может быть выражено в словах, психологических положений и равно психологических движений, он превосходит. Как абсолютный музыкант он безнадежно ограничен поразительно малой способностью создавать чистую музыку или просто музыкальную текстуру» [15, р. 180]. Подобные заключения глубоко необъективны, так как в творчестве Мусоргского мы обнаруживаем немало примеров удивительного русского *belcanto*, рожденного на пересечении русской поэтической интонации, напевности городской песни-романса, лирики фольклорных напевов. Но главной заслугой Мусоргского является создание уникального по своей природе *синкретического мелоса*. Об этом убедительно писала исследователь творчества русского классика Т. А. Щербакова: «“Объемный” синкретический мелос отзывчив на прочувствованное, увиденное, но также и на движение “актерской маски”» образа, на его “сценическое положение”. Такой мелос питают сценические иллюзии. Потому-то все написанное композитором – оперы и “Ночь



на Лысой горе”, хоры, романсы и фортепианные пьесы – элементы единой художественной системы, имя которой *мелос театрального действия*» [14, с. 169].

Рождение подобного типа мелоса, особенно в вокальной музыке, было обусловлено многими факторами, в том числе и потрясающей отзывчивостью композитора на любые человеческие переживания, в результате чего возникал невидимый *диалог-сопереживание*; при этом музыкант улавливал мельчайшие детали речевой интонации, сопряженной с мимикой, пластикой, тембром голоса собеседника. Моделирование сценической ситуации в романсе, построенное на «синкретизме» восприятия образа, распространялось на интерпретацию самых разнообразных жизненных ситуаций: объяснение в любви убогого человека красавице («Светик Савишна»), нежелание зубрить надоевшие тексты и стремление к земным радостям («Семинарист»), откровенно трагедийная в своей безысходности жалоба ребенка («Сиротка»). Театральной наглядностью отличаются сатирические вокальные композиции Мусоргского, в том числе воображаемый монолог разгневанной супруги в сценке «Ах ты, пьяная тетеря» или вокальная зарисовка «Озорник», запечатлевающая оттенки противоречивой, порой жестокой психики подростка, гневного, льстивого, одновременно трусливого. Коренное обновление музыкальной образности русской вокальной музыки во многом было связано с новым типом литературного первоисточника, созданием текстов самим композитором. Новые художественные задачи, возникавшие в русле вокального театра, легче решались во взаимодействии с интонацией авторского текста, свободного от традиционных норм стихосложения и ориентированного на речевую свободу.

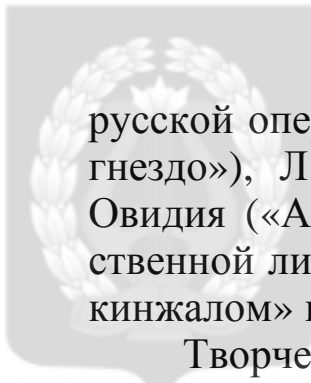
О театральной природе камерных вокальных произведений Мусоргского говорили многие его соотечественники – В. Гартман, В. Стасов, Ц. Кюи. Сегодня об этом пишут современные исследователи [см. 3]. На наш взгляд, одним из ярких приемов театрализации вокального произведения может считаться прием персонификации образов (берущий начало в последних романсах А. Даргомыжского), при котором один исполнитель должен быть рассказчиком и одновременно, сообразно логике развития текста, преображаться в персонажи, различные по возрасту, социальному статусу, духовной организации, принимать облик зла и т.п. Это наиболее ярко выражено в вокальном цикле «Песни и пляски смерти» на слова А. А. Голенищева-Кутузова. Глубина интерпретации темы, дуализм



иносказания и конкретной изобразительности, свободное владение речевой интонацией, мгновенно реагирующей на психические состояния героев, повышенный, экспрессивный тон высказывания открывают в цикле новые пути в вокальной музыке, ведущие в XX столетие.

