

**А. ДАРГОМЫЖСКИЙ. «МНЕ ГРУСТНО»:
ОПЫТ АНАЛИЗА СТРУКТУРНЫХ И СМЫСЛОВЫХ
КОНТРАПУНКТОВ**

Н.Б. Зубарева, Ю.Г. Подоплелова

Ключевые слова: вокальные сочинения Даргомыжского, композиция художественного произведения, количественный метод исследования.

Вокальные сочинения, рождающиеся в результате «духовного соприкосновения» (по П. Флоренскому) поэзии и музыки, обладают структурной неоднозначностью и смысловой стереофоничностью, присущими синтетическим произведениям искусства. Музыкальная и поэтическая составляющие интегрированного целого вступают в сложные гармонически-противоречивые отношения. Их анализ требует выбора и выработки таких подходов, которые могут обеспечить раскрытие специфики объединения субтекстов в единый художественный текст. Сегодня известно немало подобных подходов, позволяющих выявить «особенности трансплантации жанрово-стилистических приемов стихосложения в музыкальный язык, а также закономерности организации музыкального текста в поэтическом пространстве ...»¹ [7, с. 6]. Настоящая работа, посвященная романсу А. Даргомыжского «Мне грустно», основывается на методе измерения плотности звуковых событий, который зарекомендовал себя как действенный инструмент анализа музыкально-поэтических взаимодействий [1; 3].

Рассматриваемое произведение представляет собой нечастый в творчестве Даргомыжского пример создания вокального произведения на неизменный поэтический текст – вербальный ряд романса отличается от стихотворения Лермонтова только повторением последней строки. Ориентация композитора на следование первоисточнику связана, по всей вероятности, с особенностями его

¹ См. обзор упомянутых подходов в монографии А. Кремер [7, с. 5-10].

строения, соответствующего музыкальным принципам структурирования материала.

С этой точки зрения важнейшее значение принадлежит кольцевой концовке стихотворения, которая может быть соотнесена с музыкальной формой, решенной как форма-состояние. Лермонтовскую идею передачи неизменного душевного состояния лирического героя посредством текстуальной корреспонденции первой и последней строк Даргомыжский реализует с помощью возвращения начального музыкального материала (1-7 такты) вместе с варьированным повторением начальной вербальной конструкции (33-39 такты). В результате единства поэтического и музыкального решений складывается одночастная форма с заключением-реминисценцией:



Рисунок 1²

Вместе с тем, внутренняя организация стихотворных строк и соответствующих им музыкальных построений оказывается гораздо менее сходной. Лермонтов, например, объединяет строки попарно с помощью смежной рифмы: аа (1-ая и 2-ая строки) – bb (3-ья и 4-ая строки) – cc (5-ая и 6-ая строки). По-другому группирует строки Даргомыжский: в рамках одночастной формы музыка второй-третьей (такты 8-17) и четвертой-пятой (такты 18-33) строк образует два построения, различные по интонационному материалу и масштабам, но связанные типовым доминантово-тоническим согласованием кадансов:

² Здесь и далее надписи выше схемы относятся к поэтическому субтексту, а подписи под схемой – к музыкальному.



