

ления композиторов. Анализируется влияния романтического мировоззрения на эволюцию каденции как явления.

Ключевые слова: каденция, фортепианный концерт, формообразование, виртуозность, традиция.

Bondarenko M. Author's cadence as an essential part of dramatic logic of sonata Allegro (piano concertos by R. Schumann and E. Grieg). Considered cadences of R. Schumann and E. Grieg in their own piano concertos as a reflection of musical thinking of composers. Analyzed the influence of the romantic worldview on the evolution of the cadence as a phenomenon.

Key words: cadence, a piano concerto, construction of music form, virtuosity, tradition.

УДК 784.95

Ирина Ефремова

ПРЕЛОМЛЕНИЕ ТАНЦЕВАЛЬНОСТИ В РУССКОЙ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЙ ЛИРИКЕ XIX ВЕКА

На протяжении столетий в развитии прикладных музыкальных жанров происходили процессы, связанные с «проникновением» характерных черт одного жанра в другой и, таким образом, способствующие их сближению и взаимообогащению. В XIX веке наблюдается значительная активизация обозначенных процессов, что весьма ярко проявилось на уровне внедрения танцевальности в камерную вокальную сферу. Во многом этому способствовала большая популярность в пору романтизма бальной практики, а потому тема бала может рассматриваться как одна из ветвей преломления танцевальной стихии в вокальной лирике обозначенной эпохи.

При этом, если в театрально-сценических жанрах бал показан весьма реалистично и мы можем составить о нем достаточно полное представление посредством визуального и слухового ряда, то в камерной вокальной музыке данное явление получает более условное воплощение, связанное как с небольшими масштабами сочинений, так и с отсутствием в них постановочного контекста.

Основным **объектом** настоящего исследования стало воплощение танцевальности в русской камерно-вокальной лирике XIX столетия. **Предметом** исследования явилось преломление танцевальности сквозь призму бальной практики в вокальных произведениях русских композиторов романтической эпохи. **Цель** данного исследования состоит в рассмотрении своеобразия интерпретации танцевальности в русской камерно-вокальной музыке XIX века в контексте раскрытия бальной темы. Исходя из поставленной цели, автором статьи ставится **задача** выявления роли танцевального элемента в создании художественного целого, прежде всего, в создании картины бала.

О соотношении двух жанровых начал (вокального и инструментального, в том числе танцевального) писали многие выдающиеся критики и музыковеды, в том числе Б. Асафьев, В. Васина-Гроссман, Е. Орлова, О. Левашева, Ю. Келдыш, труды которых составили **методологическую базу** настоящей работы. Однако, несмотря на изученность в области музыковедения вопросов камерно-вокального творчества русских композиторов XIX века, в том числе и с вышеобозначенной позиции, аспект рассмотрения специфического воплощения в них танцевальности посредством раскрытия темы бала является интересным и перспективным, а потому достаточно **актуальным**.

Исходя из различных вариантов преломления танцевальности в вокальных сочинениях русских композиторов романтической эпохи, автор данного исследования предлагает их систематизацию по трем основным группам.

Первая группа включает в себя камерно-вокальные произведения, в поэтических текстах которых есть упоминания о бале, где происходят или происходили те или иные романтические события, либо же о вальсе как одном из знаковых бальных танцев XIX века, например:

– «Из-под таинственной, холодной полумаски...» М. Балакирева на сл. М. Лермонтова;

– «Средь шумного бала» П. Чайковского на сл. А. К. Толстого;

– «Маска» («В пестроте, в многолюдстве собранья...») С. Танеева на сл. Я. Полонского;

– «Вальс» («В дымке тюля и море цветов...») А. Аренского на сл. С. Андреевского;

- «Давно ль под волшебные звуки...» А. Аренского на сл. Фета и романс А. Варламова на те же стихи;
- вальс «Луч надежды» Э. Направника на сл. Я. Полонского;
- «Вальс» («Тихо ночь подошла...») неизвестного композитора середины XIX века на сл. В. Величко.

