

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ КОМИТЕТ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ПО ВЫСШЕМУ ОБРАЗОВАНИЮ  
НИЖЕГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ИМ. Н. И. ЛОБАЧЕВСКОГО

О. В. СОКОЛОВ

МОРФОЛОГИЧЕСКАЯ  
СИСТЕМА МУЗЫКИ  
И ЕЕ  
ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ЖАНРЫ

*Монография*

Изд-во Нижегородского университета  
Нижний Новгород 1994

## Алфавитный указатель музыкальных жанров, затронутых в книге

- Adagio балетное—174, 177
- Авторская песня—118—120
- Аллеманда—63, 64, 65
- Ансамбль в опере—155—156
- Ансамбль камерно-инструментальный—85—87
- ✓ Ария—153—154, ариэтта—154, ариозо—161—162
- Балет—174—177
- ✓ Баллада вокальная—115—117
- ✓ Баллада инструментальная—5, 55—56
- ✓ Баркарола—55
- ✓ Бытовой танец—21
- ✓ Вальс—66, 198, 201
- Вариации в чистой музыке—24, 60, 190—191
- Вариация в балете—175
- Внутрибалетная сюита—176—177
- ✓ Вокализ—6, 33—34
- Вокальный диалог—163—164
- Вокальный монолог—108, 117, 162—163
- Вокальный цикл—124—131
- Vorspiel, вступление—165—166, 182
- ✓ Дифирамб—35
- ✓ Жига—63, 64, 65
- Инструментальная ария—63
- Инструментальная миниатюра—34—35, 36—37
- ✓ Интермеццо—48—49
- ✓ Каватина—154
- ✓ Кантата—132—133, 134—135
- ✓ Капрично—45
- ✓ Квартет—85—87
- Киноопера, телеопера—182—183
- ✓ Concerto grosso—83, 84, 201
- Consolation—35
- Концерт в чистой музыке—83—85
- Концерт духовный, хоровой—136, 184
- ✓ Куранта—64, 65
- ✓ Мадригал—109, 120
- ✓ Мазурка—198
- ✓ Малый барочный цикл—61
- ✓ Марш—3, 21, 54—55, 198

- ✓Медитация, méditation—38—39
- ✓Мелодия—35—36
  - Мелодрама—142
  - Менуэт—189, 198
  - Месса—19, 184
  - Мотет—120, 184, 192
  - Музыка для...—84, 206
  - Музыка к драме—139, 141—144
  - Музыкальный антракт—159, 168
  - Музыкальная драма—149—150, 160—169, 207
  - Музыкальная заставка—182
  - Музыкальная иллюстрация—166
  - Музыкальная картина—88, 89—90, 90—96
  - Музыкальная кинокомедия—182
  - Музыкальный комментарий—142, 180—181, 186
  - Музыкальный портрет—4, 96
  - Музыкальный сигнал—21
  - Мюзикл—139, 140—141, 194
- ✓Ноктюрн—51—54, 104, 187
  - Опера—139, 144—159, 169—171, 207
  - Оперетта—139, 140
  - Оратория—132, 133—134
  - Пантомима—176
  - Партита—62
  - Pas de deux, pas d'action—175, 176
- ✓Пассакалия—54, 198
  - Пассион—133, 196
- ✓Perpetuum mobile—29, 31
- ✓Полонез—64, 190, 198
- ✓Песня—21, 110, 117—118
- ✓Песня без слов—56, 69, 196—197
- ✓Песня-романс—109—115
- ✓Поэма—55, 81, 88, 96—100, 136, 194—195, 202—203, 208
- ✓Прелюдия—40—42, 104
- ✓Псалмодия—184
  - Рапсодия—46
  - Ричеркар—42, 192
- ✓Речитатив—108, 150—151, 166
- ✓Романс—110—115, 197
  - Рондо—191
- ✓Сарабанда—63, 198
  - Симфония—69—81, 105—107, 207—209

- ✓ Сказка—55, 89, 101—103
- ✓ Скерцо—28, 50—51, 104
- Смешанно-звуковая иллюстрация—179—180, 186
- Соната—81—82
- Сонатное allegro—70, 71—72, 192—193
- Сонатное andante, adagio—9, 38, 70, 193—194
- Стихотворение с музыкой—114
- Сцена в опере—150, 151, 161
- ✓ Сюита—62—67, 197
- Танго—199—200
- ✓ Токката—29—31, 187
- Транскрипция—199
- Увертюра—157—159, 166, 196—197
- ✓ Фантазия—43—45, 104, 191
- Финал в опере—150, 151—152
- Финал сонатно-симфонический—70, 77—79
- Фреска—72, 119—120
- ✓ Фуга—42—43, 190—191
- Характерный танец—176
- ✓ Хорал—38, 184
- Хор à capella—139, 153—159
- Хор в опере—202, 212—214
- Хореографическая миниатюра—173
- ✓ Накона—54
- ✓ Экспромт—46—48
- ✓ Элегия—55, 56
- Эстрадный танец—173
- ✓ Этюд—28, 31—33
- ✓ Юмореска—51, 57



# ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение . . . . .	3
Глава I. Морфологическая система музыки . . . . .	11
Глава II. Чистая музыка. Простые жанры . . . . .	26
Глава III. Чистая музыка. Сложные жанры . . . . .	59
Глава IV. Программная музыка . . . . .	88
Глава V. Взаимодействующая музыка. Музыка и слово . . . . .	107
Глава VI. Музыка и сценическое действие . . . . .	138
Глава VII. Прочие жанры взаимодействующей музыки . . . . .	172
Глава VIII. Жанр в контексте музыкальной культуры . . . . .	184
Литература . . . . .	209
Алфавитный указатель музыкальных жанров, затронутых в книге . . . . .	214
Приложение . . . . .	219

Пр.

— кон. — инстр

— кон. м.

# Приложение

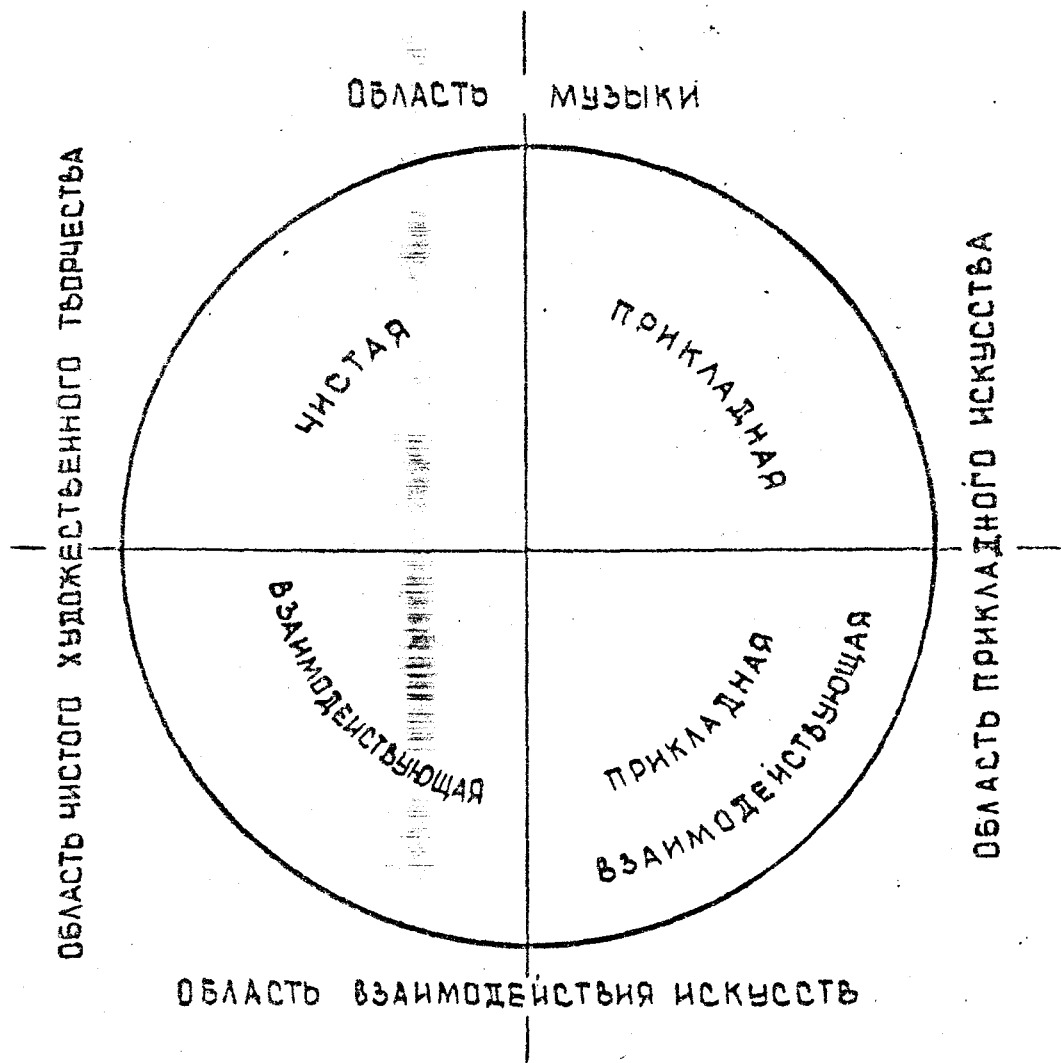


СХЕМА 1

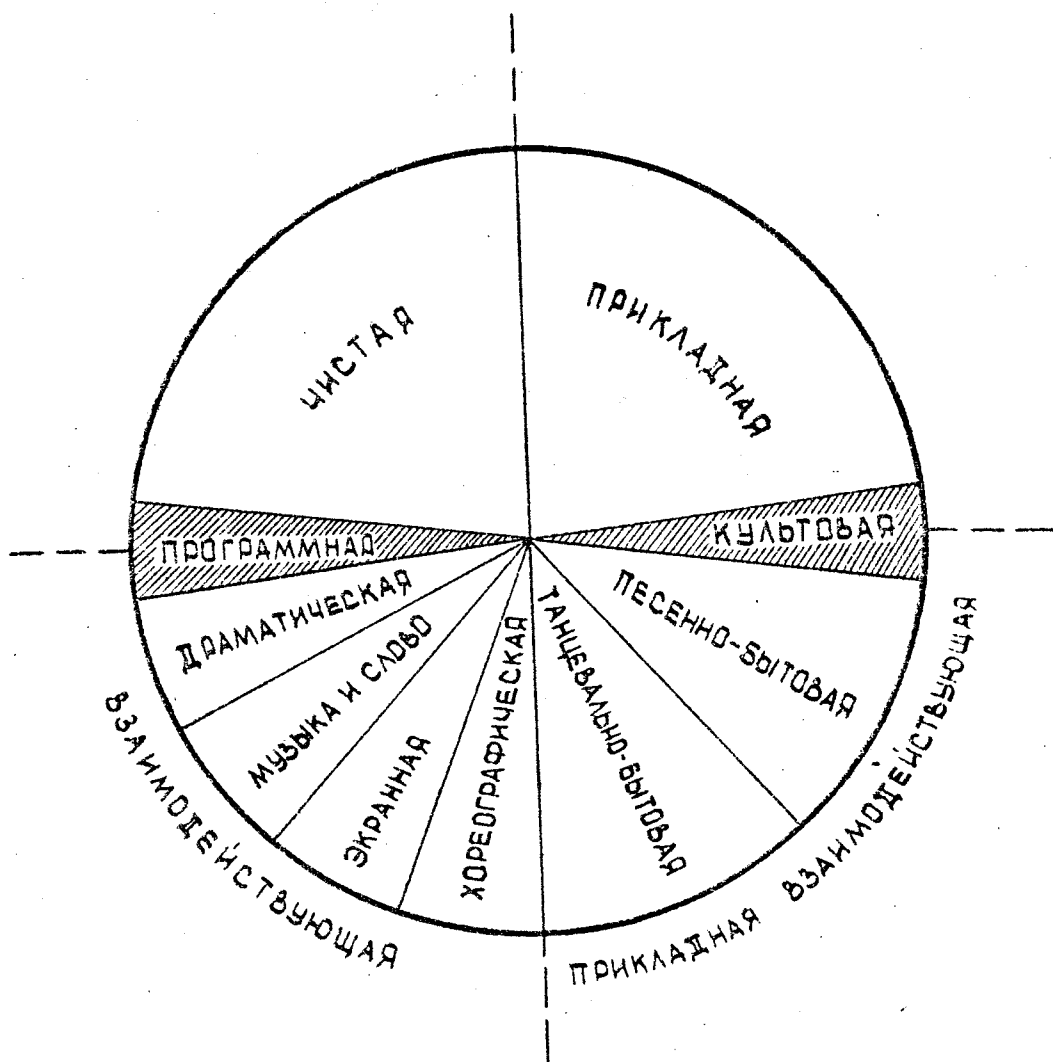


СХЕМА 2

## ВВЕДЕНИЕ

Что такое музыкальный жанр?

Совершенно очевидно, что это понятие принадлежит к числу самых распространенных в музыкознании: невозможно найти ни одной работы, которая бы так или иначе его не касалась. И в то же время сущность его до сих пор остается не проясненной, служит предметом дискуссий, вызывает все новые и новые толкования. Современное музыкознание не имеет сложившейся теории жанров, за построение которой справедливо ратовал А. Н. Сохор свыше 20 лет назад<sup>1</sup>. Между тем, потребность в такой теории ощущается все острее по мере того, как усложняется картина современной музыкальной культуры, как все более зыбкими и подвижными становятся составляющие ее элементы и в том числе—жанры.

