

**«ХОЧУ ПРАВДЫ»
(К ОПРЕДЕЛЕНИЮ ОСНОВНЫХ ПРИНЦИПОВ РАБОТЫ
А. ДАРГОМЫЖСКОГО С ВЕРБАЛЬНОЙ СОСТАВЛЯЮЩЕЙ
КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОГО СОЧИНЕНИЯ)**

Н.Б. Зубарева, Ю.Г. Подоплелова

Ключевые слова: вокальные сочинения Даргомыжского, преобразование словесного текста, количественный метод исследования.

«Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды». Эта строчка из письма А. Даргомыжского к А. Кармалиной стала афористической формулировкой его художественного кредо. В музыковедческой литературе творческие установки композитора и его метод получают более развернутую характеристику. При этом ученые уделяют основное внимание тонкому психологизму естественной декламационной мелодики, воспроизводящей живые интонации человеческой речи¹. Между тем, стремление к правде было связано у Даргомыжского не только с поиском средств выражения слова в музыке. Он активно работал с избираемыми поэтическими текстами, преобразуя их в соответствии с поставленными художественными задачами. Именно этой работе, в первую очередь – определению ее главных направлений и выявлению ведущих подходов, посвящено настоящее исследование.

Данная статья обобщает результаты эксперимента по применению метода измерения плотности звуковых событий² к изучению вербального компонента

¹ См., в частности, монографию В. Васиной-Гроссман «Русский классический романс XIX века» [2].

² Названный метод подробно описан в монографии Н. Зубаревой «Методологические опыты: искусствоведение и музыковедение» [5] и в ее статье «К теории и методике "музыкальной арифмологии"» [4]. С модификацией этого метода применительно к изучению произведений для голоса и фортепиано знакомят статья «"Событийная динамика" вокального произведения (опыт сравнительного анализа музыкального и поэтического рядов в романсах М. Глинки)» [3] и тезисы доклада «On the formation role of the "events dynamics" in the musical composition for voice and piano» [1].

камерно-вокальных сочинений А. Даргомыжского³. В ходе эксперимента мы вычислили построчную плотность фонем, стопных акцентов, слов, а также величину суммарной насыщенности стихотворных строк всеми видами событий. Сравнение данных, полученных для оригинальных и измененных Даргомыжским текстов, позволяет судить о подходе композитора к модификации поэтической первоосновы его романсов и песен.

Одним из наиболее простых и, в то же время, распространенных приемов является повторение вербальных построений того или иного масштаба. Показательным примером применения данного приема Даргомыжским может служить романс «В крови горит огонь желанья ...». В оригинале пушкинское стихотворение записано как единое целое, имеющее максимальную событийную наполненность («событийную кульминацию») в точке золотого сечения (см. Рисунок 1). Даргомыжский, в отличие от Пушкина, представляет его форму не как одностороннюю, а как репризную трехчастную. Вполне возможно, что обращение к репризному принципу мотивировано стремлением воплотить характерное для поэзии отсутствие движения в сюжетном времени с помощью специфически музыкальных способов структурирования материала.

А. Пушкин. «В крови горит огонь желанья ...»

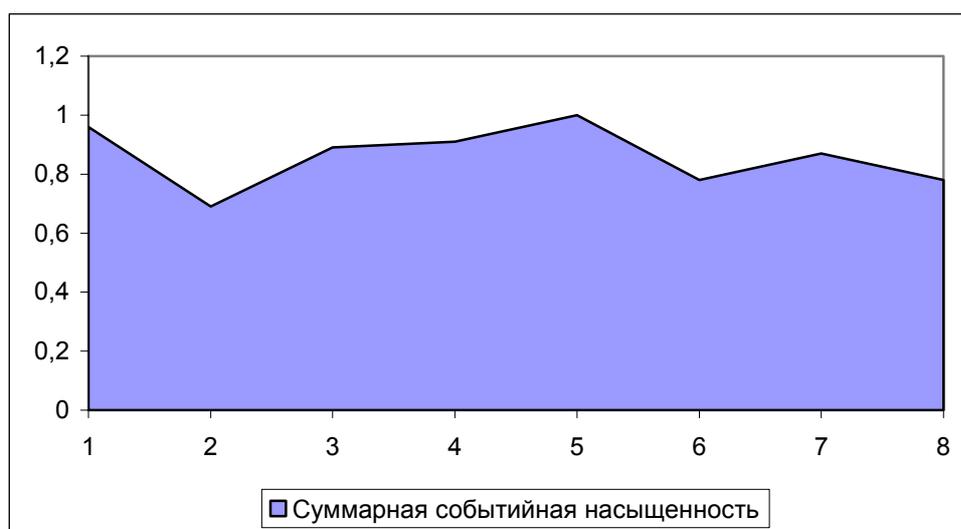


Рисунок 1

³ Эксперимент проводился на материале произведений, опубликованных в сборнике избранных романсов и песен для голоса в сопровождении фортепиано (М.: Музыка, 1981).

