

ДИАЛОГ МУЗЫКИ И СЛОВА В ВОКАЛЬНОМ ЦИКЛЕ Е. ГОХМАН «БЕССОННИЦА»

Шеломенцева В.В.¹

¹ФГБОУ ВПО «Саратовская государственная консерватория (академия) им. Л.В. Собинова», Саратов, Россия (410012, г. Саратов, проспект Кирова, д. 1), e-mail: nikichplus@yandex.ru

Статья посвящена вокальному циклу на стихи М. Цветаевой саратовского композитора Е. Гохман «Бессонница», который рассматривается в ракурсе интертекстуальной диалогичности музыки и поэзии. Методологической основой исследования выступает трехуровневая система интертекстов, предложенная М. Раку в статье «Пиковая дама братьев Чайковских». Уже на поверхностном уровне в «Бессоннице» обнаруживаются всевозможные аномалии музыкального развития, которые указывают на наличие некоего глубинного сюжета (свободное обращение с поэтическими текстами, необычное музыкальное воплощение того или иного стихотворения и т.д.). На структурно-композиционном уровне выявляется трехфазность драматургии, регулируемая тонально (наличие бинарной пары соль минор – соль мажор и ее преобразование в конце в соль-мажор – соль-диез минор) и интонационно-ритмически (прежде всего, присутствие двух констант – хроноартикуляционных структур арсис и тезис). Делается вывод, что данная трехфазность есть трехфазность инициального обряда. В ходе раскрытия внутреннего сюжета сочинения обнаруживается биение двух мифологических систем – солярно-суточного и лунарного мифа. Исходом этого взаимодействия становится двухмифологическая заключительная часть «Свете тихий», где в качестве авторского мифа утверждается орфический миф. Таким образом проявляется глубокое различие мировоззренческих позиций поэта и композитора, которое можно выразить в оппозиционности понятий «Я для Себя» и «Я для Другого» (Бахтин) и противоположности мифов об Орфее и Нарциссе.

Ключевые слова: Гохман, Цветаева, вокальный цикл, интертекстуальность.

MUSIC AND WORD DIALOGUE IN THE VOCAL CYCLE E. GOHMANN "SLEEPLESSNESS"

Shelomentseva V.V.¹

¹ "The Saratov state Conservatory (academy) of L. V. Sobinov", Saratov, Russia (410012, Saratov, the prospectus of Kirov, 1), e-mail: nikichplus@yandex.ru

Article is devoted to a vocal cycle on M. Tsvetaeva's verses Saratov the composer Je. Gohmann "Sleeplessness" which is considered in a foreshortening of an intertekstualny dialogichnost of music and poetry. The methodological basis of article is a three-level hierarchy of intertexts, described by M. Cancer in "The Queen of Spades Tchaikovsky brothers": an obvious intertext (poetic source), the central text (actually a piece of music), and a secret intertext, manifesting itself not on the level of plot and revealed through all kinds of linguistic anomaly. It is from the surface to the deep level of meaning directed intertextual analysis of the "Sleeplessness ". Already at superficial level in "Sleeplessness" find itself various anomalies of musical development which indicate existence there is nobody a deep plot (free circulation with the poetic texts, an unusual musical embodiment of this or that poem, etc.). At structural and composite level the three-staging of dramatic art regulated tonality (existence of binary couple g-moll-G –dur and its transformation at the end in G –dur –gis-moll) and intonational rhythmic (first of all, presence of two constants – the rhythmic structures arsis and the thesis) comes to light. The conclusion is drawn that this three-staging is three-staging of an initial ceremony. During disclosure of an internal plot of the composition beating of two mythological systems – the solar and daily and lunar myth is found. The final part "Light silent" where as the author's myth the orphic myth is approved becomes an outcome of this beating. Thus deep distinction of world outlooks of the poet and the composer which can be expressed in an opposition of the concepts "I for Itself" and "I for Another" (Bakhtin) and contrasts of myths about Orpheus and Narcissa is shown.

Keywords: Gohmann, Tsvetaeva, a song cycle, intertextuality.

Вокальные циклы, обращенные к поэзии М.И. Цветаевой, занимают особое место в творчестве саратовского композитора Е.В. Гохман. «Лирическая тетрадь», «Бессонница», «Благовещенье», «Три посвящения» являют собой четыре различных музыкальных

воплощения цветаевского поэтического мира. При этом во всех сочинениях, кроме «Бессонницы», стихи Цветаевой и других выдающихся ее современников переплетены в едином звучании. «Бессонница» - единственное полностью посвященное великому русскому поэту (Цветаева отрицала слово «поэтесса» по отношению к себе) произведение, прочно вошедшее в концертную практику, заслужившее любовь и признание слушателей и критиков (цикл получил Государственную премию РСФСР в области музыкального искусства в 1991 году).