Особо в этой группе следует выделить романсы «Из-под таинственной, холодной полумаски» М. Балакирева, «Средь шумного бала» П. Чайковского и «Маска» С. Танеева – единичные из проанализированных автором настоящего исследования сочинений, в которых тесно переплетаются собственно бальное, лирическое и мистическое начала.

Соотношение вокальности и танцевальности в обозначенных вокальных произведениях неодинаково. Так, в романсе П. Чайковского наблюдается полное равноправное взаимодействие вокального и танцевального начал: выразительная кантилена вокальной партии естественно «вписывается» в вальсовый аккомпанемент, увлекая слушателей в стихию бального танца. Частое паузирование, прерывая мелодию, с одной стороны, передает взволнованное эмоциональное состояние героя, с другой, точно соответствует строгой периодичности танцевального ритма. Простая трехчастная репризная форма, характерная для одного из разделов вальса, также способствует восприятию данного романса как фрагмента бала, о котором вспоминает герой.

В «Маске» С. Танеева внешне простодушная и незамысловатая вокальная партия также звучит на фоне вальсового аккомпанемента, который в рефрене, дублируя ее, подчеркивает тем самым «праздность» мероприятия, а в эпизодах, напротив, с помощью гармонических усложнений (хроматизмы, отклонения) способствует раскрытию истинных чувств героя, испытывающего душевный трепет от встречи с прелестной Маской. Таким образом, в данном вокальном сочинении танцевальность насыщается психологизмом, тонко раскрывая поэтический подтекст. Структура романса С. Танеева представляет собой типичную для вальса форму рондо с четким разграничением драматургической роли скользяще-танцевального рефрена и эмоционально-напряженных эпизодов.

Иное соотношение вокального и танцевального начал представлено в романсе М. Балакирева «Из-под таинственной, холодной полу-

маски», где мы сталкиваемся с так называемой «скрытой» танцевальностью, всецело подчиненной выразительности вокальной партии речитативного типа, насыщенной хроматизмами и оттого еще более экспрессивной. Однако, несмотря на доминирование вокальной мелодии, следует подчеркнуть ее полное подчинение танцевальной ритмической периодичности, о чем свидетельствует регулярное паузирование перед каждой новой фразой. При этом, обращает на себя внимание несовпадение акцентов в вокальной и фортепианной партиях. Если в мелодии наблюдается идеальное соответствие чередования сильных и слабых долей пульсации поэтического текста, то в сопровождении, напротив, подчеркивание сильной и относительно сильной долей в такте весьма нестабильно. Таким образом, создается эффект некой двойственности, зыбкости, балансирования на грани реального и мистического, но при этом, эмоциональная изменчивость содержания уравновешивается устойчивыми пропорциями простой трехчастной репризной формы.

Как видим, в каждом отдельном случае композиторы по-разному соотносят вокальное и танцевальное начала, что в некоторых романах приводит к их неразрывному единству (как, например, в сочинении П. Чайковского), в других же – к постоянному «смещению акцентов» между ними (как, например, в вокальных произведениях М. Балакирева и С. Танеева).

Вторая группа представлена камерно-вокальными сочинениями, в авторских ремарках которых присутствует указание на тот или иной бальный танец, например:

а) «В темне полонеза»:

– «Лови, лови часы любви» А. Варламова на сл. И. Бачманова;

б) «Tempo di Valse»:

– «Тихо, так тихо...» слова и музыка М. Перротте,

– «Под чарующей лаской твоею...» Н. Зубова на сл. А. Меттизена,

– «Поцелуй же меня, моя душечка!» А. Дюбюка на сл. С. Писарева,

ва,

– «Надуты губки для угрозы» И. Булахова на сл. Н. Павлова,

– «Гаданье» А. Гурилева на сл. А. А.,

– «Счастлив тот, кому забавы...» А. Алябьева на сл. В. Жуковского,

– «Признание» М. Глинки на сл. А. Пушкина.