Так или иначе, но выбор трехчастной формы обусловил существенное преобразование оригинального словесного текста, в первую очередь – его деление на катрены посредством цезуры. Цезурообразующим фактором становится повторение четвертой строки, завершающее значение которого наглядно демонстрирует фонемная кривая (см. Рисунок 2). У Пушкина ее первая половина состоит из двух идентичных «зубцов», вследствие чего низкая насыщенность четвертой строки фонемами не является признаком цезуры, но становится таковым благодаря повторению⁴ (см. фонемный ряд Рисунка 3а).

А. Пушкин. «В крови горит огонь желанья ...»

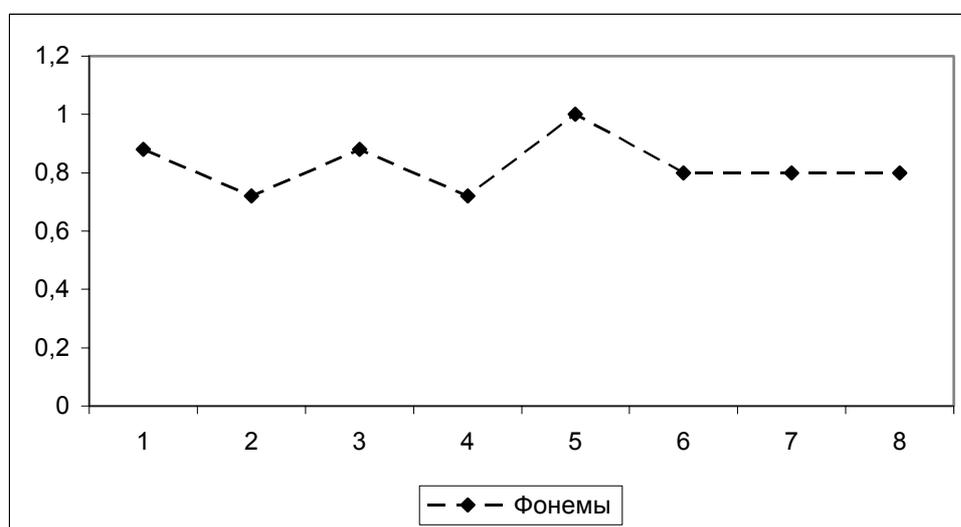


Рисунок 2

Совершенно по-другому трактует Даргомыжский ту цезуру, которая образуется перед возвращением первого катрена – он повторяет лишь половину предцезурной строки⁵, записывая повтор через запятую и подчеркивая, тем самым, что это не самостоятельное вербальное построение, а лишь его часть. Удлиненная строка обладает высокой событийной насыщенностью, а значит – и высо-

⁴ В музыке романса функциональное различие повторяемых строк подчеркнуто специфическими средствами – различием мелодического рисунка и согласованием кадансов (несовершенного в четвертой строке и совершенного в ее дубле). Наличие кадансового оборота перед повторением встречается у Даргомыжского нечасто и каждый раз обращает на себя внимание, поскольку только в таких случаях композитор оформляет повторение как самостоятельное предложение, отделяя соответствующим знаком препинания (см., например, романс «Мне грустно ...»). При отсутствии каданса Даргомыжский записывает повторение как часть сложного предложения (см. романс «Я вас любил»). В подобных случаях целые строки трактуются им аналогично синтагмам, на которые делится словесный текст в условиях декламационного подхода к его вокализации (см., в частности, романс «Влюблен я, дева-красота ...»).

⁵ У Пушкина это восьмая строка, у Даргомыжского – девятая.

ким уровнем напряжения, который воспринимается как аналог собственно музыкальных средств создания композиционных тяготений к репризе:

А. Даргомыжский. «В крови горит огонь желанья ...»