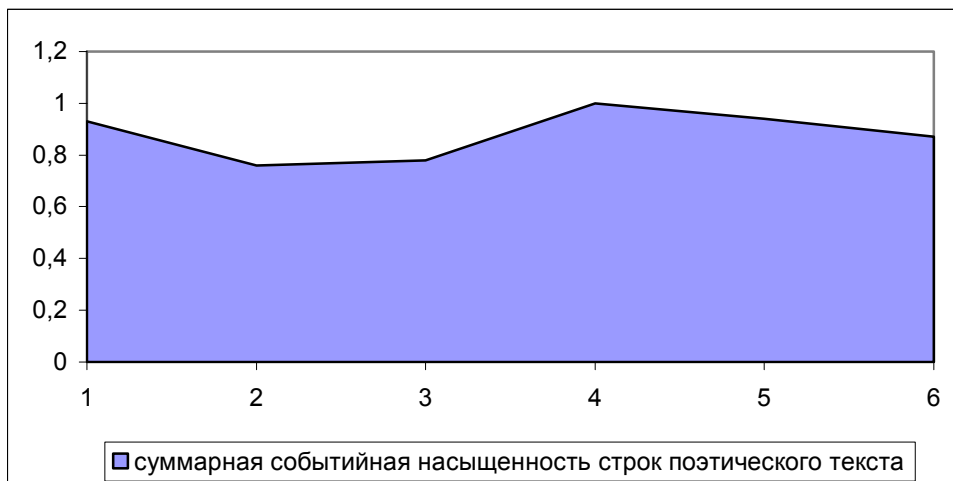
Рисунок 2

На схеме Рисунка 2 группировка строк по Даргомыжскому представляется «встречной» по отношению к группировке по Лермонтову. Однако это не совсем так, поскольку вариант Даргомыжского, не соответствуя рифме, соответствует строению словесного высказывания, отображенному посредством знаков препинания – кадансы 16-17-го и 32-33-го тактов корреспондируют с точками в конце 3-ей и 5-ой строк. В то же время отсутствие глубоких цезур между 12-13-ым и 25-26-ым тактами соответствует отсутствию знаков препинания после 2-ой и 4-ой строк.

Исключение составляет лишь полный несовершенный каданс 8-го такта, который создает цезуру, отсутствующую в словесном тексте³, где 1-ая и 2-ая строки связаны рифмой и не разделены каким-либо знаком препинания. Можно ли рассматривать эту деталь как признак «встречной» композиции? Ответить на этот вопрос позволяет анализ событийно-плотностных диаграмм. На Рисунке 3а 1-ая строка лермонтовского текста отчетливо отделена от последующих спадом событийной насыщенности, который служит надежным признаком структурной границы [4, с. 47]. При этом необходимо подчеркнуть, что аналогичная диаграмма, построенная для музыкального текста, имеет сходный рельеф (см. Рисунок 3б).

³ При прочих равных условиях эта цезура позволяла бы рассматривать форму романа как одночастную с вступлением и заключением. Однако при наличии полного несовершенного каданса в конце первого построения и начале следующего в параллельной тональности граница между 8-ым и 9-ым тактами менее всего похожа на границу между вступлением и основной частью.

3а



3б

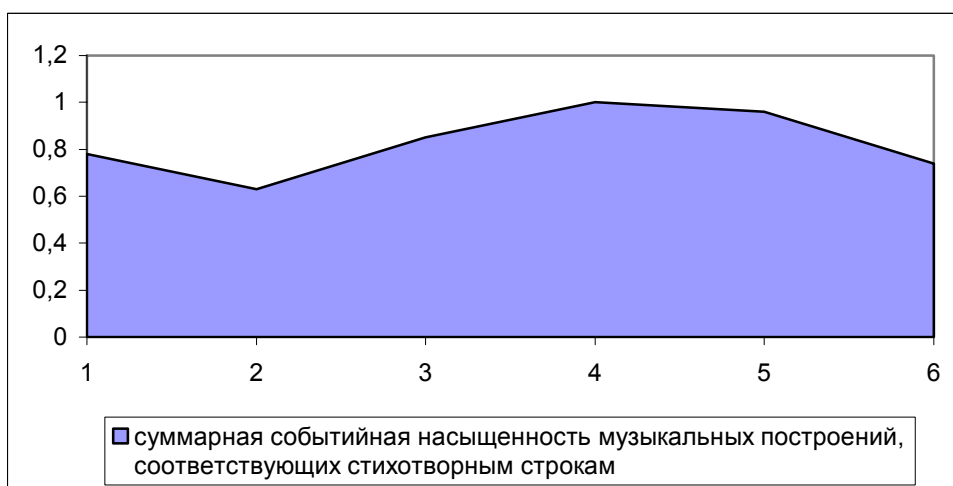


Рисунок 3

Изобразив обнаруженную событийную структуру в виде схемы, мы выясним, что она зеркально симметрична по отношению к представленной в начале:

1 строка

2-6 строки



1-7 такты

8-47 такты

Рисунок 4

Сравнение схем на Рисунках 1 и 4 наводит на мысль о «встречных» взаимоотношениях между специфической музыкально-поэтической формой романса и