В обиход отечественного музыкознания прочно вошел выдвинутый А. Альшвангом принцип «обобщения через жанр». Действительно, типизирующая роль музыкального жанра незаменима, поскольку музыка не располагает таким очевидным средством типизации, как персональные образы литературы. Однако, как только мы поставим вопрос, что именно типизирует жанр, напрашивается ряд смущающе разноречивых ответов. Одни жанры типизируют вид физического движения (марш), другие—процесс эмоционального высказывания (элегия), третьи—виды и части богослужения (литургия), четвертые—исполнительский состав (квартет). Список этот, чреватый большой протяженностью, сейчас нет необходимости продолжать, но стоит обратить внимание и на такие жанры, которые типизируют определенную функцию музыкальной формы, как бы перенимая ее прерогативу. Вероятно, увертюра или оперный финал в этом отношении не вызовут сомнений. Однако Брамс утвердил в своем творчестве своеобразнейший и незаменимый для его лирики жанр интермеццо, а Шостакович в 15 квартете наряду с элегией, серенадой, ноктюрном и траурным маршем дает последней части наименование «Эпилог», трактуя его, таким образом, как составляющий жанр, равноправный с остальными.

Разнородность объектов типизации дополняется разительной контрастностью структурных признаков. Одни жанры мгновенно и безошибочно узнаются по нескольким тактам

---

<sup>1</sup> Сохор А. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М., 1971.

музыки, даже по одному характерному мотиву, что свойственно маршам или танцам. Другие, напротив, требуют для своего определения тщательного анализа, а при первом знакомстве—подсказывающего авторского заглавия (ноктюрн или сказка).

Каверзная «несоизмеримость» музыкальных жанров издавна ощущалась как неодолимое препятствие их типологии. Несомненно с этим связана стойкая тенденция трактовать жанр как частное явление музыки, признавая право на эту категорию преимущественно за «первичными» жанрами и отказывая в нем, например, фантазии, музыкальной картине или, тем более, сонатному *allegro*<sup>2</sup>. Выход, конечно—самый легкий, однако с научной точки зрения столь же несостоятельный, поскольку ведет к объяснению только простых и несомненных явлений, игнорируя не менее важные остальные.

Можно указать такие виды музыкальных произведений, вопрос о жанровом статусе которых не только не выяснен, но даже не был поставлен. Например, инструментальная музыка знает множество замечательных музыкальных портретов, история которых охватывает около четырех веков: от автопортретов Джона Булля, через творчество французских клавесинистов к созданиям Шумана, Мусоргского, Дебюсси и Рахманинова. Между тем, рассматривать музыкальный портрет с точки зрения жанра до сих пор никто не пытался.

На наш взгляд, теория музыки нуждается в понятии жанра именно как универсальной категории, которая позволила бы рассмотреть все множество видов и разновидностей музыкальных произведений с единой точки зрения и представить все обширное поле европейской музыкальной культуры, как систему жанров<sup>3</sup>.

Наиболее плодотворным для этой цели представляется функциональный подход. Каково бы ни было происхождение жанра, с какими бы условиями бытования и объектами типизации он ни был связан, он всегда имеет свое предназначение, т. е. выполняет определенную функцию. Именно

---

<sup>2</sup> В. А. Цуккерман, выдвинувший пару понятий «первичных» и «вторичных» жанров, отстаивал всеобщность толкования категорий, в том числе—составляющих жанров сонатно-симфонического цикла. См.: Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М., 1964.

<sup>3</sup> Ограничение материала только европейской музыкальной культурой Нового времени, причем преимущественно академического круга, здесь необходимо оговорить.

Бесселером и плодотворно развитый Сохором<sup>4</sup>. Разделение всей музыки на обиходную (*Umgangsmusik*) и преподносимую (*Darbietungsmusik*) вполне оправдывает себя, во многом совпадая с первичными и вторичными жанрами В. Цуккермана. Привлекает и стремление А. Сохора выделить для определения жанра не ряд различных признаков, как в других концепциях, а один основополагающий. Но единый критерий «общественного бытования» является скорее внешним, не отвечающим коренной сущности жанра. Например, квартет, который А. Сохор относит к концертной музыке, первоначально был жанром домашнего музицирования, и от перенесения в концертный зал его сущность принципиально не изменилась. То же можно сказать о пассионах или мессах, нередко исполняемых в концертных условиях, но сохраняющих при этом свою сакральную сущность. Кроме того, что очень важно, второй уровень типологии А. Сохора, где преподносимая музыка разделяется на театральную и концертную, не указывает дальнейшей дифференциации, из-за чего остаются неясными существенные эстетические различия между оперой и балетом, романсом и прелюдией или симфонией и ораторией.

Аналогичные вопросы возникают и в связи с широко известной обиходной классификацией, согласно которой музыка делится на инструментальную, вокальную и вокально-инструментальную. Эту «рабочую» типологию, не претендующую на научность, не стоит сбрасывать со счета, так как она демонстрирует подход к музыкальным жанрам не извне, а изнутри и опирается на две важнейшие генетические предпосылки музыки — речевую интонацию и фонизм материальных тел, способных издавать тоны. Однако при обращении к обиходной классификации нас не удовлетворяет не только положение отдельных жанров, которые, будучи вокальными, принципиально не отличаются от инструментальных (например, концерт для голоса или художественный вокализ), но главным образом опять-таки стирание существенных эстетических различий между оперой и кантатой или увертюрой и симфонической поэмой.

И здесь мы подходим к принципиальному выводу: для определения музыкального жанра важно выяснить не только

---

<sup>4</sup> Bessler H. Das musikalische Hören der Neuzeit. Berlin, Akademie-Verlag, 1959. S. 12—14. Сохор А. Теория музыкальных жанров. Задачи и перспективы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М., 1971.

функция, на наш взгляд, может служить основным ключом к постижению сущности жанра, если ее трактовать достаточно широко—от простых утилитарно-бытовых задач до любых аспектов и оттенков художественного смысла. В таком толковании каждый жанр отвечает определенной потребности культуры и без этой потребности не мог бы появиться на свет. Поэтому исследование жанра предполагает выяснение его эстетических связей с музыкальной культурой в целом, а шире—с художественной культурой и человеческой деятельностью.

Предлагаемый подход одновременно дает возможность построить и общую типологию музыкальных жанров. Исследование сущности жанра и выяснение его эстетических связей, его места в системе человеческой деятельности и художественной культуры—две стороны одной проблемы, и удовлетворительное решение ее, на наш взгляд, невозможно при отрыве одной стороны от другой.

Не развертывая здесь полного критического обзора всех существующих жанровых типологий в музыке, покажем трудность этой проблемы, выборочно рассматривая различные пути ее решения.

Так, соблазнительно было бы положить в основу типологии общеэстетическую категорию рода искусства: эпос, лирика, драма. Однако в приложении к музыкальному материалу обнажается ее литературоцентризм, зависимость от трех основных возможностей слова—описания, самовыражения и диалога. Музыка как невербальный вид искусства противится такому разделению. Лишь сравнительно немногие ее жанры обнаруживают постоянно свойственное им родовое качество, например, лирическое—прелюдия или экспромт, эпическое—музыкальная картина или сказка. Наряду с ними существуют не менее важные иные, которые характеризует синтез различных общеэстетических категорий (баллада), и даже такие, относительно которых этот вопрос вообще не может быть поставлен, например, fuga, скерцо или концерт. Таким образом, пользуясь традиционной эстетической триадой, можно привести более или менее удачные примеры жанров, либо определить их специфические уклоны, разновидности (лирическая опера, эпическая симфония), но не провести полную дифференциацию на различных уровнях.

Заманчив также социологический подход, предложенный

Бесселером и плодотворно развитый Сохором<sup>4</sup>. Разделение всей музыки на обиходную (*Umgangsmusik*) и преподносимую (*Darbietungsmusik*) вполне оправдывает себя, во многом совпадая с первичными и вторичными жанрами В. Цуккермана. Привлекает и стремление А. Сохора выделить для определения жанра не ряд различных признаков, как в других концепциях, а один основополагающий. Но единый критерий «общественного бытования» является скорее внешним, не отвечающим коренной сущности жанра. Например, квартет, который А. Сохор относит к концертной музыке, первоначально был жанром домашнего музицирования, и от перенесения в концертный зал его сущность принципиально не изменилась. То же можно сказать о пассионах или мессах, нередко исполняемых в концертных условиях, но сохраняющих при этом свою сакральную сущность. Кроме того, что очень важно, второй уровень типологии А. Сохора, где преподносимая музыка разделяется на театральную и концертную, не указывает дальнейшей дифференциации, из-за чего остаются неясными существенные эстетические различия между оперой и балетом, романсом и прелюдией или симфонией и ораторией.

Аналогичные вопросы возникают и в связи с широко известной обиходной классификацией, согласно которой музыка делится на инструментальную, вокальную и вокально-инструментальную. Эту «рабочую» типологию, не претендующую на научность, не стоит сбрасывать со счета, так как она демонстрирует подход к музыкальным жанрам не извне, а изнутри и опирается на две важнейшие генетические предпосылки музыки — речевую интонацию и фонизм материальных тел, способных издавать тоны. Однако при обращении к обиходной классификации нас не удовлетворяет не только положение отдельных жанров, которые, будучи вокальными, принципиально не отличаются от инструментальных (например, концерт для голоса или художественный вокализ), но главным образом опять-таки стирание существенных эстетических различий между оперой и кантатой или увертюрой и симфонической поэмой.

И здесь мы подходим к принципиальному выводу: для определения музыкального жанра важно выяснить не только

---

<sup>4</sup> Bessler H. Das musikalische Hören der Neuzeit. Berlin, Akademie-Verlag, 1959. S. 12—14. Сохор А. Теория музыкальных жанров. Задачи и перспективы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М., 1971.



его отношение к видам человеческой деятельности и исполнительским средствам, что учитывается во многих концепциях, но также и к различным видам искусства.

Во всем мире искусств музыка отличается необычайной широтой и многообразием эстетических связей. Она пронизывает все поры общественной жизни, сопровождает путь человека буквально «от колыбели до могилы», если вспомнить предназначение колыбельной песни и траурного марша. Ее жизненно-практические функции столь многочисленны, что приближаются к прикладным искусствам и архитектуре<sup>5</sup>. Но и художественные контакты музыки с другими видами искусства неисчерпаемы: они далеко не сводятся к наследию древнего синкретизма, но постоянно обновляются и обогащаются на протяжении последних веков.

Причина заключается в том, что можно назвать основным эстетическим противоречием музыки: между безграничным диапазоном эмоциональной выразительности и неясностью предметно-понятийной семантики. Музыка красноречивее всех других искусств отвечает на вопросы: «как?», «какое?», «каким образом?», но с большими ограничениями отвечает на вопрос «что?», вообще вполне естественный и постоянно получающий ответ в художественном творчестве.

Эстетическое противоречие музыки рельефно выделяет ее среди прочих видов искусства, одновременно тесно связывая с ними. Благодаря непревзойденной суггестивной силе она постоянно вовлекается в сферу труда и быта, где конкретный смысл задается прикладной функцией. В то же время она активно тяготеет к другим искусствам, художественные средства которых способны конкретизировать, прояснить или уточнить семантику музыки. От этого зависит, между прочим, то простое, но немаловажное обстоятельство, что само количество жанров и их разновидностей в музыке значительно больше, чем в любом другом виде искусства.

Будучи «родной сестрой в союзе муз», как ее называл А. Н. Серов, музыка занимает среди них центральное положение, концентрирует в себе, как фокусе, важнейшие закономерности художественного отражения мира, что в последнее время все более признается эстетикой<sup>6</sup>. Ценнейшие свойства

<sup>5</sup> См.: Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М., 1979. С. 16.

<sup>6</sup> См.: Раппопорт С. Природа искусства и специфика музыки // Эстетические очерки: Вып. 4. М., 1977.

музыки—первенство интуитивно постигаемого, невербального содержания, сила и непосредственность эмоционального воздействия, стройность архитектоники, опирающейся на объективные математические соотношения и благотворно воздействующей на человека—эти свойства в разной степени, в сочетании с иными эстетическими особенностями, присущи всем видам искусства. Обобщающе-художественное начало, заключенное в музыке, позволяет ей естественно резонировать другим видам, вступать с ними во всевозможные контакты.

Не вдаваясь здесь в специальную типологию этих контактов, заметим, что музыка может испытывать как косвенное воздействие других видов искусства (что сказывается и в некоторых жанрах, например, поэме или музыкальной картине), так и вступать с ними в многообразное прямое взаимодействие. Она может быть факультативным компонентом дополняющего типа (музыка к драме или фильму), но с еще большим успехом участвовать в соподчиненной связи искусств; когда оба компонента в равной степени необходимы для статуса данного жанра (песня, кантата, опера и др.). Для предстоящего исследования нам понадобится также разграничение первичного взаимодействия (в синкретических и синтетических жанрах) и вторичного, при котором музыка сочиняется на основе уже существующего произведения другого искусства. Наконец, немаловажен для музыки и особый направляющий тип эстетической связи, подобный литературным заглавиям картин в живописи или освещающим скульптурным эмблемам в архитектуре (например, лире на фасаде консерватории): на этом принципе основывается обширная область программной музыки<sup>7</sup>.

Все эти многообразные эстетические связи музыки и должна учитывать ее морфологическая система. Асафьев убедительно писал об этой связанности музыки с бытовым и художественным контекстом и в то же время—о ее замечательной способности органически претворять эти влияния в специфическом музыкальном материале: «Музыкальная интонация никогда не теряет связи ни со словом, ни с танцем, ни с мимикой (пантомимой) тела человеческого, но «переосмысливает» закономерности их форм и составляющих форму эле-

<sup>7</sup> Подробнее об этом см.: Соколов О. Музыка в системе эстетических связей искусств. Депонирована в НИО Информкультуры б-ки им. Ленина. № 997.

ментов в свои средства выражения»<sup>8</sup>. Развивая мысль Асафьева, можно сказать, что каждый музыкальный жанр, который мы рассматриваем в точке пересечения эстетических связей музыки, вызывает специфическое интонационное сопереживание.