3а



3б

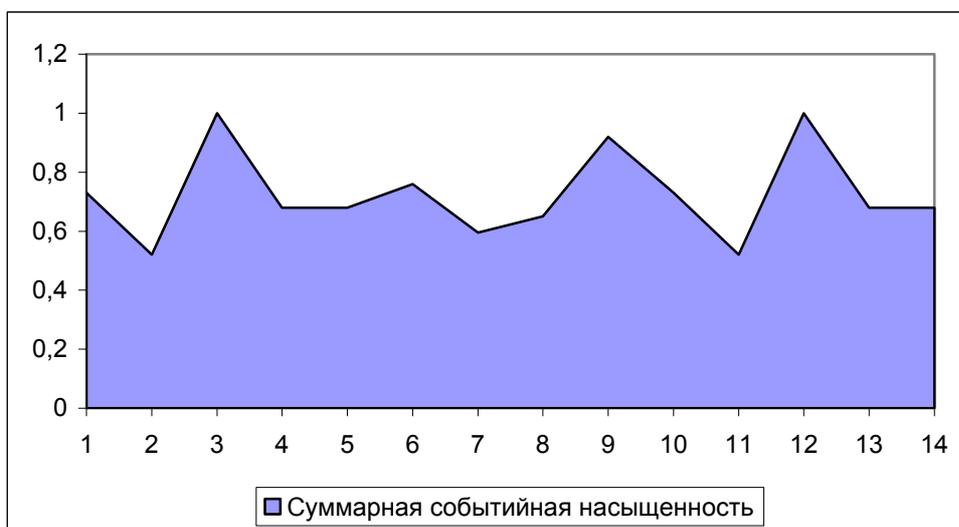


Рисунок 3

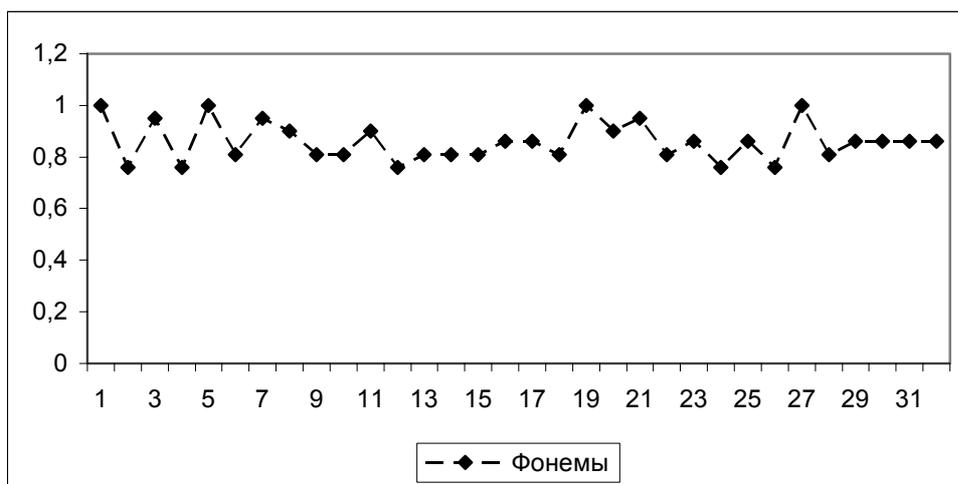
Сходным по «технике» выполнения, но не по композиционной функции приемом композитор преобразует третью строку. Благодаря повторению начальной синтагмы она приобретает наивысшую событийную насыщенность и

становится «событийной кульминацией» словесного текста⁶. Кроме того, образующийся событийно-плотностный максимум подчеркивает последующий спад, углубляя цезуру между катренами (см. Рисунок 3b).

Этот прием встречается и в романсе «Шестнадцать лет»⁷. Событийной структуре дельвиговского стихотворения не свойственно ясное членение на строфы, более того – многие межстрофные цезуры так или иначе завуалированы: поддержанием стабильного уровня плотности звуковых событий (см. четвертую-пятую строки в акцентном ряду Рисунка 4b), его дальнейшим понижением (см. восьмую-девятую строки в фонемном ряду Рисунка 4a) или повышением (см. шестнадцатую-семнадцатую строки в словесном ряду Рисунка 4c).