Не менее инновационен, даже по современным художественным меркам, цикл «Детская», в котором театральность реализуется через сценически-игровое начало. В миниатюрных сценках «Детской» обнаруживается прием персонификации (один исполнитель перевоплощается то в няню, то в милого проказника Мишеньку, то в молящуюся за здоровье всех близких девочку). Внутренняя диалогичность структуры номеров, логика и сюжетно-психологическая мотивированность смены речевых прообразов позволяют исследователям говорить об особом *интонационном сценарии* цикла. Так И. А. Немировская считает, что именно интонационный сценарий является одной из главных составляющих вокального театра Мусоргского. «Органично согласуясь с эстетическими устремлениями мастера, – пишет она, – интонационный сценарий становится, по сути, найденным им новым методом художественного письма, необходимым для создания театрализованных сцен» [7, с. 43]. Это справедливо, так как в вокальной партии «Детской» мы не обнаружим традиционной вокальной лексики: каждая интонация связана с передачей конкретного психологического нюанса; своеобразной точкой отсчета музыкального времени становится мотив, порой включающий лишь восклицание. Наконец, к созданию образа подключаются и внемusикальные факторы: мимика, жестикуляция, актерская пластика. Подобный синкретизм казался Мусоргскому естественным, так как он сам обладал прекрасными актерскими данными и часто был первым исполнителем своих произведений.


«Серебряный век» с его театрокра­тичностью, стремлением к новому синтезу искусств оказал существенное влияние на русских композиторов новой генерации, творчество которых еще глубоко не осмыслено музыкальной наукой. В тени великих современников находятся имена С. Н. Василенко, М. Ф. Гнесина, Г. Л. Катуара, А. А. Крейна, С. М. Ляпунова, В. А. Сенилова, Н. Н. Черепнина, М. О. Штейнберга и др. В их числе и В. И. Ребиков, названный Б. Асафьевым «пустоцветом русского модернизма» [1, с. 51]. Тем не менее творчество Ребикова интересно и разнообразно с точки зрения жанров и стилевых поисков в музыке рубежа XIX – начала XX в. Композитор значительно расширил образное пространство



русской оперы, интерпретируя прозу И. С. Тургенева («Дворянское гнездо»), Л. Н. Андреева («Бездна»), обращаясь к метаморфозам Овидия («Арахнэ», «Нарцисс»), к современной западной и отечественной литературе («Тэа» по поэме А. Воротникова, «Женщина с кинжалом» по новелле А. Шницлера).

Творчество Ребикова может служить зеркалом, в котором отражаются многие жанрово-стилевые тенденции культуры переходного периода, где полифонически переплетаются традиции, новаторство, стремление к самовыражению и эксперименту. Получив образование в Германии, композитор естественно был близок к европейской культуре, где активно иницируются поиски новых средств выразительности, новые формы диалога со зрителем, новые эстетические идеалы. Почитание Р. Вагнера, любовь к П. И. Чайковскому, влияние символизма и музыкального импрессионизма, сознательные эксперименты в области гармонического языка и речевого интонирования не способствовали единству стиля композитора, что опосредованно сказывалось на восприятии его музыки. Тем не менее творчество Ребикова может восприниматься своеобразным «мостом», соединяющим разные стилиевые эпохи и открывающим много новаторского для дальнейших судеб русского искусства.

Одной из главных эстетических парадигм композитора было внимание к внутреннему миру человека. Стремление «живописать» звуками мельчайшие человеческие рефлексии привело его к идее «музыкальной психографии», эстетические принципы которой музыкант изложил в статье «Музыкальные записи чувств». Ребиков призывал отказаться от традиционных музыкальных форм и гармонии, поскольку «наши чувства не имеют заранее установленных форм и окончаний» [9]. Подобные установки подвигали композитора к инновационным приемам в области вокальной интонации, приближающейся к *Sprechgesang* («тоновому говору»), в области гармонического языка (он был одним из пионеров целотоновой музыки, часто использовал созвучия квартовой структуры) и новым формам синтеза искусств. Так рождались разнообразные «меломимики», «мелопоззы», «мелопластики», «ритмодекламации» и «мелодекламации». Комментируя новые музыкально-сценические формы, композитор писал: «Меломимика есть род сценического искусства, в котором мимика и инструментальная музыка соединяются в одно неразрывное целое. Меломимика разнится от балета тем, что танцы не играют в ней никакой роли; от пантомимы – что музыка играет в ней роль не менее важную, чем мимика. Область