Понятие это весьма важно. Ведь каждый вид искусства несет свое сопереживание—визуальное в пластических искусствах, сюжетно-понятийное в литературе. Интонационное сопереживание музыки отличается остротой непосредственностью и суггестивностью, чувственное начало в нем сопрягается с бесконечно восходящими ступенями духовного постижения бытия. Поэтому интонационное сопереживание, типизируемое жанром—одна из важнейших его сторон, тесно взаимосвязанная с функцией. Для того, чтобы судить об огромном диапазоне сопереживаний, вызываемых контрастными жанрами, сопоставим, например, чисто физиологическое воздействие марша, бодрящего массы людей и облегчающего их поступь, с глубоко личностным и высоко интеллектуальным постижением симфонического *adagio*. Предлагаемое понятие позволяет связать функцию жанра с типичной для него музыкальной структурой, что М. Арановский называет «структурно-семантическим инвариантом», а А. Сохор охватывает понятиями «жанрового содержания» и «жанрового стиля»<sup>9</sup>. В последующем обзоре родов и жанров музыки мы постоянно будем иметь в виду соответствующее интонационное сопереживание (независимо от прямого упоминания термина), чтобы выявить его единство с жанровой функцией. Без решения этой исследовательской задачи морфологическая система музыки, построенная на внемузыкальном основании, не оправдала бы себя.

Предлагаемая система не претендует на полемическое противопоставление другим концепциям жанра в музыке. При ее разработке использованы методологические принципы М. Кагана, сформулированные в книге «Морфология искусства» (Л., 1972) и других работах. Концепция жанра, представленная здесь, вполне согласуется с первичными и вторичными жанрами В. Цуккермана. В целом она не противоречит

<sup>8</sup> Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л., 1964. С. 212.

<sup>9</sup> Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Муз. современник. Вып. 6. М: Сов. композитор, 1987. С. 32—35. Сохор А. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы. С. 296, 297.

и концепции А. Сохора, но уточняет сущность жанра в музыке и качественные различия его эстетических связей.

Преимущество данной морфологической системы заключается, на наш взгляд, в максимальной полноте жанровой типологии по сравнению с существующими, которые акцентируют одну сторону проблемы: так концепции Бесселера и Сохора имеют общетипологический уклон, тогда как работы Цуккермана и Арановского позволяют, наоборот, глубже постигнуть специфику каждого отдельного жанра. Пользуясь же предлагаемой системой, читатель сможет ясно представить положение любого жанра в определенной ее «точке» и осознать его функцию, даже если этот жанр не получает специальной характеристики... В чем мы и предлагаем убедиться по прочтении книги.

Автор считает приятным долгом выразить глубокую признательность своим коллегам — В. М. Цендровскому, Б. Ф. Егоровой, Б. С. Гецелеву, В. М. Федорову, В. Н. Сырову и Д. И. Моисеевой, высказавшим ряд ценных замечаний в процессе создания этого труда.

## МОРФОЛОГИЧЕСКАЯ СИСТЕМА МУЗЫКИ

В основе предлагаемой морфологической системы лежит принцип отношения к окружающему общественно-художественному контексту. Согласно этому принципу, род музыки определяется как ее отношение к видам искусства и, с другой стороны, к прочей человеческой деятельности, понимаемой в целом как нечто единое, как область «неискусства». Тогда жанр выступает как отношение родов, а музыкальное произведение—как отношение жанров.

Первичную дифференциацию музыки можно представить в виде системы координат, где по левую сторону от вертикальной оси расположится область собственно художественного творчества (или «монофункционального искусства», по М. Кагану), по правую—область искусства, обслуживающего практические потребности общественной жизни (или «бифункционального»); вверх от горизонтальной оси—область собственно музыки, вниз от нее—область синтеза музыки с другими искусствами. Таким образом мы получаем четыре основных рода музыки: 1) чистую, 2) взаимодействующую, 3) прикладную и 4) прикладную взаимодействующую (см. схему 1 в приложении).

Четыре основных рода музыки, однако, не исчерпывают всех ее возможных эстетических модификаций. Правомерно усматривать еще два промежуточных рода: 5) программную музыку, занимающую положение между чистой и взаимодействующей, и 6) культовую музыку, симметричную программной и расположенную в правой половине круга между прикладной и прикладной взаимодействующей.

Теперь необходимо обосновать статус родов и дать им предварительную обобщающую характеристику. Прежде всего: что такое чистая музыка?

Это понятие окружено туманом недомолвок и неясностей.

Напрасно мы бы старались найти его в новейшей Музыкальной энциклопедии<sup>1</sup>. В отечественной музыковедческой литературе под чистой музыкой понимают разные явления: то вообще непрограммную инструментальную музыку, то только ту ее часть, которая отличается максимальной обобщенностью, не вызывает каких-либо образных ассоциаций или, как говорят, не имеет «внемузыкального содержания». Любопытно, что в проведенной автором анкете по проблемам музыкальной семантики, в которой участвовали как музыканты различных специальностей, так и любители музыки, вопрос о чистой музыке у большинства вызвал наибольшие затруднения.

Такая неясность и разноречивость толкований связаны с тем, что представление о чистой музыке до сих пор не свободно от ассоциаций с идеей «чистого искусства». А это вызывает либо негативную реакцию, либо иронию по отношению к ней (чем и объясняется обычное употребление термина в кавычках).

Между тем, музыки, совершенно оторванной от жизненного содержания, представляющей собой только комбинации звуковых форм, строго говоря, быть не может: сопряжение любых звучаний у опытного слушателя способно порождать ассоциации с различными жизненными представлениями, только спектр этих ассоциаций может быть более или менее богатым. Он может быть сведен до минимума в силу формалистической тенденции, преимущественного внимания к темам «второго рода», но не может быть заведомо исключен полностью<sup>2</sup>.

Точно так же невозможно «химически очистить» музыку от аналогий и опосредованных связей с другими видами искусства—в ритме, тембре, интонации, драматургии, архитектонике: такие моменты смежности проявляются в разной степени, но присутствуют в музыке всегда (напомним ключевое высказывание Асафьева на с. 8).

Поэтому единственно приемлемое основание, которое мож-

<sup>1</sup> В зарубежном музыкознании существует близкое понятие «абсолютной музыки», употребляемое Дальхаузом. См.: Dahlhaus C. Die Idee der absoluten Musik. Cassel—Basel: 1979. Однако оно не вполне совпадает с предлагаемым здесь, так как связано с определенным историческим периодом—концом XVIII в.

<sup>2</sup> См.: Мазель Л. О типах творческого замысла // Сов. музыка, 1976, № 5.

но выдвинуть для определения чистой музыки, это—однородность материала в реально звучащем художественном тексте: он лишен здесь каких бы то ни было элементов, представляющих собою специфический материал иных видов искусства, а следовательно, является чистым видом искусства музыки. Основная функция данного рода заключается в том, что он выражает все богатство духовного опыта, все представления о мире только звукоинтонационным способом, без участия, как прямого, так и косвенного (в программной музыке) иных художественных средств. Материал чистой музыки преимущественно инструментален, однако использование вокальных средств без слов в некоторых жанрах не лишает их принадлежности данному роду, т. к. они не выходят за пределы только музыки; здесь обнаруживается принципиальное отличие от обиходной типологии.

От всех других родов чистая музыка отличается иным принципом связи с действительностью: отражает в обобщенном виде состояния, процессы и отношения объектов, понимаемые как идеи, но не сами эти объекты в их конкретной данности. Это отражение сущности жизни совершается в чистой музыке на основе принципа моделирования, т. е. воссоздания в музыкальном материале структуры, подобной жизненным явлениям и процессам<sup>3</sup>. Она не сообщает слушателю об эмоциональных состояниях с помощью каких-либо условных знаков, а непосредственно заражает ими, точно так же как позволяет ощутить процесс размышления или пространственно-временные представления и виды движения. Это незаменимое свойство чистой музыки прекрасно охарактеризовал Асафьев: «Только одно искусство—музыка, ближе всех стоящая к нашему внутреннему миру, раскрывает перед нами его тайны... В ней мы слышим и ощущаем бытие самой жизни» (разрядка моя.—О. С.)<sup>4</sup>.

Асафьев относит свое высказывание к музыке вообще, однако несомненно, что в первую очередь оно характеризует чистую музыку, которая наиболее ярко воплощает эстетические свойства всего вида искусства и поэтому может представлять его в художественном мире.

Проблема соотношения чистой музыки с другими родами.

---

<sup>3</sup> См.: Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М., 1976.

<sup>4</sup> Асафьев Б. О симфонической и камерной музыке. Л., 1981. С. 160.

вообще чрезвычайно сложная, не раз освещалась в нашем музыкознании<sup>5</sup>. В процессе исторического развития чистая музыка «питается соками» других родов, ассимилирует интонации и художественные приемы, возникшие на почве музыкального выражения слова, танцевальной пластики или сценического действия: музыкальные символы и риторические фигуры эпохи барокко, уменьшенный септаккорд неаполитанской оперы, романтические интонации «вздоха» или «вопроса» и т. п. Однако эту закономерность не следует абсолютизировать. Все элементы условной семантики обязаны объективным психофизическим свойствам музыкального материала, а следовательно, их восприятие происходит в единстве с целостноинтуитивным постижением характера музыки и дополняет его. Тем более нельзя умалять таких самостоятельных выразительных возможностей чистой музыки, как воплощение процессуальной стороны действительности, различных градаций художественного времени, специфического единства эмоционального и интеллектуального, словом, всего, что составляет незаменимый и невербальный слой ее содержания. Во всем этом чистая музыка не зависит от притока достижений других родов, демонстрирует свою эстетическую автономность и высшее положение в морфологической системе: она несет наиболее глубокое и ничем не «отягченное» интонационное сопереживание.

В отношении эстетической самостоятельности чистой музыки противоположна взаимодействующая. Обратим внимание на первую половину этого слова, предполагающего именно взаимное, большей частью синхронное, воздействие друг на друга двух или более художественных текстов, принадлежащих разным видам искусства. В результате возникает сложный художественный текст, не равный их сумме, а обладающий новым интегральным качеством. Закономерности этого синтеза мы рассмотрим подробнее в дальнейших главах, сейчас же напомним о наиболее очевидных проявлениях обратной связи музыки с иными выразительными средствами: о возвышающем, облагораживающем влиянии музыки на слово, о музыкальном оправдании замедленного темпа действия в опере, об акцентировании идейно-эмоциональной стороны хореографии или кино.

<sup>5</sup> См.: Конен В. Театр и симфония. М., 1975. Барсова И. Опыт этимологического анализа // Сов. музыка, 1985, № 9. Бонфелд М. Музыка. Язык. Речь. Мышление. М., 1991.



О причинах обращения музыки к иным художественным средствам уже говорилось во Введении. Но ее контакты с каждым из видов искусства имеют свою специфику. Поэтому внутри рода взаимодействующей музыки целесообразно выделить семейства. Рассуждая теоретически, можно было бы рассмотреть здесь огромное множество сочетаний—со словом, со словом и театральным действием, с танцем и действием, со словом, изобразительным искусством и действием и т. д. Однако, учитывая неравномерность использования в искусстве этих возможностей и ориентируясь на реальную картину существующих музыкальных жанров, можно пойти на сознательное упрощение. В качестве основы семейства выберем то ведущее немusикальное начало, которое определяет характер взаимодействия другого искусства с музыкой, хотя при этом могут присутствовать и иные художественные компоненты. Тогда окажется, что музыка может образовать синтез со словом, со сценическим действием, с танцем и с видеорядом экрана. Соответственно мы получим четыре семейства взаимодействующей музыки: 1) семейство музыки и слова, 2) драматическую музыку, 3) хореографическую и 4) экранную музыку. Последнее название позволяет объединить музыку кино и телевидения. В соответствующих главах мы будем прежде всего ориентироваться на ведущее художественное начало каждого семейства, учитывая по мере необходимости и участие элементов иных искусств.

Между родами чистой и взаимодействующей музыки расположен промежуточный род программной. Соответственно своему положению он имеет нечто общее с соседними родами: с чистой музыкой—ограниченность художественно функционирующего текста только музыкальной структурой, с взаимодействующей—наличие связи музыки и другого вида искусства, а также закономерное влияние соответствующих прообразов на музыкальный текст. Однако именно характер связи с немusикальными элементами качественно отличает программную музыку от взаимодействующей, и отождествление этих двух родов, встречающееся нередко, на наш взгляд, неправомерно.

Во Введении уже говорилось об особом типе эстетической связи искусств, реализуемой в программной музыке (с. 8). Направляющее авторское слово известно далеко не только музыке, этот феномен занимает большое и важное место в мире искусства. Культивируя специфический язык, всегда

чуждаясь пересказа своих творений, избегая «литературщины», искусство тем не менее с давних времен словно обречено на связь с проясняющим словом. В многозначности художественного произведения заключено незаменимое богатство искусства; но та же многозначность побуждает автора выделить, акцентировать какой-либо аспект содержания, чтобы он не остался в тени при восприятии, направить адресата на путь постижения смысла. И если даже в литературе заглавие или эпиграф подчас дают ключ к постижению идеи произведения (вспомним «Мне отмщение, и аз воздам», предпосланное «Анне Карениной» Толстого), то гораздо большее значение имеет авторское слово в невербальных художественных видах—изобразительном искусстве и музыке.

В живописи название, указывая географическое место пейзажа, эпоху действия на картине или сообщая имя героя на портрете, обычно выполняет уточняюще-конкретизирующую функцию. Программа в музыке имеет значение хотя и близкое, но существенно иное: она несет восполняюще—конкретизирующую функцию, т. к. сообщает слушателю о таких элементах содержания, которые сама музыка выразить не может. В лучших произведениях этого рода программа и музыка эстетически идеально дополняют друг друга: первая указывает на объект, вторая же выражает авторское отношение к нему, которое лучше всего и поддается именно музыкальному выражению.