А. Дельвиг. «Первая встреча»⁸

4a

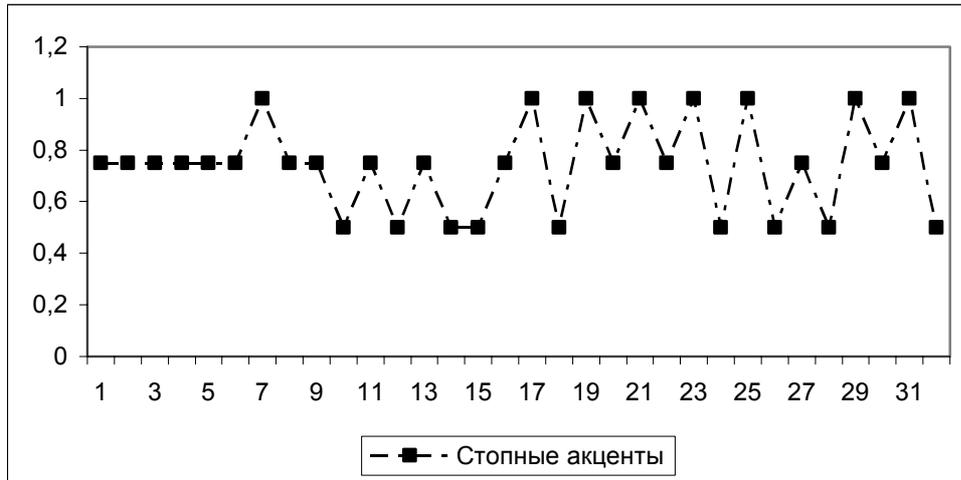


⁶ Различное местоположение «событийных кульминаций» у Пушкина и Даргомыжского свидетельствует о разной расстановке смысловых акцентов. Лирический герой дважды обращается к возлюбленной: «лобзай меня» (в третьей строке) и «склонись ко мне» (в пятой строке). Пушкин выделяет пятую строку, подчеркивая желанную для него безмятежность, а Даргомыжский выделяет третью строку, акцентируя страстность лирического высказывания.

⁷ Эти романсы отмечены также единством подхода к решению их формы, основанной на смешении принципов варьированной строфичности и репризной трехчастности. Кроме того, в обоих случаях композитор целиком повторяет последние строки крайних частей и вводит между первой частью и серединой фортепианный отыгрыш.

⁸ Так называется у Дельвига стихотворение, положенное Даргомыжским в основу романса «Шестнадцать лет».

4b



4c

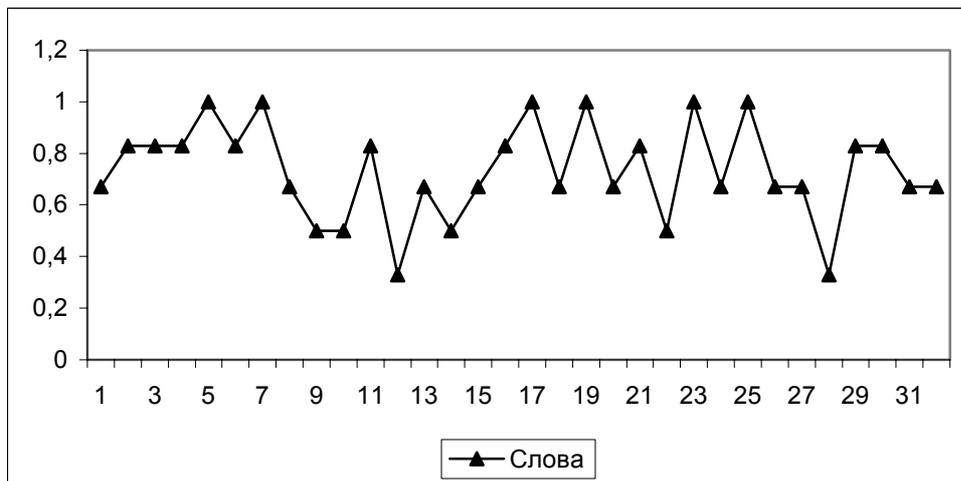


Рисунок 4

Даргомыжский расширяет третью строку каждой строфы, в результате чего последующее уменьшение событийной плотности становится мощным цезурообразующим фактором (см. Рисунок 5). Его желание подчеркнуть расчлененность словесного текста можно связывать с особым видением формы музыкально-поэтического целого. В стихотворении он выделяет три эпизода, включающих по две строфы каждый⁹ и расположенных на оси условного сюжетного времени по мере приближения от прошлого к настоящему. Именно делением на эпизоды мотивирована необходимость цезур между второй и третьей, а также между четвертой и пятой строфами. В свою очередь, наличие цезур между

⁹ При этом Даргомыжский уравнивает эпизоды по продолжительности, опуская две строфы оригинального текста.

