



ОСОБЕННОСТИ РЕАЛИЗАЦИИ МОНОЛОГИЧЕСКОГО КОНЦЕРТИРОВАНИЯ В ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЯХ АНДРЕЯ ЭШПАЯ

LES PARTICULARITES DE LA REALISATION DE L'ASPECT
MONOLOGIQUE DANS LES CONCERTS INSTRUMENTAUX D'A ESPAY

САМБРИШ ЕЛЕНА ЮРЬЕВНА, преподаватель,
Приднестровский государственный университет
им. Т. Г. Шевченко (г. Тирасполь)

Dans cet article "Les particularités de la réalisation de l'aspect monologique dans les concerts instrumentaux d'A. Espay" on examine les régularités du nouveau phénomène de l'art musical au XXe siècle – le monologue, qui repose sur les régularités artistiques du dialogue. En extrapolant les principes dialogiques en profondeur jusqu'aux nouveaux niveaux structuraux de l'œuvre musical, le monologue contribue essentiellement à l'enrichissement des formes modernes du concert, répondant à l'esprit de notre temps ainsi qu'à ses idées actuelles et au sens de l'art. En abordant ses particularités à la base de l'exemple des concerts instrumentaux d'A. Espay, l'auteur de l'article constate que le monologue est le composant le plus important de la dramaturgie de concert du compositeur, contenant le sens principal de l'œuvre – c'est pareil à une expression personnelle qui manifeste ses idées individuelles. Chez lui, la cadence est la quintessence du monologue. A. Espay emploie largement de divers nouveaux types de cadences, c'est la cadence non virtuose, non solo, ainsi que la cadence-épigraphe et la cadence "dispersée", qui partagent une particularité commune - la capacité d'intensifier la tension dialogique de l'œuvre et souligner son origine concertiste comme le signe le plus important du genre. Tout cela en ensemble témoigne une rénovation considérable des méthodes et des formes de ce genre dans l'œuvre du compositeur.

Термин «монологическое концертничество» на первый взгляд может показаться противоречивым, поскольку диалогичность имманентно присуща концертному жанру с самых истоков его развития, что наиболее ярко выражено в тембровом противопоставлении, во взаимодействии сольного и оркестрового начал. Однако понятия «диалогичность» и «концертничество» все же нераздельны, ведь диалогичность выступает как общий художест-

венно-эстетический принцип, способный проявляться не только в разных музыкальных Жанрах, но и в различных видах искусства и шире – во всей современной культуре в целом. Со своей стороны, концертничество как музыкально-драматургический метод включает в себя множество признаков, среди которых обычно называют виртуозность, импровизационность, игровую логику, репрезентативность и, в том числе, диалогичность.

Таким образом, различая эти понятия и трактуя диалогические отношения более широко, чем просто тембровые переключки, мы можем обнаружить различные проявления диалогичности и монологичности в данном жанре. Например, в концерте для солиста без оркестра имитация концертной состязательности и диалогичности создается за счет ассоциативных приемов. В свою очередь, в концертах для солиста с оркестром может воплощаться так называемое монологическое концертное (термин А. Уткина) благодаря выпуклой подаче и акцентированию индивидуального, личностного.

Оно реализуется через монолог солиста, который может разворачиваться и без сопровождения, и в сопровождении оркестра. Особенно характерно оно для каденции, и нередко монологическое концертное порождает *новый тип каденции* – не обязательно виртуозной, но наполненной глубокой содержательностью, особым ораторским пафосом, усилением внимания к каждому произнесенному «слову» речи – то есть к каждой интонации монолога. Достигается это за счет усиления декламационной выразительности, подчеркивания речитативного интонирования, что рождает ассоциации с открытым авторским словом, обращенным к слушателям. И действительно, здесь особенно

ярко, как бы высвечиваясь на переднем плане, становится слышна авторская интонация, его «прямая речь». Таким образом, монологическое концертное способно создавать эмфатические акценты и переключать логику драматургического развития: «прямая речь» героя переводит действие из области драмы в область драматической лирики, где каждая интонация уподобляется окрашенному эмоцией слову.

Однако для реализации потенциальных диалогических возможностей в монологе необходимо не просто наличие факторов контраста, но ощущение соприсутствия собеседника, его показ через «чужое слово». Благодаря этому диалогичность может быть выражена в монологе на синтаксическом уровне, и тогда монолог выступает как едва ли не реальный, традиционный, композиционно оформленный диалог, с подразумеваемой сменой реплик «разных героев» – голосов (тембров). То есть диалогичность без композиционного ролевого разделения на реплики рождается во внутренней речи героя, в его монологе как внутренний диалог, образуемый вопросами и ответами, что определяет уровень реализации «микродиалога».