Интонационное переживание, приносимое программной музыкой, качественно отличает ее от музыки взаимодействующей. Оно лишено конкретно-последовательной связи с образами и содержит их «в снятом виде». Это психологическое ощущение ближе всего феномену воспоминаний, неслучайно входящему и в некоторые заглавия, например—«Воспоминание о летней ночи в Мадриде» (авторское название испанской увертюры Глинки) или «Воспоминание о бале» Метнера. В. Каратыгин очень убедительно писал о роли «психологических обертонов» в программной музыке, значительно расширяющих рамки художественного восприятия по сравнению с чистой музыкой, придающих ему новый «тембр»<sup>6</sup>.

Программа оказывается необходимым и достаточным условием для возникновения у слушателя отмеченных «психологических обертонов». Поэтому наличие предпосланной автор-

<sup>6</sup> Каратыгин В. Избр. статьи. М.; Л., 1965. С. 161.

ской программы—отнюдь не формальный, как может показаться с беглого взгляда, а эстетически принципиальный признак данного рода музыки. Он позволяет гораздо точнее определить его сущность, чем нередко выдвигаемые иные признаки: личные признания композитора о прообразах или творческих стимулах данного сочинения (не имеющего программы) или богатство ассоциативного ореола музыки, выделяющейся оригинальностью на фоне сложившихся норм данного исторического стиля. Последнее нередко встречается и в чистой музыке, например, в балладах и сонатах Шопена или симфониях Шостаковича.

Предлагаемый критерий программности дает возможность провести достаточно отчетливые границы рода, что не исключает пограничных явлений. Вблизи границы взаимодействующей музыки можно указать некоторые симфонии с последовательно-сюжетной драматургией и участием вокального слова, какова, например, «Ромео и Джульетта» Берлиоза. На границе с чистой—музыку с эмоционально комментирующими заглавиями («Порыв» Шумана, «Патетическая соната» Бетховена и пр.). В целом же для промежуточного программного рода характерен «спектральный ряд» семантики. Двигаясь от границы с чистой музыкой, от произведений с «психологической программой» («Грезы любви» Листа) к обобщенно-внесюжетной программности («Сады под дождем» Дебюсси), далее к обобщенно-сюжетной («Ромео и Джульетта» Чайковского), затем к повествовательно-картинной («Садко» Римского-Корсакова) или последовательно-сюжетной («Дон-Кихот» Р. Штрауса), мы постепенно приближаемся к зоне взаимодействующей музыки<sup>7</sup>.

Итак, мы рассмотрели всю левую половину морфологической системы музыки, полностью представленной в приложении на схеме 2. Здесь располагаются три важнейших рода, составляющие в целом область собственно художественной музыки, не связанной с социально-практическими функциями. Последующие главы будут посвящены жанрам этих трех родов—основному предмету нашего исследования. Но для полноты картины нужно дать хотя бы краткую характеристику, и остальным родам, расположенным в правой половине круга.

<sup>7</sup> Подробнее о взглядах на программность автора см.: Соколов О. Об эстетических принципах программной музыки // Сов. музыка, 1985, № 10.

В соотношении художественной и прикладной музыки мы наблюдаем симметрию: в правой части морфологической системы имеются также два основных рода и один промежуточный; музыка, взаимодействующая с элементами других искусств, также делится на семейства. Однако симметрия эта весьма относительна, напоминая вольное изречение Гегеля: «Всякая схема уже потому ложна, что она—схема». Действительно, картина реально существующих в музыке жанров, развивающихся в течение веков естественным путем, под влиянием различных факторов, соответствует симметричной схеме только в своих главных очертаниях, но в чем-то от нее неизбежно отступает.

Так в прикладной взаимодействующей музыке выделяются не четыре, а только два семейства—песенно-бытовой и танцевально-бытовой музыки, что легко объясняется первичным синкретизмом рода и отсутствием тех высокоразвитых самостоятельных видов искусства, с которыми музыка образует прочный союз в соответствующей левой части системы. Но главное проявление «диссимметрии» заключается в эстетической сущности и значении шестого рода—культовой музыки.

Для промежуточного положения этого рода, симметричного программной музыке, имеются серьезные основания. Во всех видах и музыкальных жанрах христианского богослужения (напомним, что речь идет о европейской музыке) используется молитвенное слово—элемент взаимодействующей музыки. Вместе с тем оно не является плодом художественного творчества, а лишь обозначает в многократно повторяемых фразах-тезисах определенные части и моменты богослужения; при этом на равных правах могут звучать как слова вокально интонируемые, так и произносимые без точной высоты. Слова молитв или тексты молитвенных песнопений, одни и те же в разных по музыке произведениях, допускают поэтому функциональную аналогию (разумеется, приблизительную) с направляющим словом в программной музыке. И подобно другому промежуточному роду, культовую музыку также можно представить в виде спектрального ряда, граничащего с соседними основными родами, на одной стороне которого, по соседству с прикладной музыкой, окажутся инструментальные части богослужения (например, органное импровизации в католическом храме) или колокольный перезвон, а на другом—жанры с развитым художественным текстом, например, *Stabat mater*.

Однако по своей духовной возвышенности культовая музыка резко выделяется среди всей прикладной, что и вносит диссимметрию в морфологическую систему. Музыка 6-го рода выполняет чрезвычайно важную и только ей одной свойственную функцию—выражения веры и создания особого настроения отрешенности от житейской суеты и всевозможных личных переживаний, которые человек должен оставить за порогом храма. Возвышенность интонационного сопереживания закономерно влечет за собой и художественное богатство. Этим объясняется неизменное тяготение к культовой музыке почти всех выдающихся композиторов, создание таких высочайших шедевров, как *h moll'*ная месса Баха или Реквием Моцарта, и вообще то почетное место, которое занимают культовые жанры в наследии музыкальных классиков. Таким образом, культовая музыка, расположенная среди прикладной, в области первичных жанров, практически во многих случаях оказывается и сотворенной во вторичных (месса) и, главное, эстетически равноправной с высшими жанрами левой части системы.

После общего обзора морфологической системы уместно вернуться к понятию музыкального жанра. Предлагаемая его трактовка как отношения родов, а произведения как отношения жанров, вносит существенное уточнение в традиционное толкование жанра как вида музыкального произведения. Этого уточнения требует ряд фактических данных. Ведь жанры представлены в музыке не только в виде произведений, т. е. законченных и стабильно зафиксированных художественных текстов. Они существуют и в свободном музицировании, например, в народном песнетворчестве или импровизациях джаза. С другой стороны, академический жанр может вырисовываться в замысле композитора еще до сочинения опуса, а иногда, наоборот, не сразу осознаваться и в процессе сочинения: вспомним, например, колебания Шумана в поисках жанрового наименования *Фантазии С dur*. Наконец, жанровый профиль произведения может быть сложным, являясь результатом именно отношения различных жанров (см. 8 главу). Все это заставляет признать за жанром качество выведенного из практики абстрактного представления, канона, согласно которому создается та или иная музыка<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Понятие жанра как канона предлагает С. Аверинцев. См.: Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации // Историческая поэтика. М., 1986.

Отсюда вытекает и определение: «Жанром называется порождающая закономерность вида музыкальной структуры, соответствующего определенной функции—социально-практической или художественной». Это определение не мешает нам практически рассматривать большинство жанров как виды произведений, в которых реализованы соответствующие порождающие закономерности: соотношение здесь то же, что между «формой-принципом» и «формой-данностью» в концепции музыкальной формы В. П. Бобровского.

Поскольку жанр трактуется нами как отношение родов это дает возможность выявить функциональную связь обеих категорий. Согласно этому принципу внутри каждого рода выделяется прежде всего такая группа жанров, в которой наиболее отчетливо и полно проявляется специфика данного рода музыки, его коренные эстетические возможности по отношению к другим видам искусства и самой жизненной реальности. Жанры, составляющие эту группу, выполняют в своем комплексе основную функцию данного рода, поэтому их уместно назвать его собственными жанрами (что не всегда совпадает с происхождением: например, прелюдия—собственный жанр чистой музыки—имеет генетическую связь с инструментальным вступлением старинной песни). Наряду с этим в каждый род входит другая группа жанров, возникших под воздействием иного рода или семейства и представляющих собою результат переинтонирования с целью приспособления к функциям данного рода. Эту вторую группу назовем смежными жанрами. Как будет показано в дальнейшем, принципиальное соотношение собственных и смежных жанров повторяется внутри каждого рода и составляет морфологическую закономерность музыки. Каждый род имеет свое «эстетическое ядро»—центральную группу жанров, собственных только для данного рода и связанных с ним строгой взаимной зависимостью: если бы не было этих жанров, не было бы и этого рода, и наоборот. За его пределами «дублирующие варианты» жанров выступают в качестве смежных.

Количественное соотношение собственной и смежной жанровых групп пестрит явной неравномерностью, что обусловлено различием основных функций родов и своеобразием их исторического развития. Так оба рода прикладной музыки представлены, главным образом, собственными жанрами. Это и понятно, поскольку они первичны, возникают в прямом

соответствии с весьма простыми функциями этих родов и почти полностью их удовлетворяют. Прикладная музыка имеет два основных собственных жанра, каждый из которых включает ряд характерных разновидностей: 1) марши (походные, праздничные, траурные, спортивные) и 2) музыкальные сигналы (военные фанфары, охотничьи сигналы, пастушьи наигрыши, в наше время—позывные радиостанций и т. п.). Оба семейства прикладной взаимодействующей музыки тоже состоят преимущественно из собственных жанров—бытовых танцев и песен. Значительную долю последних составляет консервативный пласт фольклора, пополняемый сравнительно медленно произведениями композиторов-профессионалов: гимнами, походными, колыбельными или детскими игровыми песнями. В последнее время, однако, появились условия и для проникновения в оба рода смежных жанров: в прикладную музыку—спортивной, мемориальной, производственно-трудовой жанровой группы (аналогичной сюите), в прикладную взаимодействующую—музыки, сопровождающей синтетические спортивно-художественные действия, например, фигурное катание.

Все роды и семейства левой половины морфологической системы, наоборот, изобилуют смежными жанрами: одни из них являются результатом возвышающего притяжения художественной сферы и, с другой стороны, обеспечивают ее почвенность, тесную связь с «художественной действительностью»<sup>9</sup>; другие—результатом взаимообмена трех родов, необходимого благодаря сложности и многообразию их функций.

Понятия собственных и смежных жанров позволяют решить каверзный вопрос жанровой дублировки. Но остается другой немаловажный вопрос—о содержательной емкости жанра, проявляющейся в, казалось бы, несоизмеримых явлениях: опера—жанр, но входящие в нее ария, ансамбль или симфонический антракт—тоже жанры. Аналогичный вопрос беспокоит при обращении к барочной сюите и сарабанде, симфонии и сонатному allegro и т. п.

Убедительное решение предложил А. Н. Сохор с введением понятий простых и сложных жанров<sup>10</sup>. Закономер-

<sup>9</sup> Термин М. Бонфельда. См.: Музыка. Язык. Речь. Мышление. М., 1991.

<sup>10</sup> Сохор А. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М., 1971. С. 300.

ность возникновения последних как раз и заключается в превышении содержательной емкости простых жанров как монолитных художественных единиц, когда более сложная функция требует их группировки и объединения в более крупные композиции.

На наш взгляд, для реализации сложного жанра в музыке необходимо выполнение трех основных условий:

1) Сложная жанровая структура должна быть дискретной, т. е. содержать перерывы в перцептуальном времени, предполагающие хотя бы краткое выключение слушателя из процесса восприятия.

2) Части, заключенные между этими перерывами, должны удовлетворять критерию именно жанра, т. е. обладать определенной функцией—типизированной, подтверждаемой в других подобных произведениях, и относительно самостоятельной, иногда допускающей отдельное бытование составляющего звена.

3) Вся композиция должна обладать достаточным художественным единством, предполагающим тесную взаимосвязь функций составляющих жанров. Для устойчивого представления о сложном жанре важно также, чтобы эта функциональная взаимосвязь носила типологический, а не индивидуальный характер.

Художественное единство, о котором здесь идет речь, непосредственно связано со стройностью композиции, выполненной в специфическом материале, особенно—в чистой музыке, где такие композиции лишены объединяющего сюжетного стержня. Поэтому понятие жанра максимально сближается здесь с понятием формы, а организация сложного жанровой структуры непосредственно опирается на закономерности циклических форм.

В различных эстетических родах творчества и видах искусства действуют разные факторы тяготения к сложной жанровой структуре. Эпос влечет на этот путь самоценность каждого этапа повествования, драму—необходимость пережить и осознать каждую стадию действия. Правда, главы романа или эпопеи, так же как акты трагедии или комедии, не являются жанрами: эстетическая специфика этих искусств подчиняет художественную функцию каждого крупного звена только данному сюжету (невыполнение 2 условия). Однако на других уровнях понятие составляющих жанров в искусстве сло-



ва правомерно. Такими жанрами являются монолог, диалог или сцена в драме, впечатляющие подчас и вне контекста и сохраняющие некоторую общность своей организации в различных произведениях. С другой стороны, сверхсложные литературные композиции иногда состоят из различных жанров: например, трилогия Мережковского «Царство зверя» состоит из драмы «Павел I» и романов «Александр I» и «Декабристы».

Аналогию со строением драмы обнаруживает и опера: она не потому является сложным жанром, что делится на акты и картины, а потому, что состоит из типизированных простых жанров (арий, ансамблей, хоров и пр.), обычно неправильно называемых «оперными формами».

Лирика потенциально предрасположена к простым жанрам как «страницам из дневника», отчего жанр лирического стихотворения занимает основное место в поэзии. Объединение лирических стихов в поэтические циклы, активно развившееся, начиная с эпохи романтизма, оказало важное воздействие и на музыку через сложный жанр вокального цикла.

Не останавливаясь на изобразительном искусстве и кино, тоже скорее тяготеющих к простым жанрам, отметим интересную особенность архитектуры в создании сложного жанра ансамбля: ведь каждое из его сооружений могло бы успешно выполнять свою прикладную функцию и вне художественного единства, но оно достигается здесь творческой мыслью автора специально ради эстетического воздействия (вспомним, например, великолепный ансамбль России, объединенный центральным зданием Александрийского театра). Сложные жанры чистой музыки допускают в этом некоторую аналогию с архитектурой, к чему мы еще вернемся.