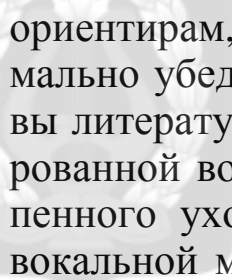


меломимики начинается там, где кончается слово и где царит лишь одно чувство» [8].

Новыми формами взаимодействия слова и музыки стали близкие по художественной идее «ритмодекламации» и «мелодекламации». Усиление актерского начала в данных жанрах выразилось в том, что поэтический текст звучал в виде ритмизированной, но не нотированной речи в устах декламатора, который самостоятельно «выбирал» основной тон и тембр звучания голоса. Партия фортепиано тонко поддерживала декламацию, стремясь максимально оттенить смысловые нюансы поэзии. Подобный музыкально-речевой диалог требовал художественного вкуса, чувства меры и сценической культуры. Среди лучших «ритмодекламаций» Ребикова можно назвать «Астры», «Одиночество» на слова А. Апухтина, «Полночь» на слова Г. Гейне, «Мы цветы срывали», «Эдельвейс», «Люблю тебя», «Из-за дальних морей» на стихи К. Бальмонта. Во многом показательна «ритмодекламация» «Ея сирень» на слова И. Рукавишников [10]. Любовная поэтика стиха подчеркивается множеством музыкальных нюансов, включая изменчивость метроритма, динамические перепады, по-романтически «чувственные» гармонические альтерированные комплексы. Интересной деталью опуса является «инструментовка» музыки: в фортепианной партии около многих мелодических линий обозначены музыкальные инструменты (скрипка, кларнет, валторна, гобой и др.), что могло бы инициировать исполнение произведения в новом звуковом и сценическом оформлении.

Симптоматично, что первым опусом композитор обозначил «Вокальные сцены» на тексты А. Майкова, А. Кольцова, С. Надсона, А. Фета, открывшие путь к новым сценическим решениям вокальной музыки. Еще более театральны по своей природе «Басни Крылова в лицах», комментируя которые, Б. Асафьев писал, что они, в сущности, «являются “представлениями” и допускают сценическое исполнение» [1, с. 50]. Личность Ребикова еще неоднократно будет привлекать внимание исследователей, пытающихся осмыслить культурное пространство России во всем многообразии художественных направлений и творческих поисков.

Проблемы театральности вокальной музыки представляют научный интерес со многих точек зрения, и результаты этого явления, оценивая его с позиций времени, достаточно противоречивы. Театральные интенции, характерные для музыкантов, отличающихся по социальным взглядам, эстетическим установкам и стилевым



ориентирам, были достаточно устойчивы и направлены на максимально убедительное донесение смысловой и эмоциональной основы литературного текста. Вместе с тем в лоне сценически ориентированной вокальной музыки можно констатировать процесс постепенного ухода композиторов от первичных, сущностных примет вокальной музыки как таковой. Красота мелоса, рожденного в недрах человеческого голоса, завораживающая кантиленность уходят на второй план, постепенно отдавая приоритет внемелодическим, условно-игровым факторам. Подобные реалии становятся характерными для музыкантов XX и начала XXI в., когда эпатаж и абсурдность приобретают не только право на жизнь в искусстве, но и всячески культивируются и поощряются. Это не означает, что современные авторы должны отказаться от эксперимента, авторского слышания слова и разнообразных театрализованных форм в области вокальных жанров. Но, как показывает практика, создание вокальной *мелодии* как самодостаточного, художественного, высокоэстетического феномена представляется на сегодняшний день явлением редким и более сложным, нежели организация «театрализованного действия» со словом, музыкой и игрой. Этот процесс во многом связан с девальвацией смысла избранного текста, который нередко освобождается от семантической нагрузки и демонстрирует свои преимущественно фонические свойства. Содержательность и глубина смысла в их традиционном значении постепенно уступают место абсурдистским тенденциям, где эффект неожиданности и зрелищности дороже настоящего диалога музыканта и слушателя.