его событийной организацией. Однако это не совсем так, поскольку в музыке, как было показано ранее, так или иначе обозначены обе структурные границы, отличающие названные варианты трактовки формы. Что же касается поэзии, то выявить композиционную роль первой строки позволяет анализ той «программы», которая обуславливает характер развертывания художественной мысли и которая, в свою очередь, обусловлена названием стихотворения – «Отчего?». Фактически, Лермонтов выстраивает весь текст как ряд ответов на вынесенный в заглавие вопрос. При этом начальная строка словно содержит в себе все стихотворение в миниатюре:

Мне грустно [отчего?], потому что я тебя люблю.

Последующие строки конкретизируют прозвучавший в первой строке ответ, сохраняя связь уточненных формулировок с исходной синтагмой:

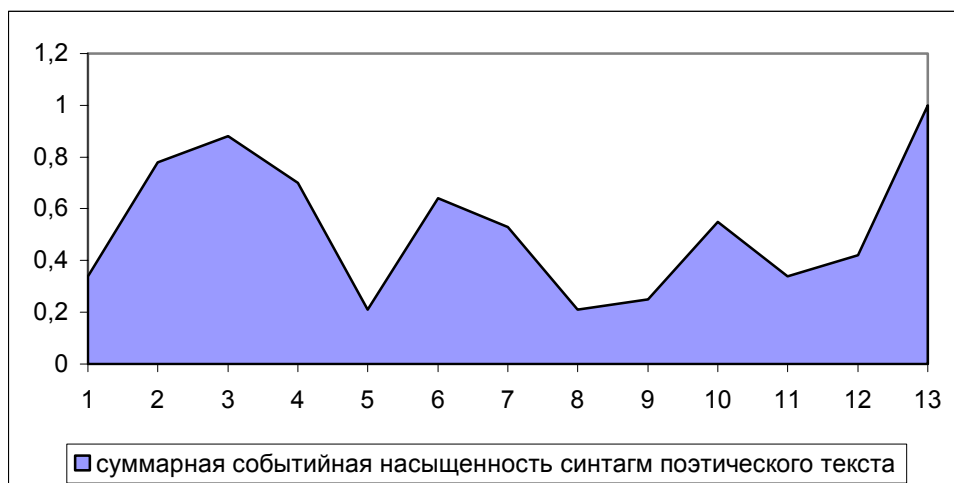
Мне грустно [отчего?] от мысли о беспощадности молвы (2-ая и 3-ья строки).

Мне грустно [отчего?] от понимания неизбежности расплаты за светлые дни и сладкие мгновения (4-ая и 5-ая строки).

Мне грустно [отчего?], потому что весело тебе (6 строка).

Линию детализации подхватывает Даргомыжский; о чем свидетельствуют не только применяемые им специфически-музыкальные выразительные средства, но и распределение событийной плотности по синтагмам, на которые композитор делит стихотворные строки. Посинтагменная диаграмма словесного текста имеет характерные очертания «гряды» постепенно понижающихся пиков (см. Рисунок 5а). Такой событийный рельеф, как было установлено нами ранее [5. С.], типичен для произведений, в которых логика образного развития основывается на детализации исходного тезиса.

5a



5b



Рисунок 5

На диаграмме Рисунка 5a есть и еще одна деталь, привлекающая внимание – это различная организованность идентичного вербального материала последней (6-ой) строки и ее повторения (строки 6¹). Шестую строку Даргомыжский делит на две синтагмы (11-ую и 12-ую временные единицы), а 6¹ строку дает целиком (13-ая временная единица), в результате чего она становится в прямом смысле слова весомым завершением событийной композиции. Аналогичным образом композитор организует музыкальные события (см. диаграмму Рисунка 5b). Более того – функциональное различие последних строк он воспроизводит на специфически-музыкальном уровне: если музыка 6-ой строки, повторяющая начало романса, служит тематической аркой, то строка 6¹, звучащая на новом интонационном материале, становится своего рода «музыкальным резюме».