Как и множество других типологических понятий в искусстве, понятие простых и сложных жанров относительно, не предполагает резкой границы между ними и допускает различные уровни сложности. Эта иерархичность особенно ясно сказывается в музыке. Так сложный жанр прелюдий и фуг может входить в сверхсложный жанр 24 прелюдий и фуг. Оперы могут объединяться в трилогии («Орестея» Танеева) или тетралогии («Кольцо нибелунга» Вагнера), сонаты—в сонатные триады, как у Метнера и Прокофьева, и т. п.

Можно усматривать в музыке и промежуточный уровень

сложности, к которому относятся, например, вариации, где перерывы художественного времени минимальны и каждое звено имеет смысл только как преобразование исходной темы. Однако считать промежуточными увертюры или поэмы, как предлагает А. Сохор, на наш взгляд, неправомерно:<sup>11</sup> эти жанры остаются по своей эстетической сущности простыми, если содержащиеся в них драматургические контрасты не являются контрастами составляющих жанров. Промежуточными по сложности следует считать только такие слитно-циклические композиции, части которых дают ясное соотношение типизированных жанров и эффект преодоления дискретности.

Таким образом, две оппозиции предлагаемой типологии (собственные ↔ смежные; простые ↔ сложные) совместно дают основание для характеристики каждого музыкального жанра, его функции и соответствующего вида интонационного сопереживания.

В некоторых случаях требуются дополнительные градации и уточнения. Об иерархии сложности уже говорилось. Оппозицию собственных и смежных жанров тоже можно трактовать как относительную. Жанры разных родов или семейств, связанные единым генезисом, в равной степени соответствующие основным функциям этих родов и достаточно широко в них представленные, целесообразно считать равноправно-смежными (подобно смежным комнатам в архитектурной анфиладе). Таковы кантата в словесной и культовой музыке, сюита в музыке чистой и программной. Относительность этой оппозиции зависит также от наличия семейств: например, ария — несомненно, собственный жанр взаимодействующей музыки, но в то же время его можно считать равноправно-смежным жанром для оперы и оратории, принадлежащих разным семействам.

Среди простых жанров необходима еще следующая дифференциация, отчасти вытекающая из предыдущего изложения. Они могут быть: 1) составляющими, т. е. употребляемыми только как части сложного жанра, каковы сонатное *allegro* или музыкальный антракт; 2) самостоятельными, как например, экспромт; 3) переменными, т. е. возможными и в качестве самостоятельных, и составляющих, как большинство простых жанров в музыке.

---

<sup>11</sup> Сохор А. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы / Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М., 1971.

В последующем обзоре автор не стремился к подробному описанию происхождения, истории и различных трактовок каждого жанра. Эти сведения привлекаются по мере необходимости, подчиняясь главной цели: выявлению художественной функции важнейших жанров каждого рода или семейства, определяющей их музыкальную структуру и семантические соотношения.

## ГЛАВА II

### ЧИСТАЯ МУЗЫКА. ПРОСТЫЕ ЖАНРЫ

Родовая функция чистой музыки была сформулирована в I главе. Рассмотрим ее подробнее. Что значит: выразить духовный опыт человечества только звукоинтонационным способом? Это значит—воплотить в музыкальном материале сущностные стороны как внутреннего, духовного мира человека, так и внешнего, материального мира, преломленного человеческим сознанием; причем воплотить все это наиболее обобщенно, раскрывая не предметные чувства, а эмоциональные состояния и процессы, не обрисовывая конкретных объектов, но передавая ощущения качества пространства или движения. Это значит, что в чистой музыке должны были возникнуть и действительно возникли простые собственные жанры, связанные с этими содержательными аспектами и позволяющие достаточно эффективно выполнить функцию рода.

Одни из них, отражающие духовный мир, правомерно назвать лирическими. Ведущую роль в их становлении играет эмоционально окрашенная интонация. Другие жанры отражают качества материального мира и в своем становлении подчиняются логике «пластического знака»<sup>1</sup>.

С точки зрения целостного, асафьевского понимания музыки как «искусства интонируемого смысла» пластические знаки следует считать разновидностью интонации, однако эта разновидность настолько специфична, что ее можно и противопоставлять интонации в обычном смысле. Если для интонации главным является тесное сопряжение одного звука с другим, как бы переливание звука в звук, то для пластического знака—взаиморасположение звуков в простран-

<sup>1</sup> См.: Медушевский В. Как устроены художественные средства музыки? // Эстетические очерки. Вып. 4. М., 1977. С. 96—99.

ве (разумеется, перцептуальном), их конструктивная сцепленность, позволяющая ощущать одновременно и движение, и отчетливость рельефа звуковых фигур (отсюда укоренившиеся выражения «фигурация» или «мелодический рисунок»). Главным, а нередко исчерпывающим моментом в восприятии интонации является эмоциональное сопереживание. Как условие истинно художественного восприятия оно неотделимо и от пластического знака, но для последнего характерно возникновение пространственно-двигательных представлений. Такое толкование позволяет достаточно ясно противопоставить и соответствующие группы простых собственных жанров чистой музыки.

Лирические и моторно-пластические жанры (ниже мы поясним это понятие) как самостоятельные дифференцированные группы сравнительно немногочисленны. Гораздо большее место занимают синтезирующие жанры, в которых свободное переплетение интонаций и пластических знаков позволяет отражать как духовную, так и материальную стороны бытия. Это преобладание неудивительно, оно вполне закономерно: выражение эмоций невозможно без воссоздания их внешней, динамической стороны, а материальные явления в музыке, как и вообще в искусстве, воспроизводятся не как самоцель, а только ради выражения эмоционального отношения к ним человека. Эффект «присутствия человека» есть и в музыке моторно-пластических жанров, но в их содержании акцентируется иное. С другой стороны, лирические жанры не лишены полностью пространственно-двигательных представлений. Взаимодействие же обоих начал оказывается поэтому наиболее плодотворным.

Группа простых собственных жанров чистой музыки отражает еще следующую ее особенность. В этом роде, как ни в каком ином, сказывается самостоятельная ценность звучащего материала, который вызывает у слушателя чувственное наслаждение, а этим качественно преобразует любой образ и многократно усиливает его воздействие. По отношению к чистой музыке вполне применима пара понятий, известных в лингвистике и литературоведении: «плана содержания» и «плана выражения». Так как художественный материал здесь ограничен только звуковым составом, план выражения требует непрерывного обогащения и совершенствования, что чрезвычайно важно как для самого этого рода, реализующего

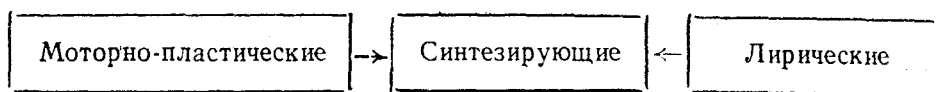
имманентные возможности музыкального языка, так и для других родов, постоянно питающихся его достижениями.

Благодаря особой роли плана выражения, в чистой музыке получили значительное развитие оригинальные жанры, отсутствующие в других родах. Это, прежде всего, жанры, раскрывающие характер звучания, произнесения музыкальной речи на определенном инструменте. Сюда относятся как различные концертные жанры (концерт, рапсодия и пр.), призванные выражать виртуозное начало в музыке, так и технические. Последние можно было бы выделить в особую группу, лежащую на грани чистой и прикладной музыки. Ведь этюды и вокализы, как и каноны, сольфеджио или задачи по гармонии выполняют функцию подготовки человека к определенному виду деятельности, в данном случае—музыкальной. Однако нас эти жанры будут интересовать, главным образом, с художественной точки зрения, поэтому их целесообразно присоединить к моторно-пластическим.

Но есть другие жанры, раскрывающие логику развертывания музыкальной речи, например, fuga, экспромт, фантазия, или отталкивающиеся в своем становлении от принципиально опраничивающих моментов формообразования, как прелюдия или постлюдия. Эти жанры, также обязанные автономности плана выражения в чистой музыке, как раз и основываются на свободном взаимодействии интонаций и пластических знаков, не predetermined содержанием уклоном в ту или иную сторону, поскольку их сущность отвечает на вопрос «как?», а не «что?».

Термин «синтезирующие», предлагаемый для этой группы, разумеется, условен: процесс создания соответствующих произведений не предполагает сознательного синтеза. Художественный синтез в более прямом смысле можно усматривать лишь в немногих собственных жанрах чистой музыки. Они занимают особое положение в синтезирующей группе в зависимости от преобладания лирической или пластической сторон: ноктюрн служит как бы связующим звеном с лирическими жанрами, а скерцо—с моторно-пластическими.

Представив теперь соотношение простых собственных жанров чистой музыки в виде схемы, приступим к их рассмотрению.



## МОТОРНО-ПЛАСТИЧЕСКИЕ ЖАНРЫ

Название этой группы определяется динамической природой музыки. Благодаря неизбежному развертыванию своего художественного текста во времени, музыка способна гораздо более естественно моделировать многообразные виды движений, чем положения каких-либо материальных элементов в пространстве или ощущение качества неподвижного пространства.

Правда, мир музыки знает немало произведений, воссоздающих статические образы. Но эта художественная задача требует реализации предельных возможностей музыки, предполагает огромное сопротивление материала. И если в программном роде статические музыкальные образы, специально вызванные творческим замыслом, оказываются на уровне жанра—какой-либо разновидности музыкальной картины (эстамп Дебюсси «Пагоды»), то в чистой музыке они принадлежат отдельным произведениям и на статус жанра не претендуют (например, Прелюдия Скрябина *op. 74 № 2* или Мимолетность Прокофьева *№ 16*).

Таким образом, только область движения во всем бесконечном многообразии его видов предоставляет достаточно широкую основу для «обобщения через жанр» (по Альшвангу) пластических возможностей чистой музыки. Соответствующие жанры—именно моторно-пластические; токката, *perpetuum mobile*, этюд, а также его разновидность—вокализ.

Наиболее художественно емким среди них является токката. Она концентрирует в себе яркий, обобщенный образ движения в музыке, соприкасаясь различными его гранями с другими моторно-пластическими, а отчасти и синтезирующими жанрами: виртуозностью—с этюдом, импровизационностью с прелюдией, динамической устремленностью—с *perpetuum mobile*. Этим центральным положением токкаты, как бы вбирающей в себя различные художественные возможности жанровой группы, объясняется и огромный исторический диапазон ее эволюции и, вместе с тем, эстетическая устойчивость. По сравнению со старинной токкатой эпохи барокко, где моторно-пластическое начало раскрывалось в контрастном сопоставлении с иными разделами, фугированными или ариозно-речитативными, токката XIX—XX вв. приобрела новое качество—самостоятельность и монолитность жанрового профиля. Однако наиболее специфические, сущно-

стные черты жанра сохранились и активно развивались. Какие же это черты?

Прежде всего—характер движения, сочетающий целеустремленную поступательность с микродискретностью, ощущением как бы ряда частых, но ясно различимых точек. Эта особенность определяется генезисом жанра, сложившегося в русле клавишного музицирования (напомним, что *tossage* значит «касаться»). Позднее она развивалась с помощью ряда приемов: репетиционной техники, *staccato* и *martellato*, отдельных резких аккордов на жестких диссонирующих гармониях, заостряющих микродискретность до ощущения колких, хлещущих ударов. Последнее типично для симфонических токкат XX в., воплощающих образ бездушной силы (например, в 4 или 8 симфониях Шостаковича).

Специфическая моторность токкаты зависит от настоящего внушения единого тематического материала, хотя и оттеняемого, но господствующего во всей пьесе. При этом преобладает фактурно-фигурационный или даже фактурно-ритмический тематизм, составляющий пластический знак жанра (токкаты Клементи, Черни оп. 92, Шумана, Равеля из «Гробницы Куперена», токкаты Прокофьева и Хачатуряна). Известное понятие «общих форм движения» в токкате приобретает буквальный смысл: авторы стремятся сосредоточить внимание на образе движения как такового, намеренно отвлекая слушателя от того, что именно движется.

Далее, для токкаты важна интенсивность движения, создаваемая многоуровневой регулярностью метроритма, а также неимитационной полифоничностью фактуры, которая связывает между собой исторически отдаленные образцы жанра.

Наконец, подчеркнутый динамизм, создающий образ неудержимого движения, захватывающего своей стихией. Этому служат нарушения регулярности, своей неожиданностью дающие новые импульсы движению: многообразные синкопы (Шуман), метрическая переменность (Барток, Стравинский), дробление сильных долей (Хачатурян). К этому же призваны и гармония, отличающаяся со времен Баха и до композиторов XX в. смелыми новаторскими находками, главным образом, на почве линейности.

Динамической направленностью отмечены и музыкальные формы, свойственные этому жанру. Для токкаты совсем не типична сложная трехчастная форма с трио как потенциал



но слишком уравновешенная; это резко отделяет ее от скерцо и смежных моторно-танцевальных жанров. Наиболее естественными для токкаты оказываются свободные формы, связанные с активной ролью поступательного развития. В старинной токкате оно достигалось множественным сопоставлением, для новой же самой эффективной стала свободно трактованная сонатность: великолепные ее образцы находим у Равеля, Прокофьева, а еще ранее—в Токкате Шумана, которая по глубочайшему «чувству жанра» и оригинальному его решению может служить классическим эталоном.