В настоящей статье «Бессонница» рассматривается в контексте диалога музыки и слова, который предстает в особом уникальном свете, завораживая своей простотой и в то же время необъятной глубиной. Методологической базой статьи выступает явление интертекстуальной диалогичности, что дает возможность выхода за пределы линейного видения произведения и обращения к строгой иерархичности смысловых полей. Имеется в виду трехуровневость, предложенная М. Раку в статье «Пиковая дама братьев Чайковских»: центральный текст, явный интертекст и тайный интертекст.

Уже на уровне явного интертекста, в основе которого – преимущественно ранние стихотворения Цветаевой, приковывает к себе внимание совершенное Е. Гохман преобразование одного из важных архетипов цветаевской поэтики. Композитор в своем вокальном цикле выстраивает шестнадцать текстов таким образом, что внешней фабульной основой сочинения выступают страдания неразделенной любви, любви, понимаемой как самоотречение, преклонение перед объектом ее и служение ему, что сильно диссонирует цветаевской «полной неспособности молиться и покоряться». Бессонница же в цветаевской системе мировидения практически приравнивается божественному бессмертию, актуализируя мифологему Танатос-Гипнос античной мифологии. И это бессмертие вытекает из особого понимания любви, векторно направленной не на объект, а внутрь себя, что порождает некую одержимость собственной болью, признание жизненной необходимости ее, синонимичность понятий «боль – человеческое существование». При этом осуществляется постоянная попытка «довоплотиться» (выражение Цветаевой), на ограниченный отрезок времени сменить божественную ипостась на человеческую, чтобы в очередной раз осознать невозможность этого, особую природу своего существа. И каждый раз это происходит на уровне Великой Мистерии. Свойственная поэту сверхполнота собственного «Я», выражающаяся в феномене платоновской андрогенности, обнаруживается в трактовке архетипов Ночи, Сна, Луны и т.д., где присутствует обращенность знаков: Свет перестает быть в значении истины, его место занимает Тьма, Солнце обращается в Луну.

В избранном композитором контексте некоторые стихотворения коренным образом меняют свое звучание. Один из ярких примеров - стихотворение «В лоб целовать», которое у

Цветаевой входит в ряд стихов, где на первом плане – стихийное, народное, цыганское начало. Его окружают тексты, связанные с кочевой цыганской жизнью и образом гадалки – «В очи взглянула тускло и грозно», «Из-под копыт грязь летит». В этом русле стихотворение «В лоб целовать» воспринимается как заговор, заклинание, любовный приворот. У Гохман это стихотворение вписывается в парадигму романтического вокального цикла, композитор вуалирует жанр заговора. Аналогичным образом преобразуются и другие тексты.

Однако действительно ли все так просто в плане диалога музыки и слова? Обратимся теперь к центральному тексту сочинения.

Сразу же обращает на себя внимание чрезвычайно четкая, устойчивая тональная система, определяющая структуру всей шестнадцатичастной композиции. При этом каждая из тональностей обладает устойчивой прототипической семантикой, образуя разделение на функциональные типы: соль мажор и минор – «главные герои», соль мажор и соль-диез минор – их преобразование в конце цикла, си минор в «Дон-Жуане» и «Донне Анне» - «двойники героев», их инобытие, а ми-бемоль минор, си-бемоль минор и фа минор связаны со стихотворениями, актуализирующими архетипы Ночи, Сна, Бессонницы. Периодичность возвращения основного центра выделяет три круга драматургического развития: № 1-6, 7-10, 11-14 и своеобразная coda - № 15-16. При этом каждый этап имеет свои специфические черты: в первом круге два лика тональности «соль» всегда представлены в одной пьесе вместе (№ 1, б), а центральной точкой развития является неожиданное появление «мистического» ми-бемоль минора в части «Соперница». Второй круг отмечен погружением в бемольные тональности и появлением знакового для всего последующего действия си минора в «Дон-Жуане». Последний этап является своеобразной «зеркальной репризой» первых двух в тональном отношении: тот же си минор в «Донне Анне» - однако второй элемент в паре «соль мажор-соль минор» заменен на соль-диез минор.

Что же это за внутренний сюжет, раскрывающийся перед нами?