Монологическое концертное, по сути, оказывается родственным по духу такому жанру литературы, как психологическая проза, которая пред-

ставляет собой диалог с участием прямой речи и сопровождающих ее авторских суждений¹. Здесь также используется феномен «микродиалога», который, таким образом, обогащает не только музыкальные произведения, но и литературные, становясь общей художественной закономерностью.

Выше были рассмотрены такие понятия, как *внешний* и *внутренний диалог*. Необходимо отметить, что понятия эти не новы в музыкознании. В частности, они употребляются Е. Назайкинским, который сферу их действия раскрывает в несколько иначе.² Автор пишет о некоторых закономерностях диалогического синтаксиса, часто применяющегося во вступительных разделах музыкальной композиции. Например, среди разновидностей вступительного синтаксиса он выделяет диалогический, перечислительно-континуальный и монологический варианты³, при этом объясняются особенности первого и второго, но не раскрывается суть третьего вида синтаксиса. Возможно, автор не считает нужным разграничивать перечислительно-континуальный и монологический синтаксис, объединяя их в одну группу.

Исследователь пишет: «Диалогический синтаксис <...> выражается в типичных для вступлений вопросах, оставляемых без ответа, в риторических возгласах с эхо-репликами, в настойчивых,

уходящих в тишину повторениях-утверждениях». Перечислительно-континуальный синтаксис, по его мнению, обнаруживается «в двух гранях: первой из них является рядоположность, наиболее очевидно выступающая при четком разграничении следующих одна за другой фактурных и синтаксических единиц, при дискретности музыкального движения. Второй – непрерывность. Плавность развертывания»⁴. В качестве основы рядоположности называется опора на интонацию перечисления, где синтаксические связи элементов очень просты, нейтральны.

Развивая положения Е. Назайкинского, можно обозначить **ряд закономерностей, присущих различным видам синтаксиса.**

1. Очевидно, что в первую очередь они отличаются *типом интонаций и их соотношением*: диалогический синтаксис строится на основе формулы «вопрос – ответ – вопрос», где преобладает вопросительная интонация и устанавливается принципиальная незавершенность, открытость вовне; в перечислительно-континуальном (или монологическом) синтаксисе господствует интонация перечисления. Учитывая сложное строение музыкальной интонации, можно утверждать, что в синтаксические связи определенного типа вовлекаются все музыкально-выразительные средства. Так, диалогические синтаксические отношения возникают при разного рода нарушениях

интонационных связей, чему способствуют, в частности, регистровые, тембровые, громкостные разрывы и контрасты. И наоборот, в создании ощущения рядоположенности интонаций большую роль играет сходство элементов, когда особенно важны мелодическое и фактурное единство.

2. Много общего обнаруживается между перечислительно-континуальным и монологическим синтаксисом. В обоих главным признаком является опора на интонацию перечисления, что позволяет рассматривать их как принадлежащие одной группе. С другой стороны, *в монологическом синтаксисе более акцентируется процессуальность, непрерывность, создающая единое крупное построение, в то время как в перечислительно-континуальном синтаксисе подчеркивается разъединение построений, их множественность.*

3. Особенности диалогического синтаксиса определяются присущей ему *риторичностью*, то есть *отражением риторической речевой интонации, а также воспроизведением условий риторического дискурса.* Его отличают расчлененность на краткие слова-мотивы, интонации усиленных риторических вопросов, патетических возгласов, характеризующихся возвышенностью, приподнятостью эмоционального тона. Риторический стиль речи отличает также мысленная или реальная обращенность к масс-

сам людей со свойственной ей репрезентативностью манеры изложения, с настойчивыми повторениями-утверждениями, подобно словесным убеждениям.

4. Диалогический синтаксис может использоваться в разных ситуациях, порождая предпосылки как *для внешнего диалога* (в условиях политембрового изложения), так и *для внутреннего* (при монотембровом изложении). Ситуация внутреннего, или скрытого, диалога особенно ярко выступает в тех случаях, когда в развернутом монологическом высказывании отражается реакция слушателя (собеседника), вводятся реплики от его имени либо предугадывается и предвосхищается его возможный ответ или возражение. Именно такая ситуация создается в *концертной каденции*, в том числе, и *нового типа*, опирающейся на принцип монологического концертирования.