Ближайший к токкате моторно-пластический жанр—*regretium mobile*—отличается, соответственно своему названию, особым акцентом на непрерывности движения. Наиболее очевидно это выражается в отсутствии контрастов, даже таких оттеняющих, какие свойственны токкате, и в сплошной выдержанности ряда мелких длительностей (обычно шестнадцатых), часто почти без пауз. «Коэффициент регулярности» здесь значительно выше, чем в токкате, синкопы и другие приемы ее нарушения используются в минимальной степени. Благодаря этому создается впечатление подчеркнутой механичности, отнюдь не всегда присущей токкате. Кроме того, гипертрофия моторности выражается в более быстрых темпах (зона *presto*, а не *allegro*, как в токкате) и в ином складе мелодической линии: в отличие от коротких вращательных фигур токкаты, постепенно разворачивающихся по диапазону, мелодика *regretium mobile* подобна стремительно извивающейся траектории, с быстрыми подъемами и спадами, но в то же время объединенными плавной мелодической связью. Этот пластический знак жанра делает его особенно созвучным природе струнно-смычковых инструментов, для которых и написан ряд выдающихся произведений Паганини, Новачека, в XX в.—Хиндемита, Шнитке и др.

Несомненно, что идея *regretium mobile*, столь долго волновавшая умы человечества, рано или поздно должна была воплотиться в музыке, однако это произошло только в XIX в., когда был достигнут высокий уровень виртуозности как самостоятельной области музицирования.

Этюд, имея много общего с предыдущими жанрами, прежде всего, в оstinатно-ритмической моторности, составляет, тем не менее, некоторую оппозицию с ними, особенно с токкатой. Его своеобразие определяется планом выражения.

Типичная особенность этюда вообще, за пределами музы-

ки—направленность на какую-либо одну техническую задачу: разработка одной конкретной природы в живописи, одной театральной сцены, одной шахматной позиции и т. п. Соответственно этому и музыкальный этюд бывает посвящен в работе одного вида движения на данном инструменте, что нередко указывается в названии («Параллельные терции Дебюсси, различные октавные этюды, алсо, *pizzicato* и пр. этюдах С. Губайдулиной для виолончели). Таковы пластические знаки этюда. Они отражаются и в фактуре, заметной отличающейся от токкатной. В противоположность общим формам движения здесь преобладают более специфические конфигурации, при этом этюду свойственно гораздо большее разнообразие фактуры, нередко с первых же тактов охватывающей широкое звуковое пространство. Этот пространственный эффект для этюда так же специфичен, как для токкаты—постепенное расширение звукового объема. Благодаря своей связи с конкретным видом пластического знака эти потенциально тяготеет к цикличности, к объединению в сборники, развертывающие комплекс технических приемов.

Во всей этой группе этюд—наиболее распространенный одновременно эстетически наименее устойчивый жанр. События были вызваны к жизни развитием виртуозного исполнительства в XIX в. и вскоре же, под влиянием романтической трактовки Артиста как независимой творческой личности, получил мощный стимул к художественному претворению, к движению границы прикладной музыки вглубь рода чистой.

Уже в пределах романтизма очерчены два пути подобной интерпретации этюда. Первый предполагает совмещение художественного образа с конкретным техническим приемом при ведущей роли избранного пластического знака. Такой путь Шопена, продолженный затем Скрябиным, Стравинским и Дебюсси. Достигнуть яркой художественной индивидуальности этюда на этом пути—трудная и благородная задача для композитора. Ее реализации способствует выбор оригинального пластического знака, как в ор. 25, № 5 Шопена или в ор. 65 Скрябина. Но решает успех органичность сопряжения этого знака с иными тематическими элементами: лирическими опеваниями, патетическими возгласами (у Шопена), завораживающими импрессионистическими гармониями (у Дебюсси). Для Шопена характерно искусное вплетение лирической кантилены в этюдную фактуру, например, в ор. 10, № 10 и ор. 25, № 1.

Другой путь указал Лист в своих концертных этюдах, где намеренно не выдерживается единство пластического знака и чередуются многообразные виды виртуозной фактуры, требующей «трансцендентного мастерства». Однако благодаря тому, что Лист понимал мастерство как умение поэтически мыслить за фортепиано, его этюды насыщены излюбленными романтическими образами и по существу принадлежат смешанным жанрам: с программной музыкальной картиной («Хоровод гномов», «Блуждающие огни»), поэмой («Мазепа»), монотематической фантазией (Три концертных этюда). Близок к этому пути и Шуман в своих Симфонических этюдах, решенных в духе типичной для него контрастно-кадровой монотематической сюиты.

Таким образом, эстетическая функция этюда, когда он продвигается вглубь рода, может вступать в тесный контакт с другими функциями чистой или программной музыки, тогда как *regretium mobile* и токката сохраняют в неприкосновенности свою функцию—воссоздания обобщенного образа движения.

Наиболее близкую аналогию этюду в вокальной музыке представляет вокализ. Его направленность на конкретную техническую задачу сказывается в культивировании определенного приема—вокализации, т. е. мелодического распевания на гласных звуках без слов. Для вокализа также типична цикличность—объединение в сборники по выбору голоса или вида вокальной техники. Но в отличие от пространственного богатства этюда вокализ слишком скован рамками гомофонной фактуры, что ограничивает и выбор пластических знаков. Поэтому его история не знает столь славной традиции художественного претворения, хотя отдельные образцы замечательны: кроме популярного Вокализа Рахманинова, назовем Сонату-вокализ и Сюиту-вокализ Метнера, «Вокализ в форме хабанеры» Равеля. Художественная трактовка жанра во многом зависит от усложнения фактуры, например, имитационной и контрастно-полифонической у Рахманинова, но прежде всего от обогащения самой мелодики. У Равеля изысканная мелодика, тонко расцвеченная хроматизмами и восточной орнаментикой, разворачивается в свободно-вариантном ритме на основе испанского национального танца. Рахманинов достигает в своем шедевре органичного сплава русской песенности и баховской инструментальной кантилены.

Но тот же рахманиновский Вокализ демонстрирует эсте-

тическую неустойчивость жанра, вокальная природа которого при художественной трактовке влечет его на путь лирики, за пределы моторно-пластической группы.

## ЛИРИЧЕСКИЕ ЖАНРЫ

Известное высказывание Римского-Корсакова «Музыка есть искусство лирическое по своему существу» не следует абсолютизировать: от этого предостерегает эволюция музыкальной семантики, ее изменчивость. И все же в этих словах—большая доля истины: как искусство интонационное, музыка максимально предрасположена к лирическому высказыванию. В чистой музыке проблематична дифференциация «представлений о чувствах» автора, эмоциональных состояниях предполагаемого героя и эмоциональной реакции слушателя. Наоборот, для нее характерна иллюзия (весьма ценная!) отражения собственных слушательских переживаний. Наиболее яркое проявление находит в чистой музыке отмеченный современными исследователями «парадокс лирики»—самого субъективного рода искусства, устремленного вместе с тем к «изображению душевной жизни как всеобщей»<sup>2</sup>.

С этой точки зрения следовало бы ожидать, что группа лирических жанров чистой музыки чрезвычайно обширна. На самом деле по количеству устойчивых единиц она едва ли превосходит предыдущую. Здесь действует еще одна парадоксальная закономерность: именно благодаря своему потенциальному лиризму музыка не нуждается в развитой системе специальных лирических жанров. Чувствуя себя в родной стихии, лирика может свободно проникать в многообразные жанры. Лирическая специализация требуется либо тогда, когда это предусмотрено определенной функцией внутри художественного целого (сонатно-симфоническое *adagio*), либо тогда, когда творческий замысел композитора заведомо акцентирует определенный лирический аспект, например, интеллектуальный (*méditation*) или интимно-личностный («листок из альбома»).

Среди простых жанров лирической группы большое место занимают столь специфические и субъективные по уклону своего содержания, что их целесообразно объединить собирательным понятием инструментальной миниатюры. Однако следует оговорить один существенный критерий. Название

<sup>2</sup> Гинзбург Л. О лирике. Л: Сов. писатель, 1974. С. 8.

«миниатюра» происходит от одноименного жанра живописи, отличающегося малыми размерами и особо тонкой манерой наложения красок. Поэтому, чтобы соответствовать понятию миниатюры, музыкальное произведение должно не только относиться к группе простых лирических жанров, но обладать скромными масштабами, экономией в выборе выразительных средств, камерным звучанием (не стоит считать миниатюрами, например, драматизированные ноктюрны Шопена или большие прелюдии Рахманинова).

При такой трактовке жанра миниатюры к ней можно отнести и упомянутый «листок из альбома», и «багатель», и пьесы, посвященные мечтательной лирике («Грезы» Шумана, «Сладкую грезу» Чайковского), а также группы произведений, обязанные своим появлением художественному миру только их авторов. Таков, например, ди ф и р а м б в творчестве Метнера—носитель высокой философской лирики, идеи величественного прославления жизни при осознании конфликтов и темных сторон бытия (см. ор. 10 для фортепиано, финал I сонаты для скрипки и фортепиано). Таковы же и *consolations* Листа—светлые и прозрачные по колориту миниатюры, проникнутые завораживающими «интонациями утешения» и своей сдержанностью заметно выделяющиеся на фоне театрально аффектированной и многоречивой лирики, господствующей в большинстве произведений этого автора.

В силу специфичности и трудноуловимой «эфемерности» своей художественной функции подобные пьесы не утвердили порождающей структурной закономерности, остались потенциальными жанрами.

Однако можно указать сравнительно устойчивую разновидность инструментальной миниатюры, которая отличается обобщенностью содержания и поэтому может претендовать на центральное положение в лирической группе, подобно токкату среди моторно-пластических жанров. Это—Мелодия: см. Мелодию Чайковского *Es dur* для скрипки и фортепиано, *E dur*’ную Рахманинова для фортепиано, 5 мелодий Прокофьева для скрипки и фортепиано и др. Акцент на плане выражения, выделяющий этот жанр среди прочих лирических, символичен: согласно известному толкованию («мелодия—душа музыки»), одно выразительное средство, предельно емкое и многомерное, представляет от лица всей лирической музыкальной сферы, т. к. оно способно концентрировать эмоционально яркие интонации и разворачивать их в еди-

ной горизонтальной линии, ассоциируясь с монологическим высказыванием. Показательна и сущность Мелодии<sup>3</sup> как собственного жанра чистой музыки: она несомненно впитывает интонации песенно-романсного типа, но возводит их на более высокий уровень художественного обобщения, пользуясь целым комплексом музыкальных средств и прежде всего—инструментальной кантиленой. Очевидно, возвышающую обобщенность жанрового стиля и стремились подчеркнуть авторы, избегая таких наименований, как «романс» или «песня без слов».

Важная роль инструментальной миниатюры в музыке XIX в. не подлежит сомнению: она непосредственно выражает пытливый интерес романтизма к духовному миру личности. Но и в XX в., несмотря на сильную антиромантическую тенденцию, возникли новые факторы, благоприятствующие развитию миниатюры, причем в точном смысле. Это и стремление к углубленному психологизму, и новое отношение к художественному времени, повышенная концентрация музыкальных событий в лаконичной форме. Один из циклов миниатюр, несомненно, возникший на этой почве—«Мимолетности» Прокофьева. Раскрывающие ярко контрастные состояния, они насыщены интенсивным развитием, отличаются интонационной сложностью и необычайной плотностью формы (многие построены в свободных формах, но в масштабе периода); однако лаконизм, графичность и экономная выверенность фактуры повсюду подтверждают статус жанра.

Предельной степени отмеченная тенденция достигает в творчестве А. Веберна. Своеобразнейший мир его лирики находит наиболее адекватное выражение именно в миниатюре, которая накладывает печать и на все другие жанры веберновской музыки. Лирические инструментальные миниатюры Веберна (к ним следует отнести 5 пьес ор. 5 для квартета, 6 пьес ор. 6 для большого окрестра, 5 пьес ор. 10 для оркестра и др.) отмечены тончайшей детализированной камерностью, которая едва уловимой нитью связывает их с европейской традицией лирической музыки. По существу же они бесконечно далеки от нее. Вместо непосредственного лирического излияния, трогающего своей сердечностью, здесь господствует высокая духовность, сочетающая интенсивную работу интеллекта с изменчиво-странными эмоциональными оттен-

---

<sup>3</sup> Выделим понятие Мелодии-жанра заглавной буквой.

ками или неожиданными вспышками жгучей экспрессии. Вместо интонационно целостной мелодики, опирающейся на классическую гармонию, здесь—микроинтонационная ткань, полифоническая или стремящаяся к пуантилизму, основанная на 12-тоновой системе и «гемитонике»<sup>4</sup>, рассчитанная на максимально сосредоточенное переживание каждого момента: любой звуковой нити в полифонических сплетениях, каждой интонации в ее ритмической и тембровой конкретности, отдельного звука, созвучия, даже паузы. По мнению ценителей музыки Веберна, в ней нет главного и второстепенного, в ней все равнозначно важно (что не свойственно другим инструментальным миниатюрам, даже «Мимолетностям» Прокофьева или утонченно-лирическим пьесам Скрябина). Эта музыка не влечет за собой на «эмоциональной волне», а требует предельно напряженного вслушивания и эстетического переживания красоты архитектоники, в своих кристально-симметричных структурах занимающих «ставшее время»<sup>5</sup>. Собственно основную идею музыки Веберна можно истолковать как выражение феномена симметрии, перенесенного из геометрического мира в звуковой.

Область интеллектуальной лирики, с которой связаны некоторые инструментальные миниатюры, в том числе у Веберна, требует особого внимания. Здесь заключена серьезная эстетическая проблема, т. к. природа чистой музыки в этом смысле противоречива: она вполне может передать процесс размышления, но не его вербально-понятийное содержание. Что же касается невербального мышления, т. е. интуитивных «прозрений», «озарений», то они отличаются симультанностью, неизбежно препятствующей отражению в процессуальной музыкальной форме. В европейской музыке Нового времени сложился определенный «комплекс размышления», раскрывающий процесс постепенного становления музыкальной мысли. С этой целью происходит развертывание обособленных, интонационно рельефных мотивов в медленном темпе, при достаточной ладово-гармонической сложности и интенсивности (большие возможности открывает здесь хроматическая тональная система XX в.). Немаловажным условием является сравнительная нейтральность или сдержанность эмоционального начала, иначе оно, как наиболее не-

<sup>4</sup> См. об этом: Холопов Ю. и Холопова В. Антон Веберн. М.: Сов. композитор, 1984. С. 253.