строфами, входящими в состав одного эпизода, не препятствует общей связности развития, поскольку в музыкальном ряду соответствующие отделы связаны отношениями вариантности¹⁰.

А. Даргомыжский. «Шестнадцать лет»

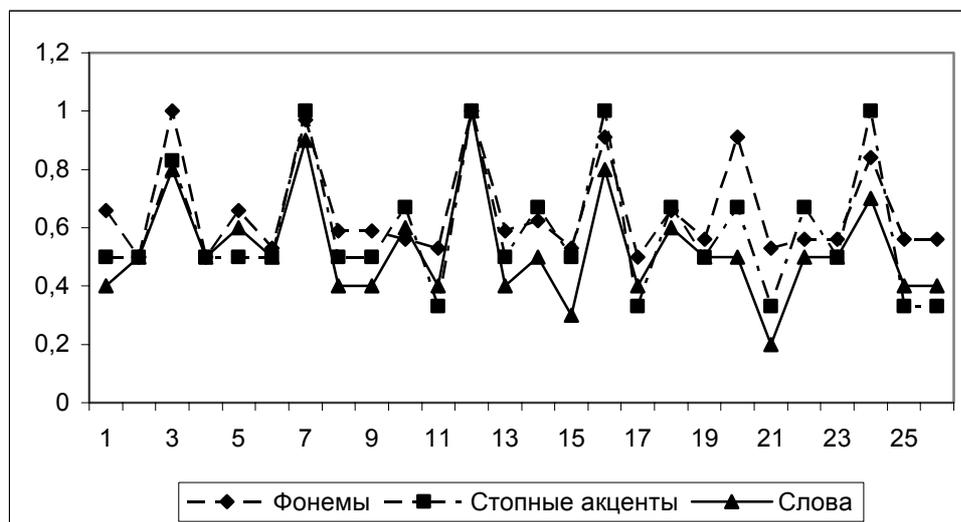


Рисунок 5

Предпринимаемые композитором повторения отдельных слов и синтагм создают ощутимое неравенство строк по продолжительности и, кроме того, дробят строку на более мелкие структурные единицы различной «весомости». Таким образом, преодоление свойственных стихотворной форме эквилинейности и эквиритмичности проявляется у Даргомыжского достаточно широко уже в рамках метрического и ариозного подходов к вокализации поэтического текста. Однако в наиболее явной и яркой форме стремление сблизить прочтение поэзии и прозы обнаруживает себя в декламации. Покажем это на примере романса «Влюблен я, дева-красота ...».

А. Даргомыжский преподносит стихотворение Н. Языкова следующим образом:

Влюблен я, дева-красота,
в твой разговор

¹⁰ Вариантность в строгом смысле слова возникает между первой и второй, а также между четвертой и пятой строфами; средние строфы, осуществляющие движение в сюжетном времени, более свободны в интонационном отношении. Вместе с тем, рассуждая в более общем плане, мы можем считать каждую музыкальную строфу вариантом единого ритмического прообраза, связанного со стихотворным ритмом отношениями изоморфизма.

живой и страстный,
в твой голос, ангельски прекрасный, в твои
румяные уста,

в твои румяные уста!

Дай мне тобой налюбоваться,

Наслушаться

твоих речей,

упиться песнею твоей,

ТВОИМ

дыханьем

ТВОИМ

дыханьем

ТВОИМ дыханьем

надышаться!

Модифицированный таким образом словесный текст требует соответствующей модификации исследовательского инструментария. Во-первых, представляется целесообразным отказ от принятой ранее универсальной условно-временной единицы и ориентация на вербальные единства – строки, синтагмы, слова, – выделенные композитором с помощью музыкальных средств. Во-вторых, с отходом от построчного представления текста теряет смысл определение профиля ударности строки посредством подсчета актуализированных стопных акцентов. Вместо них на ведущую позицию в акцентном ряду выдвигаются ударения, отличающие знаменательные слова от служебных. Произведя необходимые вычисления по модифицированной методике, мы получили следующие графики¹¹:

¹¹ В отличие от потактовых и построчных эти графики могут быть условно названы «посинтагмными».