в) «Tempo di Mazurka»:

– «О, милая дева...» М. Глинки на сл. А. Мицкевича.

з) «Tempo di Polka»:

– «Адель» М. Глинки на сл. А. Пушкина;

д) «Movement di la contredanse»:

– «Мери» М. Глинки на сл. А. Пушкина;

е) «Tempo di Minuetto»:

– «Менуэт» С. Танеева на сл. Ш. Д'ориаса в переводе Эллиса.

В вокальных сочинениях второй группы так же, как и в произведениях первой, наблюдается полное соответствие ритмической организации вокальной партии и периодичности танцевальных па. В каждом случае выбор того или иного танца в качестве жанровой основы вокального сочинения обусловлен стремлением композитора максимально подчеркнуть характерные особенности его содержания.

Так, любовное признание героя в романсе М. Глинки «О, милая дева...» звучит на фоне мазурки – танца, во время исполнения которого на балу чаще всего происходили подобные объяснения. Полька с ее ярко выраженным игриво-беззаботным, бесхитростно-веселым характером в романсе «Адель» помогает композитору создать по-детски беззаботный и легкомысленный образ совсем юной девочки-подростка. Простодушный контрданс в огненно-быстром темпе *Allegro con spiritoso* в романсе «Мери» позволяет М. Глинке «нарисовать» портрет «милой», «ласковой» и, вместе с тем, «резвой» девушки. Плавное движение вальса великолепно подходит для создания особой атмосферы, «пропитанной» романтическим флером и искренностью лирического чувства, которым наполнены все без исключения вокальные сочинения, имеющие авторскую ремарку «в темпе вальса». Торжественная гимничность полонеза в романсе А. Варламова «Лови, лови часы любви!» в полной мере раскрывает чувство упоения «милой», «светлой», но при этом такой «мгновенной» жизни, лучшие моменты которой связаны с «часами любви» и «минутами наслаждения». Менуэт с его особым аристократическим шармом придает одноименному вокальному сочинению С. Танеева черты изящества и галантности, а также создает иллюзию «налета старины».

Одним из наиболее интересных образцов преломления танцевальности в вокальной музыке, представленной сочинениями, относящи-

мися ко второй группе, является концертный вальс А. Даргомыжского «Искреннее признание», в котором достаточно скромная вокальная партия всецело подчинена танцевальной стихии. Большую роль в произведении играет технически довольно сложная и эффектная фортепианная партия с развернутыми интерлюдиями и постлюдиями. Иногда она наделяется чертами оркестральности, имитирующими звуки бальной музыки. Соединяясь с крупными масштабами сложной трехчастной формы, основанной на ярких контрастах, полнозвучность фортепианного сопровождения создает иллюзию как самого бального вечера, так и исполнения на нем стремительно-блестящего вальса, во время которого происходит раскрытие душевных переживаний страстно влюбленной героини.

Появление среди рассматриваемых камерно-вокальных произведений образов ярко выраженного концертного плана является подтверждением одного из важных веяний романтической эпохи – постепенного выхода русской музыкальной культуры на высокопрофессиональный концертный уровень.

К **третьей группе** можно отнести вокальные произведения, в поэтических текстах которых нет указания ни на бал, ни на вальс, как на его танцевальную эмблему в XIX столетии, а также отсутствуют авторские ремарки со ссылкой на определенный бальный танец. При этом, в качестве танцевальной основы вокального сочинения композитором выбирается тот жанровый тип бального танца, семантика которого в наибольшей степени способствует максимальному раскрытию содержания и усилению его эмоционального воздействия на слушателя.