<sup>5</sup> Там же. С. 7, 167—174 и др.

посредственно воздействующее, выходит на первый план, подавляя интеллектуальную сторону.

Однако нельзя сказать, чтобы характерный «комплекс размышления» был прочно связан с какими-либо специальными жанрами. Его можно встретить в различных по жанровому профилю произведениях, например, в *adagio* сонатно-симфонического цикла или в первых частях углубленно-философских симфоний XX в. Кроме того, вообще с медитативным состоянием часто бывает связан хорал—смежный жанр чистой музыки, а также fuga—синтезирующий собственный жанр, к которому мы обратимся позднее.

Тем не менее, все же можно выделить две жанровые разновидности, специально призванные к воплощению интеллектуально-лирической сферы, хотя каждая из них требует известных оговорок.

Во-первых, это уже упоминавшаяся *méditation*, встречающаяся в музыке XIX в. Вопреки своему наименованию, она не отличается особой сосредоточенностью на интеллектуальном аспекте. Характерный пример—обаятельная пьеса Чайковского *D dur*, отмеченная эмоциональной открытостью и выражающая скорее доверительное признание, чем медитативный процесс; в пользу жанрового заглавия в ней свидетельствуют лишь «говорящие» интонации, ассоциирующиеся с некоторым рассуждением.

Во-вторых, нельзя обойти молчанием современную медитацию, несмотря на буквальный перевод французского названия, существенно отличающуюся от предыдущей разновидности. О сложившемся жанре здесь говорить еще рано, он находится в стадии становления.

Идея жанра, возникшая под влиянием индийской философии, требует широкой концепционности, всеобъемлющего взгляда на мир, и поэтому медитация тяготеет к сложной жанровой структуре, содержащей контрастные переключения. Так в 3 симфонии Б. Тищенко четыре медитации (в качестве составляющего жанра) содержат не только медитативную лирику, но и накаленные действенные нарастания, потрясающую катастрофическую кульминацию и вслед за ней—глубокую прострацию духа. Объединенные непрерывными переходами, они противопоставлены в целом финальному лирико-эпическому Постскриптуму. Медитация для виолончели с оркестром В. Сильвестрова составляет монолитную композицию и по этому признаку могла бы считаться простым жанром



но по драматургической сложности приближается к поэме. В ней раскрывается картина поиска и становления гармонии в сознании современного «лирического героя», символизируемого солистом. Его партия преисполнена острых, нервно-импульсивных речитативов, она контрастно переплетается с пантеистическими мотивами и реминисценциями раннеклассической музыки, лишь в пространной коде вливаясь в умиротворяющий «ансамбль согласия». Значительный элемент драматизма, присутствующий в Медитации, не позволяет считать ее музыкальным воплощением культивируемого на Востоке состояния духа. Как и Б. Тищенко, В. Сильвестров предлагает свое понимание медитации, что тоже свидетельствует о неформившемся облике жанра.

Таким образом, среди простых жанров чистой музыки еще не сложились специально направленные на медитативную лирику. При неизменном интересе современного искусства к философскому осмыслению мира трудно сказать, какая перспектива окажется наиболее плодотворной: формирование особой жанровой группы или развитие медитативной образности на иной основе. Вопрос, как всегда, будет решен в живом музыкальном творчестве.

### СИНТЕЗИРУЮЩИЕ ЖАНРЫ

Теперь мы вступаем в самую сердцевину чистой музыки. Здесь расположены жанры, в принципе максимально удаленные от музыкального быта, высоко обобщающие. Их сущность определяется характером развертывания музыкальной речи, а становление связано с развитием инструментальной культуры и искусством импровизации. Специфика этого искусства в чистой музыке предполагает совершенно особое единство, взаимопроникновение лирической и моторно-пластической сторон.

В самом деле, импровизирующий музыкант должен сообщить слушателям частицу своей духовной энергии, а для этого покорить их звучанием своего инструмента, которым он владеет виртуозно, с полной свободой и самоотдачей, радостно сливаясь с ним в одно целое. Неслучайно произведения всех жанров этой группы почти всегда сочиняются для сольного инструмента, чаще для органа или фортепиано, располагающих универсально-гармоническими возможностями. А звучание сольного инструмента ассоциируется с монологичес-

ким высказыванием. «Движения души» артиста (эта банальная метафора здесь уместна) непосредственно запечатлеваются в движении музыкальной ткани, рождающейся и пластически развертывающейся в зависимости от свойств инструмента. Стихия движения, в которую погружается импровизатор в свою очередь увлекает его своей энергией, поддерживает в нем творческое горение, стимулирует музыкальную мысль. Итак, музыкальная импровизация—это лирическое высказывание, осуществляемое через определенный вид движения в определенном инструменте.

С этой точки зрения центральным среди всех синтезирующих жанров чистой музыки оказывается прелюдия, в которой, как в фокусе, сосредоточиваются признаки импровизационного музыкального высказывания. От прелюдии тянутся нити эстетических связей к целому ряду собственных жанров рода. Прежде всего, это—фуга, связанная с прелюдией семантической оппозицией в старинном двухчастном цикле. С другой стороны—фантазия, арабеска, экспромт и прочие более поздние жанры, выросшие на почве прелюдирования, как правило, содержащие этот компонент. В других импровизационных жанрах функция прелюдирования усложнялась, попадая в новый контекст, в самой же прелюдии она выступает в наиболее чистом виде: ее можно охарактеризовать как наведение эмоционального состояния с помощью определенного вида движения.

Функция эта была естественной для вступительного звена композиции—когда-то вокальной, а в эпоху барокко ставшей инструментальным циклом; но она сказалась и на последующей эволюции жанра. Отсюда—рассредоточенный, фактурно-фигурационный тип тематизма, столь свойственный старинной прелюдии. Требования к тематическому материалу здесь во многом близки токкате: интонационная обобщенность при своеобразии вида движения (в токкате, однако, отличающегося гораздо большей динамической устремленностью). Мера тематической индивидуальности прелюдии постепенно возрастала, в творчестве И. С. Баха подчас становясь значительной. Например, в С-дурной прелюдии 1 тома ХТК, построенной на элементарных гармонических фигурах, индивидуальность достигается благодаря только восходящей направленности каждой фигуры и перекрестному метру выделяющему каждую верхнюю тройку звуков. Но при всей индивидуальности тематизм барочной прелюдии базируется

на «формах общего движения», придающих музыкальной ткани гибкость и податливость к любым импровизационным поворотам мысли.

Развертывание фактурно-фигурационного тематизма определяющее типичную для прелюдии моноинтонационность, дополняется еще одним характерным признаком—эскизностью, недосказанностью. В старинных прелюдиях это было связано со вступительной функцией, в поздних же эскизность трактуется более широко, как повышенное «тяготение к контексту» (по терминологии В. Медушевского), влекущее за собой известную традицию сочинения циклов прелюдий.

Романтические и постромантические прелюдии составляют, конечно, новую разновидность жанра, где трактовка его как самостоятельной лирической миниатюры вступает в противоречие с изначальным качеством. На смену сдержанным или возвышенным аффектам приходят бурные или интимно-нежные излияния, возникает стремление запечатлеть яркий образ (в более тесном смысле), а поэтому тематизм прелюдии становится концентрированным, впитывающим элементы иных жанров: у Шопена—марша, мазурки, хорала, оперной кантилены, у Скрябина и Шостаковича—вальса и других танцевальных. Шостакович в своих прелюдиях ор. 34 подчас прибегает даже к резким драматургическим вторжениям: словно беспощадная сила внешнего мира разбивает лирическую сосредоточенность (см. прелюдии *cis moll*, *As dur* и др.).

Но несмотря на все эти новаторские черты, прелюдии XIX—XX вв. в целом сохраняют жанровый инвариант. В подавляющем большинстве случаев они строятся на едином интонационном материале и выражают одно настроение. Эскизность подтверждается в поздних прелюдиях афористичностью, преобладающей у большинства авторов, а иногда и прямой недосказанностью, например, в прелюдии Скрябина *es moll* ор. 16. Время от времени напоминает о себе и собственно прелюдирование. Так, Шопен обрамляет свой цикл прелюдиями *C dur* и *cis moll*, тонко воссоздающими процесс импровизации. Он же пользуется принципом чередования кантиленных или образно-характерных пьес с собственно прелюдийными, никогда не давая подряд больше двух прелюдий иножанрового профиля. В цикле Шостаковича ор. 34 соответствующие знаки жанра появляются к концу со все большей настойчивостью (№ 12, 19, 20, 22, 23, 24), хотя и не составляют общей тематической основы. Особенно это интересно в последней

прелюдии d moll, где середина, больше похожая на коду, к бы заранее, до репризы пьесы, сигнализирует об окончании цикла.

Итак, прелюдия оказалась исторически стойким жанром. В неменьшей степени это свойственно и ее главному оппозиционному жанру—фуге.

Фуга наиболее красноречиво выражает идею диалога в том специфическом виде, который среди всех искусств доступен только музыке. Имитационный ответ представляет собой и мгновенную реакцию на высказанную мысль, и подтверждение ее как бы с иной точки зрения: этим ответ, как реальный, так еще более тональный, отличается от респосты большинства канонов. Поэтому имитационное развертывание в фуге подобно мирному собеседованию, обсуждению темы—в противоположность завязке и развитию конфликта, свойственным некоторым сонатным главным партиям, а также индивидуальным претворениям диалогического принципа (например, первой части Фантазии f moll Шопена). В то же время полифоническое совмещение ответов с противосложениями лишает диалог фуги и от драматического, и от диалога в дожественной прозе.

Можно представить исторический путь от мотета к фуге через ричеркар как постепенное совершенствование полифонического диалога, который становился все более рельефным, отчетливым, делящимся на качественно различные стадии. Последнее немаловажно: по сложности полифонического протекания ричеркар нередко превышает многие фуги, однако та, которая отличается именно ясной функциональной дифференциацией своих разделов.

Диалогический принцип, господствующий в фуге, делает ее семантически универсальным жанром: она предоставляет бесконечное многообразие характеру музыки. Показательное бытование фуги в эпоху барокко. Она могла с равным успехом служить популярной формой импровизации, поскольку имитационное развитие дает определенную опору, и притом востоять свободной импровизации как строгое изложение главной мысли.

Однако это многообразие отнюдь не лишает фугу специфики жанрового содержания. Фуга есть «тезис с последующим доказательством»<sup>6</sup>, она целиком подчинена «толк

<sup>6</sup> Должанский А. Относительно фуги // Избр. статьи. Л., С. 151.

нию» как принципу развития<sup>7</sup>, представляет собой незаменимый жанр, способный показать в музыке постепенное становление и утверждение истины. Поэтому fuga не только успешно соперничает с интеллектуально-лирическими жанрами, но несравненно превосходит их в устойчивости бытования.

Главная выразительная предпосылка фуги может реализоваться наиболее эффективно при соответствующем складе темы, например, в фугах Баха *fis moll*, *gis moll* из 1 тома ХТК или в фуге Хиндемита *in C* из *Ludus tonalis*. Но специфика жанра накладывает отпечаток на самые различные по характеру фуги и, в крайнем случае, при остроте или напряженности темы, сказывается как сдерживающий фактор, вносит качество строгости и объективности.

Та же главная предпосылка влияет и на пластическую сторону жанра. Благодаря своеобразию ведущего принципа развития fuga обладает потенциальной тектонической стройностью и неслучайно была заветным жанром таких мудрых музыкальных строителей, как Регер или Танеев.

Наконец, обратим внимание еще на одну художественную предпосылку фуги, тоже относящуюся к пластической стороне, но связанную с тектонической по принципу единства противоположностей. Поступательное развертывание фуги с постепенным включением все новых голосов может ассоциироваться с процессом движения особого рода, неуклонно разгорающимся и вовлекающим в свое русло все большее число участников (напомним, что название жанра произошло от глагола *fugare*—«бежать»). И опять-таки эта предпосылка может быть специально подчеркнута, как это происходит в финале Квартета Бетховена *op. 59 № 3* или в 4-й и 11-й симфониях Шостаковича.

В целом спектр художественных возможностей фуги чрезвычайно широк и сулит ей почти безграничную перспективу развития.

Вернемся теперь к импровизационным жанрам, генетически связанным с прелюдией. Важнейший среди них—фантазия. Также предоставляя возможность монологического высказывания Артисту-импровизатору, она противостоит прелюдии по масштабу и условиям музыкальной драматургии. В противоположность эскизной прелюдии, содержащей первич-

<sup>7</sup> См.: Ю ж а к К. О природе и специфике полифонического мышления // Полифония. Сб. статей. М., 1975. С. 29.

ную ячейку импровизации, фантазия дает ей широкий разворот, предполагает неожиданные сопоставления контрастирующих разделов, нарочито незавершенных, как бы «сопряжение далековатых идей» (по Ломоносову). В полном соответствии со своим символическим названием, фантазия способна воплощать в чистой музыке процесс творческого поиска, она активно стимулирует эвристическую сторону музыкального мышления. Именно в фантазии часто совершаются прозрения в будущее, намечаются принципы, впоследствии утверждающиеся в более поздних музыкальных стилях и иных жанрах. Так в ранних фантазиях конца XVI—начала XVII вв. кристаллизуются приемы имитационной полифонии. В фантазиях Шуберта намечается тип слитной сонатно-циклической формы и, что особенно важно, формируется принцип монотематизма, имевший столь капитальное значение в дальнейшем развитии сонатно-симфонических жанров.

Эвристическая активность музыкальной формы, свойственная фантазии, в лучших произведениях проявляется гармонично, без парадоксальности и резких нарушений композиционной логики. Например, в фантазии Шуберта «Скиталец» замечателен прием композиционной модуляции от первой ко второй части: момент перелома в побочной партии сонатного Allegro превращается в интенсивную разработку, от кульминации которой длительный спад драматургической волны приводит к скорбному Adagio. Подобные примеры, показывающие, насколько важно для данного жанра сочетание импровизационной свободы и стройной архитектоники, подтверждают глубокую мысль В. Медушевского, высказанную им о феномене фантазии. Исследователь усматривает особую ответственность автора фантазии, искушаемого соблазном показной свободы—«свободы от...» вместо «свободы для...». «В творчестве гениев сила фантазии... вовсе не госпожа, а напротив, преданная и верная служанка»<sup>8</sup>.