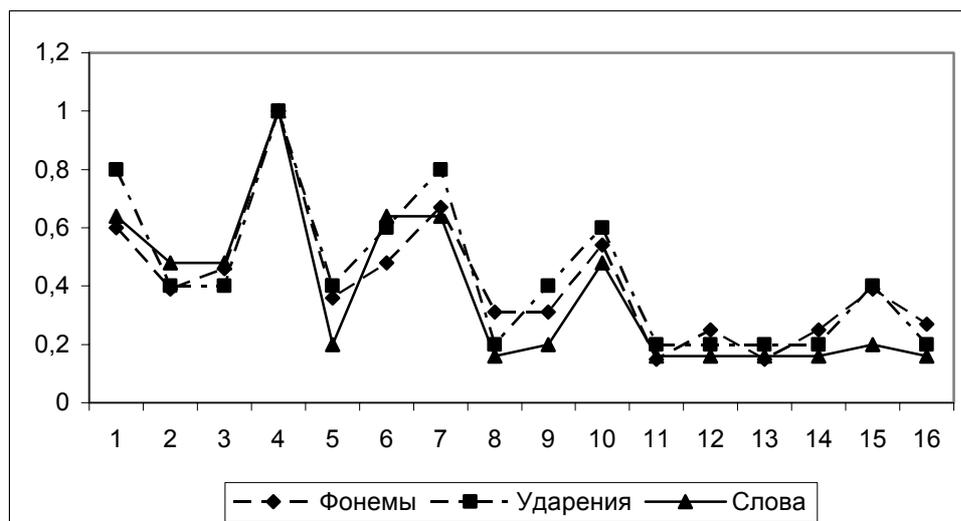


Рисунок 6

На Рисунке 6 ясно видны максимумы плотности звуковых событий в первой, четвертой, седьмой, десятой и пятнадцатой временных единицах. С художественно-образной точки зрения эти максимумы являются особого рода ударениями, связанными с выражением содержательной категории важности [6. С. 561]. Точно определить вид ударения не представляется возможным, поскольку среди временных единиц есть и фразы, и синтагмы, и слова. Тем не менее, если учесть, что различие видов ударения (в том числе фразового и логического, фразового и синтагматического) не опирается на строгие критерии и лежит, по всей вероятности, в чисто количественной плоскости [6. С. 561], то в целях нашего исследования их можно условно считать функционально однородными.

Сравним расстановку фразовых ударений Языковым и Даргомьжским. В стихотворении Языкова, как это видно на Рисунках 7а и 7б, высокой событийной плотностью отличаются вторая, третья, пятая и восьмая строки. Их фразовые ударения¹², реализуемые в большинстве языков в зоне последнего ударного слога [6. С. 561], приходятся на следующие слова:

- страстный (вторая строка),
- прекрасный (третья строка),

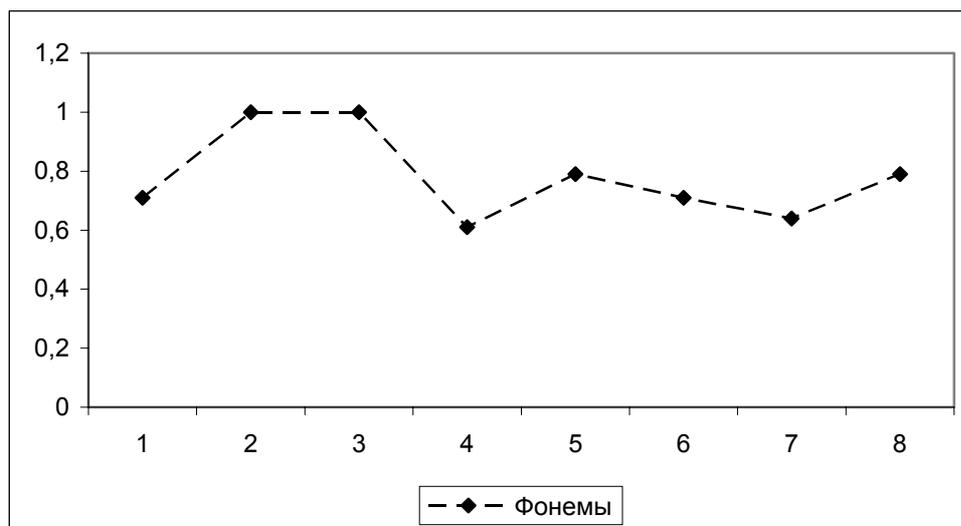
¹² Мы рассматриваем в качестве фразы стихотворную строку, поскольку фразой может считаться «любое интонационно-смысловое единство, ограниченное с двух сторон паузами» [7. С. 559]. Такое употребление термина «фраза» для нас особенно удобно, поскольку объединяет понятия фразы и синтагмы [7. С. 559] и потому не требует коррекции при работе с текстовой версией Даргомьжского.