Подобно двум ведущим сферам тонального плана, в области ритма здесь также выделяются две противоположные силы. И их началом также является первый четырехтакт сочинения. Начальная синкопированная фигура с акцентом на первую долю (арсис) естественно, подобно качнувшемуся маятнику, переходит в характерную для всего первого раздела тезисную, акцентирующую вторую долю, причем переход этот подчиняется идее сжатия времени – каждое следующее повторение двух тритонов отделяет от предыдущего на одну четвертную паузу меньше, пока, наконец, не возникает упомянутая затактовая фигура с разделением паузами уже самих интервалов.

Далее первый ритмический комплекс, подобно сигналу свыше, пронзает собой все важнейшие переломные моменты развития цикла – «Два солнца», «Где-то в ночи», «В

огромном городе моем», «Прекрасная беда», «Ночь». Эти части подобны указателям онтологического вектора: наличие арсисной фигуры сочетается в них с обязательным наличием аккорда с расщепленной квинтой, знаком выбора направления движения. Вторая фигура, как правило, возникает вместе с восходящей или нисходящей секундовой интонацией, олицетворяя собой человеческое действие, усилие. Эта ритмическая сфера объединяет собой весь первый круг развития сочинения, постепенно исчезая вместе с тональностью соль минор.

Другая интонационно-ритмическая «постоянная» - лирические хоральные эпизоды с неизменными двумя шестнадцатыми в аккомпанементе на слабую долю и устойчивой гармонической формулой T S VI D - которая также определяет композиционную структуру сочинения.

Таким образом, мы можем говорить о наличии некоего глубинного сюжета, трехфазного в своей основе. Теперь возникает вопрос: что означает отмеченная трехфазность? Не есть ли это трехфазность обряда инициации? Для того чтобы ответить на этот вопрос, обратимся к известным статьям А. Греймаса «Размышление об актантных моделях» и «В поисках трансформации моделей». Автор подробно анализирует актантную систему, которая является в первую очередь экстраполяцией синтаксической структуры, опираясь на труды Проппа и Сурио.

Основываясь на модели Греймаса, можно представить трехфазную драматургию «Бессонницы» как три круга испытаний. Начало и конец сочинения ясно проводят вектор от пары «запрет-нарушение» до пары «предписание-принятие». Актанты «субъект-объект», «противник-помощник», «адресант-адресат» сразу же становятся ясными в своем воплощении уже при работе с тональным планом.

Так, в первом четырехтакте сочинения просматривается некая кристаллическая решетка, определяющая структуру всего сочинения: необычен бицентризм двух тритонов, один из которых направлен в «соль» (мажор или минор), другой – в ля-бемоль (мажор или минор), приравненный в то же время и к соль-диез минору. Тритон разделяет тональное пространство «Бессонницы» на две сферы – бемольную и диезную. За каждой из этих сфер закрепляется строго определенное значение. Далее начинает действовать принцип умножения оппозиции.

В первой части ясно вырисовываются два начала – субъект и объект желания, сферы А и Б. Первая сфера, выдержанная в соль миноре, в двухдольном метре, становится своеобразной «навязчивой идеей» всего первого круга развития. Признаком противоположной сферы Б (средний раздел первой части) становится тональность соль

мажор, трехдольность, модальность гармонии и нисходящая большая секунда интонационной основы, арпеджированная фактура.

Таким образом, субъект и объект предстают как оппозиция «женское-мужское», «устойчивость-мобильность» и оппозиция двух тональных знаков. Второй номер цикла возвращает сферу Б. Музыкальный язык этой части актуализирует идею начала движения навстречу испытаниям. В третьем номере появляется противник, что подчеркивается вербально (название части – «Соперница»). Однако, как верно отметил Греймас, это инобытие первой актантной пары «субъект-объект». Неслучайно ми-бемоль минор относится к бемольной сфере А и в своей интонационной основе «Соперница» содержит восходящий малосекундовый мотив с предъемом, что является существенной трансформацией первоначального мотива сферы А.

Четвертая часть предстает как медиатор, вбирающий в себя черты двух сфер. В аккомпанементе появляется знаковая для дальнейшего развития цикла фигурация в виде зеркального конуса, отвечающего идее сжатия пространства. Естественным выходом из этого состояния становится момент рождения «Двух солнц», где обретается «помощник». В этой части сфера Б трансформируется в чистую искреннейшую лирику, хоральную по фактурному складу и отсылающую к жанру песни в том облике, в каком он предстает у Шуберта. Именно в пятой части действие обретает четкую направленность. Музыкальным знаком «бытийственного вектора» (В. Топоров) является аккорд с расщепленной квинтой, при этом натуральная квинта сочетается с пониженной, записанной в виде сочетания повышенной кварты и собственно пониженной квинты, что подчеркивает двоякую – бемольную и диэзную – направленность изначальной тритоновой структуры. Особое положение этого номера подчеркивается размером 5/8, синтезирующим двухдольность и трехдольность, подводя итог колебания метров.