Исходя из вышесказанного, можно сделать заключение о том, что *сущность монологического концертирования проявляется в таком принципе изложения, который способствует созданию ситуации внутреннего диалога и опирается на диалогический синтаксис в монотембровом контексте.*

Однако следует уточнить, почему монологическое концертирование рассматривается именно как концертирование, а не просто как инструментальный монолог. В связи с этим

нужно обратить внимание на те свойства, которые присущи концертному изложению. Приведем слова А. Уткина: «Монологическое концертное предпологает особое решение проблемы инструментальной виртуозности, которая в данном случае состоит в тонком мастерстве речевой декламации на инструменте»⁵. Таким образом, здесь *соединяются в своеобразном художественном синтезе* специфически понимаемая виртуозность (как обостренно-экспрессивное интонирование на инструменте) и концертная яркость и репрезентативность, подчеркнута выпуклая подача интонаций, усиливаемая реальной или моделируемой импровизационностью монолога. При этом используется сольное изложение, концентрирующее внимание на высказывании лидера, но в то же время рождающее эффект соревновательного сопоставления его на расстоянии с оркестровыми разделами.

Монологическое концертное как новый художественный принцип, рожденный современным музыкальным искусством, с одной стороны, посвоему отражает диалогические отношения (и шире – разные проявления диалогического метода, присущего всему художественному творчеству наших дней), а с другой, – реализует в действии метод концертного как метод сугубо музыкальный. Монологическое концерт-

тирование служит обогащению принципов концертного в целом и расширению сферы их действия. При этом «звуковой профиль» и эмоциональный тон диалога обнаруживаются внутри сольного инструментального высказывания, а приемы организации, свойственные диалогическому синтаксису, распространяются на интонационный уровень.

Специфику реализации данного художественного феномена рассмотрим далее на примере сочинений крупнейшего русского композитора, нашего современника **А. Я. Эшпая**.

Его творчество насчитывает девятнадцать инструментальных концертов, в которых представлены практически все оркестровые инструменты, включая и такие редко солирующие, как фагот, саксофон-сопрано, туба, контрабас⁶. Изучая жанрово-стилевые особенности данных произведений, мы обратили внимание, что монологическое концертное является важнейшей составной частью концертной драматургии А. Эшпая, выделяя главный смысл произведения как личностное высказывание, раскрывающее индивидуальную позицию автора. Квинтэссенцией монологического концертного выступает каденция, но его принципы проявляются и в других разделах композиции.

Композитор последовательно культивирует *концерт-*

ную каденцию нового типа, надевая ее особой ролью, связанной с функцией лирического отступления, медитации, самоанализа, столь типичных в целом для современной культуры. В произведениях А. Эшпая редко встречается традиционно понимаемая виртуозная каденция, точнее, виртуозность у него трактуется в ином смысле – как выразительное, обостренное «прямой речью», непосредственно обращенное к слушателям интонирование на инструменте. Это, очевидно, связано и с особым вниманием к личности исполнителя, к специфике его «творческой интонации» и индивидуальной интерпретации произведения.

Особенности реализации монологического концертирования в творчестве композитора заключаются в том, что для сольных каденций в его концертах этот принцип оказывается основополагающим, хотя в целом в эшпаевских сочинениях широко представлен и более привычный, репрезентативный тип концертирования, господствующий преимущественно вне каденционных участков. Традиционная каденция виртуозного плана, опирающаяся на принципы импровизационности, встречается лишь в некоторых сочинениях – Первом фортепианном и Первом скрипичном, а также Флейтовом и Концерте для оркестра №1. Отметим также, что сама

импровизация – подлинная или моделируемая – в условиях стилевой модуляции в сферу эстрадно-джазовой субкультуры создается в средних разделах Саксофонового и Двойного концертов, но здесь она не связана непосредственно с сольной концертной каденцией, так как реплики солистов звучат на фоне оркестра.

Рассмотрим условия, характеризующие действие принципа монологического концертирования, а также возможные формы его проявления в концертах. Очевидно, что для его реализации необходимо следующее:

1. относительно развернутое *сольное высказывание*;
2. опора на *диалогический синтаксис*;
3. *жанр концерта* как необходимый контекст, который рождает эффект соревновательного сопоставления на расстоянии данного сольного раздела с оркестровыми.

При отмеченных условиях формой проявления монологического концертирования становится именно концертная каденция, конкретные же *виды и функции* этой каденции в творчестве А. Эшпая оказываются весьма многообразными. Они могут играть роль вступления, своего рода эпиграфа (Второй скрипичный, Гобойный, Саксофонный, Флейтовый, Кларнетовый, Контрабасовый, Двойной, Концерт для тубы), либо побочной партии (Флейтовый,

Первый скрипичный), связующей партии (Второй фортепианный). Часто каденция звучит внутри разработки (Первый фортепианный, Гобойный, Виолончельный, Концерт для оркестра №1). Реже встречается совпадение функции каденции и репризы (Концерт для оркестра №1 – вторая каденция, Первый скрипичный), но также необычно ее включение в код (Второй фортепианный, Саксофонный). Все это, безусловно, оказывает влияние на драматургический профиль произведения, придавая индивидуальность художественному решению.