- налюбоваться (пятая строка),
- надышаться (восьмая строка).

Этот ряд можно рассматривать как смысловой ключ к пониманию стихотворения, в котором первая строфа характеризует возлюбленную, а вторая – устремления влюбленного.

Н. Языков. «А.И. Готовцевой»¹³

7а



7б

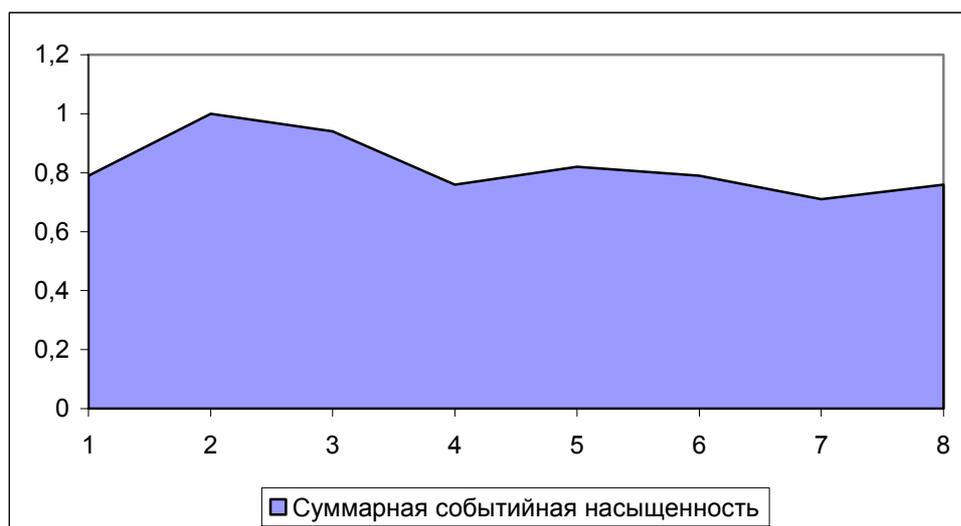


Рисунок 7

Выстраивая соответствующий ряд для текста романа, мы учитывали не только фонетические компоненты словесного ударения, но и музыкальные

¹³ Так озаглавлено у Языкова стихотворение, положенное Даргомыжским в основу романа «Влюблен я, дева-красота ...».

средства акцентуации для каждого из знаменательных слов в насыщенных событиями временных единицах. Общая картина распределения акцентов оказалась следующей.

Первая временная единица: «влюблен» – метрический и ритмический, «красота» – метрический, ритмический, интонационный и фразовый акценты.

Четвертая временная единица: «ангельски» – метрический и интонационный¹⁴, «прекрасный» – метрический, ритмический и фразовый акценты.

Седьмая временная единица: «мне» – метрический и ритмический, «налюбоваться» – метрический, ритмический, интонационный и фразовый акценты.

Десятая временная единица: «песнею» – метрический и интонационный, «твоей» – метрический, ритмический и фразовый акценты.

Пятнадцатая временная единица: «твоим» – ритмический и интонационный, «дыханьем» – метрический и фразовый акценты.

Принимая решение о местоположении фразового ударения, мы учитывали главным образом количественные показатели его выраженности, в результате чего были выявлены следующие ключевые слова:

- красота (первая временная единица),
- прекрасный (четвертая временная единица)¹⁵,
- налюбоваться (седьмая временная единица),
- твоей (десятая временная единица),
- дыханьем (пятнадцатая временная единица).

Этот ряд свидетельствует о том, что прочтение стихотворения композитором соответствует заложенному поэтом смыслу.

¹⁴ Слово «ангельски», как и слово «песнею» в десятой временной единице, обратили на себя внимание тем, что присущие им музыкальные акценты приходятся не только на ударные, но и на безударные слоги, способствуя выделению не слога, а всего слова и вместе с ним – содержащей его синтагмы. Такой прием может рассматриваться как одно из проявлений стремления Даргомыжского к детализации музыкального воплощения поэтического образа.

¹⁵ В этой временной единице последнее ударение приходится на синтагму «в твои», которая отделена от предыдущей с помощью запятой и входит в следующую фразу. Поэтому фразовое ударение третьей строки / четвертой временной единицы приходится на слово «прекрасный».