Финальной точкой первого этапа развития является шестая часть, отмеченная существенным преобразованием сфер А и Б в сторону сближения.

С седьмой части начинается зона серьезных испытаний. «Дон-Жуан» отмечен яростной профанацией сферы Б, объекта поиска. Нисходящая большая секунда зеркально обращается в восходящую с многократным повтором-вдалбливанием. Терцовая структура аккордов, объединявшая все предыдущие части своей простотой и ясностью, подвергается здесь безжалостному осмеянию – трезвучие то превращается в кластер, то предстает в варианте уменьшенного или увеличенного трезвучия. Грубая танцевальность и органнй пункт усиливают впечатление чрезмерной жесткости звучания. В аккомпанементе постоянно появляется тритон d-as, направленный к тональности «Соперницы» - ми-бемоль.

После профанации № 7 следует уход «в пространство ночи» - сферу бемольных тональностей и стихотворений с актуализацией архетипов Сна, Ночи, Бессонницы. № 8 являет собою очередной «путевой камень». В аккорде с расщепленной квинтой теряется путь «наверх» - повышенная квинта со знаком «диез». Его заменяет знак отсутствия фиксированной высоты звука, связанный с речевым пением, внебытийственный знак, что соответствует ситуации самого значительного и сложного испытания, в котором герой покидает пространство мира людей. № 9 - «переходная» пьеса. Неслучайно здесь появляется конусообразный мотив (как в № 4), но он преобразуется в «открытый» вид, обеспечивая возможность выхода, возвращения назад.

Итогом второго круга развития становится № 10, где происходит возвращение сферы А, отмеченной болезненным и колеблющимся состоянием неустойчивости. Синтезирующий числа 3 и 2 размер 8/8 (кажущаяся нелепость обозначения метра объясняется группировкой 3-3-2), переменность устоев В и g, изломанное движение по звукам трезвучий и, словно идея фикс, - шестнадцатые из сферы Б.

№ 11-14 – последний круг развития. Здесь исчезает тональность соль минор, это момент неузнанного появления героя, знаком которого становится соль-диез минор. С этого момента начинается процесс инверсирования. Так, № 13 – «Донна Анна» - становится инверсией № 7, при этом отсылая и к № 3 – «Сопернице», используя нисходящий полутоновый мотив из финала № 3. Устраняется противник, и утверждается новый облик субъекта, заключенный в новой тональности соль-диез минор. Неслучайно кульминационные слова – «Не было у Дон-Жуана Донны Анны» - приходятся на многократное повторение трезвучия gis-h-dis. № 14 открывают восходящие мотивы, инверсируя вступление к № 4. Это сфера Б в самом, пожалуй, прекрасном, простом, искреннейшем своем варианте, момент катарсиса, преображения.

№ 15 является инверсией «Солнца», о чем указывает уже оппозиция названий «Солнце – Ночь». Здесь почти точно повторяются лирические фрагменты (Б) из № 5, меняется лишь размер и направленность (на нисходящую). Тональности соль минор и соль мажор представлены в синтезе – си-бемоль и си одновременно как расщепленная терция в трезвучии. Неслучайно использование жанра псалмодии. Это кардинальное преображение цветаевской «Ночи» - исчезает мистический страх, сверхчеловеческий ужас. На смену ему приходит осознанное самопожертвование, осознание своего крестного пути и смирение. Показательно окончание «Ночи»: псалмодия на звуке ля-бемоль как самый сумеречный час ночи перед восходом солнца переходит в соль-диез, первый звук финальной части. № 16 подобен рождению света. Впервые появляется ровная восходящая направленность аккордовых фигураций, синтезирующий размер 6/8, чрезвычайная, доходящая до крайности

простота, подобная ослепляющему после долгого нахождения во тьме лучу белого света, жанр песни – ясный и чистый, отсылающий к песням Шуберта.

Таким образом, мы проследили действие актантной системы в тональном плане цикла, где начальная и конечная пары выражены как противопоставление $g-G$ и $gis-G$.