Соотношение последнего и предпоследнего построений дает новый повод для размышлений о музыкальной форме произведения. Возвращение начального материала в 34-ом такте создает впечатление строфичности в силу сложившейся у слушателей установки на типичность этой формы для камерно-вокальных сочинений⁴:

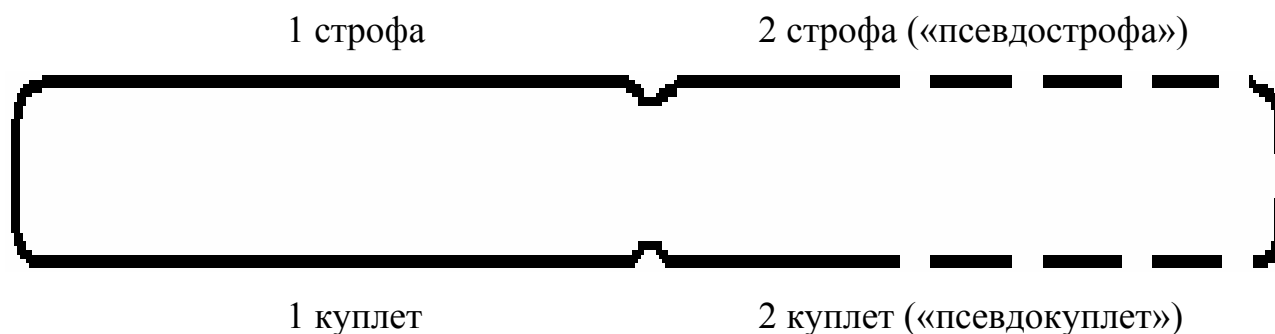


Рисунок 6

Однако следующее построение, которое оказывается не продолжением второго куплета, а новой музыкальной реализацией только что прозвучавшей стихотворной строки, разрушает стереотипные ожидания, превращая тематический повтор в реминисценцию. Не выполняя репризной функции, эта реминисценция становится обрамлением, способствующим художественной целостности романса. Вместе с тем, оформление нового решения не означает полного отказа от предыдущего. Благодаря тематической повторности осуществляется реализация видового признака вариантно-строфической формы – «расхождения от тождества»⁵. Специфической особенностью этой реализации оказывается то, что в первой «псевдострофе» за тезисом следует его «доказательство», а во второй (усеченной) – вывод⁶:

⁴ Вполне возможно, что Даргомыжский задумал этот прием как аллюзию на собственный романс «Я вас любил», в котором варьированный повтор вербального материала первой строки в пятой сопряжен с началом второго куплета.

⁵ Термин О. Соколова [8, с. 162].

⁶ Так обнаруживается еще одно обоснование целесообразности повторения заключительной строки – оно оказывается необходимым и для нарушения инерции восприятия и для доказательства убедительности нового композиционного поворота.