Данное утверждение может быть обосновано и с других позиций¹⁶, в том числе – с позиции соотношения событийной структуры и логики образного развития. С такой точки зрения стихотворение Н. Языкова основывается на последовательной детализации начальной фразы «влюблен я, дева-красота ...». При этом предикат «влюблен» раскрывается в аспекте характерных особенностей объекта в первой строфе и интенций субъекта – во второй. В словесном тексте детализация выполнена главным образом лексическими средствами, а в музыкальном тексте – средствами интонационными.

Вместе с тем, детализация находит свое специфическое воплощение и на уровне событийной организации. Так, на диаграмме суммарной событийной насыщенности выделяется пик со значением 1 (точка 4). Следующая пара пиков имеет более низкие значения – 0,7 (точка 7) и 0,54 (точка 10), а последний одиночный пик едва достигает половины величины предыдущего (0,33 в точке 15):

А. Даргомыжский. «Влюблен я, дева-красота ...»



Рисунок 8

¹⁶ Одна из них – расстановка логических ударений, значение которой можно показать на примере предпринятого Даргомыжским изменения порядка слов в шестой строке. У Языкова притяжательное местоимение «твоих» занимает начальную позицию, вследствие чего именно на него приходится контрастивное ударение: «т в о и х наслушаться речей» (твоих, а не чьих-либо еще). В седьмой строке местоимение «твоей» занимает конечную позицию, а восьмая строка начинается с местоимения «твоим». Эти логические ударения подчеркивают направленность желательных для субъекта действий на объект. Даргомыжский сохраняет такое подчеркивание, но выполняет его по-своему. Меняя порядок слов в шестой строке («наслушаться твоих речей»), он «прячет» притяжательное местоимение внутри фразы, благодаря чему оно более рельефно выделяется в следующих строках.

Такая структура соответствует принятому в риторическом *dispositio* расположению материала, подразумевающему доказательство (*argumentatio, probatio*) посредством расчленения, разделения (*partitio*) [8. С. 7-8].

Обобщая результаты «качественной» интерпретации полученных экспериментальным путем количественных данных, мы можем подтвердить первоначальное предположение о том, что подход А. Даргомыжского к работе со словесным текстом во многом определялся его стремлением к правде художественного высказывания. Конкретным проявлением этого стремления стал ряд приемов, выявленных нами в процессе исследования. Среди них:

– насыщение звуковыми событиями отдельных вербальных единств, в первую очередь – несущих повышенную смысловую нагрузку;

– преодоление условностей, отличающих поэтическую речь от прозаической и разговорной, в том числе – отказ от уравнительного принципа наполнения структурных единиц звуковыми событиями;

– повторение или пропуск крупных фрагментов словесного текста с целью создания композиций, опирающихся на обобщение опыта человеческого мышления в целом и способы интеллектуально-эмоционального воздействия в частности.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Kulichkin, P.A. On the formation role of the «events dynamics» in the musical composition for voice and piano / P.A. Kulichkin, N.B. Zubareva // Proceedings of the International Congress on Aesthetics, Creativity, and Psychology of the Arts, Perm, June, 1-3, 2005 / Edited by E. Malianov, C. Martindale, E. Berezina, L. Dorfman, D. Leontiev, V. Petrov, P. Locher. – P. 229-230.
2. Васина-Гроссман, В.А. Русский классический романс XIX века / В.А. Васина-Гроссман. – Москва: Музыка, 1956. – 352 с.
3. Зубарева, Н.Б. «Событийная динамика» вокального произведения (опыт сравнительного анализа музыкального и поэтического рядов в романсах М. Глинки) / Н.Б. Зубарева, И.С. Калашникова // Вестник ПГИИК. – 2005. – № 1. – С. 66-72.

4. Зубарева, Н.Б. К теории и методике «музыкальной арифмологии» / Н.Б. Зубарева // Музыкальная академия. – 2005. – № 1. – С. 98-105.
5. Зубарева, Н.Б. Методологические опыты: искусствометрия и музыкознание / Н.Б. Зубарева. – Пермь: Реал, 2004. – 223 с.
6. Николаева, Т.М. Фразовое ударение / Т.М. Николаева // Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н. Ярцева. – М., 1990. – С. 561.
7. Светозарова, Н.Д. Фраза / Н.Д. Светозарова // Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н. Ярцева. – М., 1990. – С. 558-559.
8. Холопова, В. О прототипах функций музыкальной формы / В. Холопова // Проблемы музыкальной науки: Сб. ст. / Редкол.: М.Е. Тараканов, В.Н. Холопова, В.А. Цуккерман. – М., 1979. – Вып. 4. – С. 4-22.