Обозначенные выше особенности музыкального языка «Бессонницы» приводят нас к мысли о наличии некоей системы, организующей глубинный содержательный слой сочинения. Поиск этой системы обращает к логике календарных мифов, включающей в себя три сценарные модели – солярно-суточных, аграрных и лунарных мифов. Присутствие структурного кода солярно-суточного мифа как основы глубинной структуры цикла подтверждается через основополагающую роль этического кода и прежде всего в тональных оппозициях: бемольная и диэзная сферы с первых тактов сочинения выступают как свет и тьма, день и ночь. Своеобразным именем солярного мифа становится тональность «соль» (sol , солнце) в трех важных трансформациях – g , G , gis – как три солнечных лика. Однако в диалоге с поэтическим текстом возникает биение этой системы с другой, которой является лунарный миф. Не менее ярко прослеживаются в цикле системные принципы андрогенных мифов: неопровержимо наличие полной ценностной инверсии, воспроизводящей модель двойной спирали. Первая часть сочинения демонстрирует отмеченное выше угасание силы Ян, что в конце первого круга развития проявляется в трансформации мужского начала в пьесе «Дон-Жуан» и нарастанием бемольной сферы, ведущей свое начало из «Соперницы». Важным выражением пульсаций энергий Инь и Ян, помимо тонального плана и даже визуально-знакового проявления (бемоль – женское, диэз – мужское начало), становятся два ритмических кода – арсис и тезис как две «хроноартикуляционные структуры» (терминология М. Аркадьева). Второй круг – доминирование бемольных тональностей и исчерпание энергий хаоса, третий круг (реприза) – «выворачивание» кольца Мебиуса в сторону энергий Ян (gis в конце), возвращение в преображенном состоянии с присутствием инверсии основной тональной пары $G-g$ в gis . Своеобразным регулятором энергий становится тритон, разрешающийся в двух направлениях: бемольном и диэзном. Исходом этого биения становится последняя часть, которая знаменует собой кардинальную смену дискурса. «Свете тихий» предстает в значении «авторского слова». В христианском богослужении «Свете тихий» поется на вечерней службе, когда выносятся из алтаря Евангелие. Эти слова выступают как пророчество грядущего Спасителя. У Гохман финал цикла и есть в прямом смысле выход из Тьмы в Свет. И подобный исход обнаруживает глубокое внутреннее родство композитора с противоположным Цветаевой поэтом – Б. Пастернаком. Подобно «белому утру» в «Марбурге» Пастернака, «Свете тихий» является

моментом, когда катастрофичность, трагизм вселенской потери дарует возможность обретения всего мира.

Биение двух мифологических систем с выходом в «Свете тихий» становится знаком индивидуального авторского орфического мифа. И в специфической его трактовке столь остро ощущается «противостояние» композитора и поэта. Для Цветаевой «жажда бессонницы» вырастает из понимания любви как утверждения собственной сверхчеловеческой природы, которое осуществляется посредством принесения в жертву Другого. Поэтому тот же, что и у Гохман, символ бессонницы - как пограничного, хаотического состояния – получает у поэта особое наполнение: желанное до боли сверхчеловеческое бытие. У композитора, напротив, осуществляется акт самопожертвования во имя Другого. Орфический авторский миф есть также нарушение запрета, но запрета на сверхполное постижение Другого (Орфей не должен обернуться к возлюбленной). Таким образом, интертекстуальная диалогичность музыкального и поэтического текстов предстает в виде оппозиции «Я для себя» и «Я для других» (М. Бахтин), различия божественных субстанций Эроса и Этоса и, соответственно, двух противоположных типов мистериальности в глубинных протосюжетных основах поэтического и музыкального текстов.

Список литературы

1. Реймас А.-Ж. В поисках трансформационных моделей / пер. с фр. Г.К. Косикова // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. – М. : Прогресс, 2000. – С. 171-195.
2. Греймас А.-Ж. Размышление об актантных моделях / пер. с фр. Г.К. Косикова // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. – М. : Прогресс, 2000. – С. 153-170.
3. Королевская Н.В. О текстоцентрической функции концепта: смыслообразование в циклической вокальной композиции // Музыкальное содержание: пути исследования : сб. материалов научных чтений. Выпуск 2. - М. : Магарин О.Г., 2012. – С. 47-60.
4. Раку М. Пиковая Дама братьев Чайковских: опыт интертекстуального анализа // Музыкальная академия. - 1999. - № 2. - С. 9-21.
5. Мифы народов мира : энциклопедия. - М. : Советская энциклопедия, 1980. – Т. 2. – 671 с.

Рецензенты:

Долинская Е.Б., доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории (университета) им. П.И. Чайковского и МГИМ им. Шнитке, г. Москва.

Григорий Р.К., доктор искусствоведения, профессор, декан факультета мировой музыкальной культуры Государственной классической академии им. Маймонида, г. Москва.