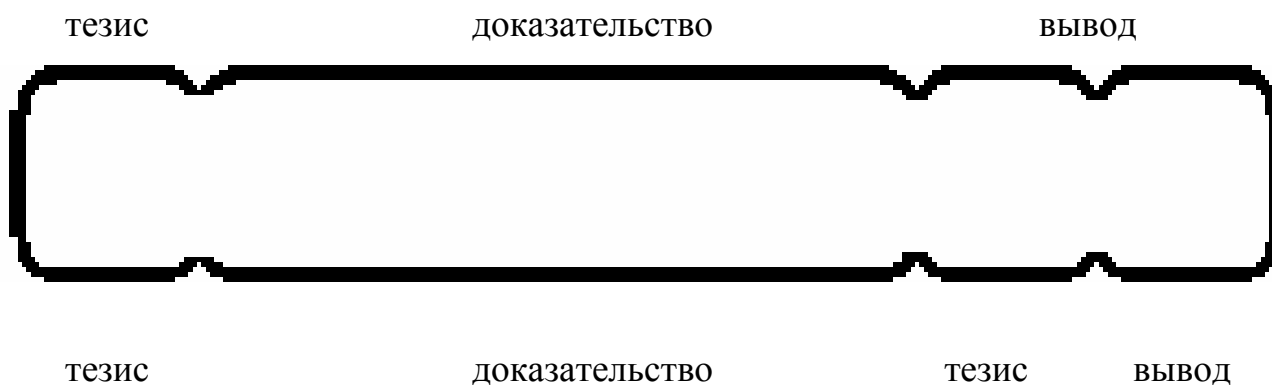


Рисунок 7

Вариантная множественность композиционных трактовок анализируемого романа (как актуализированных, так и потенциальных) может оцениваться в самых различных ракурсах и с самых разных позиций. Мы предлагаем рассматривать ее как своеобразное музыкальное отображение парадоксальности поэтической идеи. Если привести смысловую структуру художественного высказывания, облеченную Лермонтовым в форму стихотворения, к записи, принятой в формальной логике, получится следующий силлогизм:

Мне грустно при мысли о беспощадности молвы.

Судьба потребует расплаты за сегодняшнее веселье.

Мне грустно, потому что весело тебе.

Этот силлогизм обладает всеми свойствами парадокса. Мысль о том, что веселье любимого человека способна вызвать грусть, несомненно, может быть отнесена к числу неожиданных, странных, не согласующихся «с общепринятым мнением, с господствующим убеждением или даже со здравым смыслом» [6, с. 431]. Такое рассуждение приводит к «взаимоисключающим результатам, которые в равной мере доказуемы и которые нельзя отнести ни к числу истинных, ни к числу ложных» [там же]. В то же время, это высказывание формально-логически правильно.

Создавая музыкальный аналог лермонтовского парадокса, Даргомыжский не имел возможности оперировать понятиями в соответствии с законами логики, но сумел найти чрезвычайно элегантное решение на внепонятийном уровне. Он создал многозначную музыкальную форму, каждый вариант которой достаточно ясно обозначен в своих основных композиционных чертах и потому анали-

тически доказуем, однако ни один из них не может быть отнесен ни к числу истинных, ни к числу ложных.

В результате варианты музыкально-поэтической композиции вступают друг с другом в подвижное взаимодействие, соединяясь на одних участках структуры синтетического целого и разделяясь на других подобно «паттернам». Термин «паттерн» прочно вошел в лексикон современной науки, где применяется для обозначения вероятностной модели какого-либо явления или процесса. «Иногда для того, чтобы полнее прояснить картину, несколько "паттернов" накладываются один на другой, несколько вероятностей совмещаются воедино, заставляя полученный результат как бы "мерцать", отсвечивая разными возможностями и вариантами» [2, с. 169]. Эти слова написаны С. Батраковой о поздних работах П. Пикассо⁷, но они служат оптимальным описанием значения вероятностных структур и их сочетаний для интегрированных художественных текстов типа романса А. Даргомыжского «Мне грустно».

⁷ «Когда поздний Пикассо все чаще и чаще, особенно часто в рисунках и гравюрах, прочерчивает два, три, четыре профиля или контура фигуры, оставляя затем нетронутыми эти "пробы" и "ошибки", он, по сути дела, тоже создает свои подвижные "паттерны" – изображения, в которых совмещено несколько замыслов и несколько решений» [2, с. 169].

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. Батракова, С.П. Художник XX века и язык живописи: От Сезанна к Пикассо / С.П. Батракова. – М.: Наука, 1996. – 176 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. Методологические опыты: искусствометрия и музыкознание / Н.Б. Зубарева. – Пермь: Реал, 2004. – 223 с.
5. Зубарева, Н.Б. «Хочу правды» (к определению основных принципов работы А. Даргомыжского с вербальной составляющей камерно-вокального сочинения) / Н.Б. Зубарева, Ю.Г. Подоплелова // Вестник ПГИИК. - 2006. - 1. - С. 109-120.
6. Кондаков, Н.И. Логический словарь-справочник / Н.И. Кондаков. — М.: Наука, 1975. — 720 с.
7. Кремер, А.Г. Вокальные циклы Д. Шостаковича: Монография / А.Г. Кремер. – М., 2005. – 494 с.
8. Соколов, О.В. О принципах структурного мышления в музыке // Проблемы музыкального мышления: Сб. ст. / Под ред. М.Г. Арановского. – М., 1974. – С. 153-176.