Так, *вальсовая основа* максимально точно изображает моменты, связанные с любовными переживаниями героев, например:

- «О, приди ко мне скорее» И. Булахова на сл. В. Красова;
- «В час роковой» М. Шишкина на сл. неизвестного автора;
- «Увы! Зачем она блистает...» А. Алябьева на сл. А. Пушкина;
- «На заре ты ее не буди» А. Варламова на сл. А. Фета;
- «Вьется ласточка сизокрылая» А. Гурилева на сл. Н. Грекова;
- «В крови горит огонь желанья» М. Глинки на сл. А. Пушкина;
- «Мечты! Мечты!» А. Даргомыжского на сл. А. Пушкина;
- «Шестнадцать лет» А. Даргомыжского на сл. А. Дельвига;

- «Ты пленительной неги полна» М. Балакирева на сл. А. Головинского;
- «Я любила его» М. Балакирева на сл. А. Кольцова;
- «Флорентийская песня» (Pimpinella) П. Чайковского на сл. N. N. в переводе П. Чайковского;
- «Делия» А. Глазунова на сл. А. Пушкина;
- «В моей душе» С. Рахманинова на сл. Н. Минского.

Мазурка создает несколько прихотливый и весьма капризный образ, например:

- «Я люблю тебя, дева милая» А. Алябьева на сл. В. Бенедиктова;
- «Право, маменьке скажу» А. Гурилева на сл. Н. Берг;
- «Пробуждение» («Мечты, мечты, где ваша сладость?») Н. Римского-Корсакова на сл. А. Пушкина;
- «Застольная песня» А. Глазунова на сл. А. Пушкина.

Другие же танцы в качестве жанровой основы камерно-вокальных сочинений данной группы встречаются гораздо реже.

Особой интерес в рассматриваемой категории вызывают к себе три номера из вокального цикла А. Рубинштейна «Персидские песни», представляющие собой пример неожиданной музыкальной интерпретации в данном случае восточной поэзии (цикл написан на стихи Мирзы-Шафи). Речь идет о № 2 («Как солнце небесам...»), № 3 («Как увижу твои ножки я...») и № 5 («Тому, кто хочет жить легко...»), в которых композитор осознанно избегает подчеркнутой стилизации восточной музыки, столь характерной для подобного рода романсов М. Балакирева, А. Бородина, Н. Римского-Корсакова, С. Рахманинова. Несмотря на подзаголовок «персидские», обозначенные три песни из этого цикла имеют ярко выраженную танцевальную основу, связанную с европейской традицией – полонеза-болеро (№ 2), полонеза (№ 3) и польки (№ 5). Использование этих жанров связано со стремлением А. Рубинштейна к наиболее полному и яркому отображению эмоционального строя поэтического текста.

Так, № 2 и № 3 максимально точно передают чувство восхищения и восторга от блистательной красоты возлюбленной через торжественно-приподнятые жанры полонеза-болеро (№ 2) и полонеза (№ 3); № 5 поднимает традиционную для Востока тему дружеского застолья с обязательным культом кубка вина. Легкий, кокетливо-игривый жанр

польки в данном случае полностью соответствует радостному, приподнятому ощущению полнокровного биения жизни. Во всех трех песнях на первый план выходит философская глубина и образная яркость поэтического текста, усиленные посредством именно танцевального начала, этим же обуславливается бесхитростная простота вокальной партии. Что же касается собственно восточного элемента, то он очень тонко включен в отдельные интонационные и гармонические обороты указанных песен.

Опираясь на результаты исследования, можно сделать следующие

ВЫВОДЫ:

1. Подавляющее большинство камерно-вокальных сочинений XIX столетия, связанных с преломлением в них танцевальности, написаны в жанре вальса – одного из самых романтических танцев обозначенной эпохи, что может рассматриваться в качестве несомненного доказательства его необыкновенной популярности в быту русского общества (как известно, вальс танцевали как на роскошных столичных, так и на гораздо более скромных домашних провинциальных балах). Следует заметить, что композиторов в этом танце, прежде всего, привлекала закрепившаяся за ним лирико-романтическая аура.

Другие же бальные танцы в качестве жанровой основы вокальных произведений обозначенного периода используются значительно реже, а потому могут считаться немногочисленными ответвлениями от генеральной, вальсовой, тенденции.