Существенное значение имеет и внутреннее наполнение каденции – ее протяженность, тематическое содержание. В концертах А. Эшпая встречаются как краткие, так и весьма объемные, порой перемежающиеся с оркестровыми вставками каденции. В качестве первых следует назвать каденции в Четвертом скрипичном и Втором фортепианном концертах, во второй группе необходимо отметить построения, образующие развернутые каденционные зоны в Саксофоновом и Флейтовом концертах.

Так, в Саксофоновом концерте важнейшее в драматургическом плане вступление, подводящее к главной партии, содержит ряд разделов: первый – чисто сольный, представляет напряженное субъективное высказывание, построенное как

цепь свободно разворачивающихся интонаций; второй служит продолжением этого высказывания, но уже с аккомпанементом струнных; в третьем разделе звучит выразительный дуэт саксофона и кларнета, рождающий эффект своеобразного диалога главного героя со своим внутренним голосом; в четвертом – лирический всплеск эмоций у солиста в сопровождении оркестра, а также подготовка и переход к экспозиции. Так образуется обширный каденционный участок, где сольным является только первый раздел, а второй и третий воспринимаются как его продолжение и развитие. При этом яркой художественной находкой оказывается именно «дуэтная каденция» с выдвижением контрсолиста, в которой претворяются принципы монологического концертирования. Подчеркивая особое значение этой каденции, композитор повторяет ее в первом разделе коды, создавая яркую смысловую арку.

Флейтовый концерт также открывается сольной медитацией, к которой вскоре присоединяется очень скупое сопровождение оркестра, но главные события разворачиваются в средней части, где в развернутом построении разработочно-каденционного характера выстраивается целая цепь сольных эпизодов, разделяемых оркестровыми фрагментами. Здесь подключаются средства алеато-

рики и возникает некоторая репризность внутри всего эпизода, поскольку четвертый каденционный раздел возвращает к тематизму второго, создавая единую сквозную линию развития. Интересна и необычна пятая каденция, обрамляемая небольшими построениями, которые звучат только у флейты соло в сопровождении вибратона-контрсолиста. Здесь вновь реализуется идея «дуэтной каденции», воплощенная в ином варианте: проведение меланхолической темы у солиста завершается в каждой фразе краткими отголосками-эхо у вибратона.

Подобный эффект звучности вибратона был использован А. Эшпаем ранее во втором скрипичном концерте, где вступление также, по сути, является «дуэтной каденцией». Таким образом, *«дуэтная каденция», поручаемая солисту и контрсолисту, демонстрирует в целом новое, необычное решение концертной каденции в творчестве композитора.*

Анализируя интонационное содержание каденций, необходимо указать на разную степень их связи с основными темами концертов. Здесь почти в равной мере встречаются как свободные в интонационном плане построения, так и опирающиеся на какие-либо более или менее значимые элементы ведущих тем произведения. Интересно, что те каденции, которые располагаются в начале сочинения в качестве его свое-

образного эпиграфа, реже обнаруживают интонационную зависимость, чаще выступают в роли свободного лирического монолога, ничем не ограничиваемого потока высказывания (Саксофонный, Флейтовый, Фаготовый, Двойной, отчасти Кларнетовый, Валторновый).

Во множестве каденций, не имеющих прямых связей с темой концертов, смысловое единство достигается за счет определенного «эмоционального наклона», ощущаемого как авторское откровение с присущей ему особой исповедальностью тона. Это также характеризует специфику проявления феномена монологического концертирования в творчестве композитора.

Как правило, каденция выступает не просто концертным выражением «авторского слова», но и *драматургической кульминацией произведения*. В начале концерта она воспринимается как эпиграф, либо вершина-источник и своего рода отправная точка для последующего движения. В середине или конце каденция обычно является смысловым итогом всего развития, и даже перевод повествования в область психологической лирики оказывается продолжением того же диалога с миром, но с иной позиции. Однако не всегда каденции целиком остаются в сфере медитации, здесь имеется и активное движение – своего рода всплески эмоций, что характеризует на-

пряженную работу мысли, поиск ответов на поставленные вопросы, как бы сопоставление выдвинутых ранее ценностных ориентиров. Диалогический синтаксис рождает определенный интонационный профиль, воссоздающий формулу «*вопрос – ответ – вопрос*», и данный интонационный архетип объединяет все каденции, несмотря на различие их по эмоциональной окраске и драматургическому значению.