Тем не менее проявления театральности в вокальной музыке композиторов XIX в., опусах И. Стравинского, С. Прокофьева, сочинениях композиторов русского авангарда весьма интересны, многомерны и перспективны, о чем свидетельствуют произведения современных музыкантов и исполнительская практика.

Список использованных источников

1. Асафьев, Б. Русская музыка (XIX и начало XX века) / Б. Асафьев. – Л.: Музыка, 1968. – 324 с.
2. Гинзбург, С. Л. История русской музыки в нотных образцах / С. Л. Гинзбург. – Т. 1. – М.: Музыка, 1968. – 499 с.
3. Дурандина, Е. Е. Вокальное творчество Мусоргского / Е. Е. Дурандина. – М.: Музыка, 1985. – 246 с.
4. Кудряшов, А. Ю. Теория музыкального содержания / А. Ю. Кудряшов. – СПб.: Лань, 2006. – 432 с.
5. Курышева, Т. А. Театральность и музыка / Т. А. Курышева. – М.: Сов. композитор, 1984. – 200 с.

6. Медведева, И. А. Александр Сергеевич Даргомыжский / И. А. Медведева. – М.: Музыка, 1989. – 191 с.

7. Немировская, И. А. Феномен детства в русской музыке / И. А. Немировская. – М.: Композитор, 2011. – 392 с.

8. Ребиков, В. И. Меломимика «Объяснение в любви» [Ноты]. – М.: Изд-во Юргенсона, [Б. г.] / Нотно-научная б-ка Белорус. гос. академии музыки, № 14544.

9. Ребиков, В. И. Музыкальные записи чувств / В. И. Ребиков // Русская музыкальная газета. – 1913. – № 48.

10. Ребиков, В. И. Ритмодекламация «Ея сирень» [Ноты]. – М.: Изд-во Юргенсона, [Б. г.] / Нотно-научная б-ка Белорус. гос. академии музыки, № 37945.

11. Ручьевская, Е. А. Слово и музыка / Е. А. Ручьевская. – Л.: Музгиз, 1960. – 56 с.

12. Сазонова, Л. И. Поэзия русского барокко / Л. И. Сазонова. – М.: Наука, 1991. – 264 с.

13. Сидорович, Л. Н. Музыкальное претворение текстов «Псалтири царя Давида» Симеона Полоцкого в творчестве Василия Титова и анонимных композиторов последней четверти XVII – первой четверти XIX века / Л. Н. Сидорович // Веснік Беларус. дзярж. ун-та культуры і мастацтва. – 2010. – № 2 (14). – С. 33-39.

14. Щербакова, Т. А. Интонационные истоки творчества Мусоргского / Т. А. Щербакова // М. П. Мусоргский и музыка XX века / ред.-сост. Г. Л. Головинский. – М.: Музыка, 1990. – С. 166-191.

15. Abraham, G. Musorgsky's Boris and Pushkin's // Slavonic and Romantic Music / G. Abraham. – London, 1968. – P. 178-187.

16 Linke, N. Neue Wege in der Musik der Gegenwart / N. Linke. – Wolfenbüttel, 1975. – 241 S.

17. Zarius, K. H. Beiträge zur Theorie des instrumentalen Theaters / K. H. Zarius. – Bonn, 1976. – 124 S.

Summary

Chamber-vocal works of Russian classics are considered from the point of the manifestation of diverse theatrical intentions. A special significance of intonation-and-speech and extra-musical factors promoting the influence of the musical form on the artistic perception is marked.

Статья поступила в редакцию 14.10.2016 г.