2. В рассматриваемых образцах камерно-вокальной лирики наблюдается тенденция проецирования на их форму тех или иных структурных решений, традиционно присущих бальным танцам, что, безусловно, способствует сближению вокального и танцевального начал.
3. Особенности преломления танцевальности в русской камерно-вокальной музыке XIX века связаны с различными функциями ее конкретных жанровых типов.

Если в начале романтического столетия роль того или иного танца в качестве жанровой основы вокального сочинения сводилась, благодаря использованию характерной ритмоформулы,

в основном, к гармонической поддержке, то есть простому аккомпанементу, то, начиная с классического периода, доминирующими функциями танцевальности становятся изобразительная и психологическая, часто реализующиеся в неразрывном единстве. При этом, психологическая функция выходит на первый план, прежде всего, в романсах, особо сложных со стороны их весьма насыщенной эмоциональной составляющей.

Таким образом, синтез слова и музыки, вокального и инструментального, изобразительного и выразительного составляет специфику преломления танцевальности в русской камерно-вокальной лирике XIX века.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Асафьев Б. В. *Русская музыка: XIX и начало XX века* / Б. В. Асафьев. — Л. : Музыка, 1968. — С. 324.
2. Асафьев Б. В. *Черты личной преемственности и мимолетности в творчестве композиторов русского романса* / Б. В. Асафьев // *О симфонической и камерной музыке*. — Л. : Музыка, 1981. — С. 187–196.
3. *Васина-Гроссман В. А. Русский классический романс XIX века* / В. А. Васина-Гроссман, отв. ред. И. Ф. Бэлза. — М. : Изд-во академии наук СССР, 1956. — 350 с.
4. *Дуков Е. В. Бал в культуре России XVIII первой половины XIX века. Развлекательная культура России XVIII–XIX века. Очерки истории и теории* / Е. В. Дуков. — СПб. : Дмитрий Буланин, 2001. — С. 173–196.
5. *История русской музыки : в 10-ти томах* / Под ред. Ю. В. Келдыша, О. Е. Левашевой, А. И. Кандинского. — М. : Музыка, 1986. — Том 4 (1800–1825). — 416 с.
6. *История русской музыки : в 10-ти томах* / Под ред. Ю. В. Келдыша, О. Е. Левашевой, А. И. Кандинского. — М. : Музыка, 1988. — Том 5 (1826–1850). — 520 с.
7. *Лотман Ю. Беседы о русской культуре: быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века)* / Ю. Лотман. — Часть 2-я. — «Бал». — СПб. : Искусство СПб, 1994. — 415 с.

Ефремова И. В. Преломление танцевальности в русской камерно-вокальной лирике XIX века. В статье рассматривается один из ракурсов

воплощения бальной темы в русских камерно-вокальных произведениях XIX века, связанный с преломлением в них танцевальности. Анализ содержания и жанровой основы выбранных автором работы вокальных образцов позволяет систематизировать их по трём группам и выявить в каждой из них роль танцевального элемента в создании художественного целого.

Ключевые слова: танцевальность, жанровый тип, бал, бальные танцы, функции танцевальности.

Єфремова І. В. Відбиття танцювальності в російській камерно-вокальній ліриці XIX століття. У статті розглядається один з ракурсів втілення бальної теми в російських камерно-вокальних творах XIX століття, пов'язаний з відбиттям у них танцювальності. Аналіз змісту та жанрової основи обраних автором роботи вокальних зразків дозволяє систематизувати їх за трьома групами і виявити в кожній з них роль танцювального елементу в створенні художнього цілого.

Ключові слова: танцювальність, жанровий тип, бал, бальні танці, функції танцювальності.

Yefremova I. V. A refraction of dancing in the Russian chamber and vocal lyric poetry of XIX century. The article considers one of the angles of the incarnation of the point of the topic in Russian chamber-vocal works of the XIX century, associated with the interpretation in them танцевальности. The analysis of the content and genre basis chosen by the author of the work of vocal samples allows classifying them in three groups and to identify, in each of them the role of dance element in the creation of artistic unity.

Key words: dancing, genre type, ball, ballroom dances, functions of dancing.