Немаловажное значение для композиции концерта имеет общее число его каденций, поскольку здесь нередко рождается феномен «*рассредоточенной*» каденции. Каденции могут образовывать собственную единую линию развития, более или менее независимую от других образно-драматургических сфер произведения. При этом в них создаются определенные интонационные переключки на протяжении или просто ощущается смысловое продолжение сказанного. Так, в семи эшпаевских концертах имеется по две и более каденции: Концерте для оркестра №1, Втором фортепианном, Гобойном, Саксофоновом, Флейтовом, Контрабасовом, Двойном. Из них лишь в одном – Втором фортепианном концерте – две его каденции настолько различны, что не образуют смысловой связи (первая звучит в экспозиции, выступая в функции связующей партии, вторая помещается в тре-

тьем разделе коды и играет роль лирического отступления). Во всех остальных названных концертах композитор последовательно реализует принцип «*рассредоточенной*» каденции.

Повторение тематического материала наблюдается в Саксофоновом (вторая и третья каденции), Флейтовом (второй и четвертый сольный эпизоды), частичное сходство имеется в Гобойном и Контрабасовом. В Концерте для оркестра №1 и Двойном концерте для трубы и тромбона, имеющих соответственно две и три каденции, сольные разделы не содержат прямых интонационных связей между собой и даже различны в образно-эмоциональном плане. Однако они ощущаются как единое целое, в котором одно построение вытекает из другого, благодаря яркой и выпуклой подаче солистов, созданию определенного смыслового акцента на каденциях, приданию им значения центра драматургических событий.

Последовательно применяя принцип «*рассредоточенной*» каденции, А. Эшпай не просто повышает удельный вес сольного начала в своих концертных сочинениях, но усиливает его роль как инициатора творческого импульса, первопричины для всего последующего музыкального становления. Данный метод органично сочетается с художественными закономерностями монологического концертирования, повышая возможности

последнего как одна из ярких и действенных форм его реализации.

Таким образом, в целом можно констатировать, что, широко преломляя в концертном творчестве принципы монологического концертирования, А. Эшпай обогащает его индивидуальными художественными находками, к числу которых относятся и *разнообразные новые виды каденций*, встречающиеся в его произведениях – это *невиртуозная каденция, не сольная («дуэтная»), а также каденция-эпиграф и «рассредоточенная» каденция*. Они могут выражать различное драматургическое значение, наделяться всевозможными функциями, но при этом их объединяет одно общее свойство – способность усиливать общую диалогическую напряженность концертного сочинения, подчеркивать

его концертное начало как важнейший жанровый признак. Все это в целом свидетельствует о значительном обновлении методов и форм концертирования в рассмотренных произведениях.

При этом очевидно, что монологическое концертирование, опирающееся на художественные закономерности диалога, служит своего рода проекцией данного феномена на музыкальное искусство. Экстраполируя диалогические принципы вглубь, на новые структурные уровни музыкального произведения, монологическое концертирование способствует существенному обогащению современных приемов и форм концертирования, отвечающих духу сегодняшнего времени, его актуальным идеям и художественным смыслам.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Подробнее о психологической прозе см.: Гинзбург Л. О психологической прозе. Л., 1971.
2. Исследователь рассматривает процесс возникновения внутриконтрастной темы главной партии в творчестве композиторов венской классической школы и говорит о том, что контраст сцепляемых речей разных оркестровых групп превращается в контраст внутри единой мысли, становясь внутренним контрастом цельного изложения. «Множественность элементов поляризуется, полилог упрощается до диалога, внешний диалог становится внутренним». Ценность в подобном наблюдении представляет уже само обнаружение внутренней диалогичности в едином музыкальном высказывании, то есть именно то, что будет ярко развито в дальнейшем в монологическом концертировании. См.: Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М., 1982, с. 232.
3. Цит. издание, с. 143.
4. Там же.
5. Уткин А. О концертировании и его формах в современной инструментальной музыке // Стилиевые тенденции в советской музыке 1960-1970 годов. Л., 1979, с. 79.
6. Автору принадлежат два концерта для фортепиано с оркестром, четыре скрипичных, концерты для альты, виолончели, контрабаса, флейты, гобоя, кларнета, фагота, саксофона-сопрано, валторны, тубы, двойной концерт для трубы и тромбона, два концерта для оркестра. В настоящее время А. Эшпай, безусловно, является лидером среди современных композиторов по числу и разнообразию сочинений данного жанра.