Эпоха романтизма принесла с собой новую жанровую разновидность—фантазию, сочиняемую на заимствованные темы. Она тоже имеет генетические корни, связанные с прелюдией: вспомним органные прелюдии барокко на темы хоралов. Развитие фантазии «на темы» в XIX в. было связано с тяготением к народному искусству, а также с пробуждени-

<sup>8</sup> Медушевский В. Фантазия в культуре и музыке // Музыка. Культура. Человек. Вып. 2. Свердловск: Изд. Уральского ун-та, 1991. С. 52.

ем пытливого интереса к музыке прошлого (Фантазия и fuga на тему «ВАСН» Листа). Поскольку в XX в. и тот, и другой факторы усиливаются, для фантазий этого типа сохраняется плодотворная почва, и они широко распространены в современной музыке. Что же касается фантазии в исконном смысле, то ее роль в XX в. снижается неслучайно: в условиях новаторства, охватившего все сферы музыкального искусства, чистая музыка уже не нуждается в специальной «лаборатории творческого поиска», какой была фантазия на протяжении почти трех веков своей истории.

Фантазия «на темы» отличается, несомненно, большей широтой и демократичностью: по сравнению с основным видом, заключенным в рамки лирического высказывания, она гораздо более объективна и часто принадлежит области эпоса. Поэтому для нее закономерно обращение к симфоническому оркестру («Камаринская» Глинки) или сочетанию солиста с оркестром (Фантазия на русские народные темы для скрипки с оркестром Римского-Корсакова).

Весьма близко фантазии каприччио, эволюция которого протекала параллельно и тоже имела две главных волны—во времена барокко и романтизма. Однако каприччио свойственен гораздо больший акцент на эффекте неожиданности; контрасты и повороты здесь более резки и прихотливы, масштабы же сравнительно меньшие, что и соответствует характеру «капризного» высказывания. В каприччио романтиков дается как бы причудливое переплетение осколков образно-художественного мира, типичного для других романтических жанров. Непритязательная оживленность музыки, подчас проникнутой тонким юмором (один из шедевров—Каприччио Брамса ор. 67 № 2), также отличает от фантазии, содержательный диапазон которой достаточно широк: ей не противопоказаны глубокая серьезность и даже драматизм.

Расширительная трактовка фантазии в XIX в. принесла с собой интереснейшие контакты и целый ряд новых явлений в жизни синтезирующих жанров. Обобщенно и сжато их можно охарактеризовать, придерживаясь следующих трех аспектов.

Во-первых, культивирование народного и вообще заимствованного тематизма вызывает активное развитие таких жанров, родственных фантазии, как свободная транскрипция, парафразы, а также оркестровый—русский вариант каприччио.

сочиняемого «на темы» («Испанское каприччио» Римского Корсакова, «Итальянское» Чайковского). Главный среди этих жанров—рапсодия, которую можно определить как фантазию на народные темы. Появившись еще в начале XIX в. рапсодия позднее, у Листа, Дворжака, Равеля и других авторов, становится выразительницей заветного синтеза народного духа и творческого композиторского сознания. Типично для рапсодии множественное сопоставление контрастных эпизодов дает возможность показать многоцветные грани народной жизни, выразить ее различные состояния через смену разных видов движения; здесь опять-таки подтверждается природа синтезирующего жанра.

Во-вторых, фантазия, постепенно удаляясь от прелюдирования, насыщаясь конкретными образными ассоциациями, различными пластическими знаками, в ряде случаев переходит границу чистой музыки и становится смежным жанром программной («Франческа да Римини» Чайковского).

В-третьих, расширительная трактовка фантазии не вытесняет потребности свободного лирического высказывания, потому, быть может, косвенно стимулирует становление новых жанров сольно-импровизационной природы, дополняющих прелюдию и компенсирующих центробежную эволюцию фантазии.

Важнейший среди этих новых романтических жанров—экспромт, на котором стоит остановиться подробнее.

Возникновение экспромта в творчестве Шуберта и его дальнейшее развитие у Шопена, Шумана, Листа и др., по-видимому, связано с влиянием одноименного поэтического жанра, распространившегося в Западной Европе и в России к концу XVIII—началу XIX вв. Музыкальный экспромт тоже запечатлевает не столько сам процесс импровизации, как старинные фантазии, сколько законченную художественную мысль, но возникшую внезапно, путем озарения, без предварительного обдумывания замысла. Заметим, что для собственно импровизации такая внезапность не обязательна: он может быть привычным делом артиста и совершаться «в урочный час», как например, импровизация Чарского в «Египетских ночах» Пушкина. В экспромте же интонационная идея производит впечатление именно родившейся по вдохновению, что трудно описать в технических терминах, но можно ясно почувствовать, например, в шубертовском *As dur'*ном экспромте op. 90, в *As dur'*ном или *Ges dur'*ном экспромтах Шопена



Спонтанность сотворения, пусть условно подразумеваемая, определяет особый лирический тонус экспромта, где не ощущается психологической дистанции между настроением автора и эмоциональным состоянием сочиняемой им музыки, хотя вообще для музыки это отнюдь не является эстетическим принципом. Но экспромт—синтезирующий жанр, и поэтому в нем постоянно взаимодействуют два вида тематических элементов: лирические интонации—опевания, задержания, «вздохи» и, с другой стороны, фактурно-фигурационный тематизм, «формы общего движения». Особенно обаятельны плавные переходы от одного вида тематизма к другому, когда сам момент такого переключения незаметен: например, в Экспромте-фантазии Шопена тема середины крайних частей внезапно «всплывает на поверхность» арпеджированного движения. Последовательность сочетания лирического и моторного начал специфична для экспромта в большей степени, чем для других синтезирующих жанров.

Художественная законченность экспромта выражается в ясности композиционных очертаний, что заметно отличает его и от импровизационных прелюдий, и от большинства фантазий. Здесь преобладают симметрия, репризность, встречается даже сложная трехчастная форма с трио. Но внутренняя свобода формы, овеянной духом импровизации, ощущается в процессе развития. Характерный комплекс приемов воссоздает поиск дальнейшего продолжения мысли: здесь и варьированная повторность, и цепная интонационная связь между соседними звеньями, и широкое развертывание дополнений и других нерегламентированных разделов. Замечательно, например, как из скромного, безыскусного дополнения к первой части шубертовского экспромта *As dur op. 90* совершенно непредвиденно рождается новый раздел формы, не уступающий по масштабу экспозиции, где вариантно развивается каденционный мотив и возникает красивый мажорный контраст к трепетно-грустной главной теме (ведь ориентируясь на нее, этот экспромт следовало бы назвать *as moll'*ным).

Заканчивая характеристику музыкального экспромта, отметим любопытное отличие в его семантике от поэтического жанра. Среди поэтических экспромтов царит не сводимое ни к какому типу многообразие, от глубоко скорбных лирических обобщений («Слезы» Тютчева) до застольных шуток вроде пушкинского: «Мне изюм нейдет на ум». В музыке же большинству экспромтов свойственен светлый, жизнелюбивый то-

нус или устремленность к свету, как в только что упомянутом As dur'ном Шуберта. Это можно истолковать как момент эмоционально-эстетический: выражение радости творческой находки и ее любовного преподнесения адресату, что в условиях чистой музыки оказывается доминирующим.

Не останавливаясь на «музыкальном моменте», близком экспромту, например, у Шуберта и Рахманинова, обратимся к интермеццо, также входящему в число новых синтезирующих жанров XIX в.

Подобно прелюдии или постлюдии, интермеццо изначально связано с определенной композиционной функцией—переключения, отстранения, перемежения основных разделов материалом, занимающим «слабое время» в содержательном смысле. В этом отношении несомненен генезис интермеццо, произошедшего от полифонических интермедий, интерлюдий песен или интермедий в театральных спектаклях. Вполне естественно поэтому сочинение интермеццо в качестве составляющего жанра чистой музыки, что находим в Сонате *fis moll* или в фортепианном концерте Шумана, в Квинтете *g moll* Шостаковича и во многих других инструментальных циклах. Например, в шумановском концерте «музыка интермеццо в полной мере соответствует своему названию. Это прежде всего разрядка, отдохновение, заполняемое плетением красивых узоров, ласковой и тихой беседой»<sup>9</sup>.

Однако композиторы XIX в.—в первую очередь тот же Шуман, а в еще большей степени Брамс—смело трактовали интермеццо и как самостоятельный жанр, призывая этим к пересмотру его сущности. Причина такой трактовки не вызывает сомнений: она обусловлена эстетикой романтизма, пониманием каждого мгновения развития как самоценного, а потому представляющего интерес и в отдельном художественном воссоздании<sup>10</sup>.

Но сохраняет ли при этом интермеццо свою специфику, «семантику слабого времени»? Справедливость требует признать, что так бывает не всегда. Интермеццо Шумана ор. 4 вряд ли можно признать отвечающим идее жанра: это типичные для автора характеристические импульсивные пьесы, интонационно концентрированные, насыщенные контрастами.

<sup>9</sup> Житомирский Д. Р. Шуман. Очерк жизни и творчества. М., 1964. С. 338.

<sup>10</sup> См.: Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М., 1982. С. 247.

Их названия, по-видимому—дань той романтической вольности, которой вообще отличалось литературное слово Шумана, нередко задававшее загадку слушателю (например, в Большой юмореске).

Совсем иное явление—интермеццо Брамса, который нашел в этом жанре тип лирического высказывания, глубоко созвучный своей индивидуальности. Большинство его интермеццо погружены каждое в одно настроение, как правило, не содержат рельефных контрастов с переменной типа движения (одно из ярких исключений—*es moll* op. 118). Их фактура сравнительно прозрачна, темпы сдержанны, ощущение тональности порой тонко завуалировано (например, в № 4 и 7 op. 76, № 4 op. 116), ведущие динамические оттенки—*p* или *pp*, часто встречаются *sotto voce*, *dolce*, *delicatamente* и т. п. На фоне окружающих эти пьесы баллад, рапсодий и каприччио, где то разворачивается весомый эпический тематизм, то движение насыщается импульсивными ритмами, взрывается восклицательными интонациями, ударными звучаниями тоники или уменьшенного септаккорда, интермеццо несет «семантику слабого времени», как выражение глубинного плана лирики, интимного и сокровенного. Этот семантический модус ощущается и тогда, когда две или три пьесы следуют друг за другом подряд (op. 76, 116, 118, 119) или даже составляют цикл целиком. Так построен op. 117, но статус трех его интермеццо все-таки подтверждается в соотношении с пьесами других близких опусов.

Чаще всего Брамс трактует интермеццо как синтезирующий жанр импровизационной природы, где лирические интонации растворяются в «формах общего движения», как в *b moll'*ном op. 117, *es moll'*ном op. 118 или, как во многих других, инкрустированы в оригинальную аккордово-арпеджированную ткань, но не составляют цельной кантиленной темы в гомофонной фактуре. Контрастируя с рапсодиями, балладами или каприччио своим обобщенным лиризмом, они отличаются, скажем, от Романса op. 118 большей сложностью и некоторой изысканностью. Интермеццо служит наиболее красноречивым выражением характернейшего качества брамсовской лирики—сдержанности, под покровом которой таится глубина и редкая одухотворенность чувства.

Все жанры сольно-импровизационной природы связаны, таким образом, с фактурно-фигурационным тематизмом. В этом они сходны и с токкатой, однако различие существенно: ток-

катные фигурации подчинены принципу неуклонного динамического нарастания, тематизм синтезирующих жанров отличается большей свободой и гибкостью, ассоциируется не с поступательным движением, а с вращательным или волнообразным.

Прежде, чем завершить обзор простых жанров чистой музыки, необходимо дать характеристику еще двум синтезирующим жанрам, занимающим, как уже говорилось, положение связующих звеньев между центральной и крайними группами.

Прежде всего, это—скерцо, воплощение игрового начала в музыке. Его моторно-пластическая сторона воспринимается на первом плане, т. к. скерцо передает образ турбулентного (а не лапидарного, как в токкате и фуге) движения, с внезапными поворотами, резкими нарушениями инерции восприятия, «бросками» и «сюрпризами». Традиционное введение трио имеет целью оттенить это бурное игровое движение. Важную роль в динамике скерцо играет конфликт между равномерной трехдольностью, доставшейся в наследство от менуэта и составляющей ритмическую основу кружения, и остро нарушающими эту основу синкопами и другими приемами нерегулярной ритмики. Однако столь своеобразный тип движения закономерно связывается с эмоциональным спектром, достаточно специфичным и четко очерченным. Типичное эмоциональное состояние в скерцо характеризуется повышенной активностью, острым ощущением риска или азарта, упоения игрой.

Становление семантического инварианта скерцо происходило постепенно. Бетховен первым раскрыл его динамическую активность, благодаря чему утвердил этот жанр в качестве составляющего классической симфонии, способного создать эффект глубокого переключения из внутреннего плана во внешний, из серьезного тону́са в игровой. Отстраняющая функция скерцо иногда использовалась и раньше, тоже перед финальной частью—жигой в барочной партите. Однако стоит сравнить, например, «ударные», метрически перекрестные мотивы, пронизывающие скерцо 4-й симфонии, с изящной пикантной синкопой, лишь начинающей мерное трехдольное движение в скерцо а *mollo* ной клавирной партиты Баха, чтобы оценить художественное открытие Бетховена. Неслучайно бетховенская традиция оказалась такой стойкой: ее можно проследить, особенно в русской музыке, вплоть до симфоний Шостаковича.

Вместе с тем XIX в. привнес обновление скерцо уже в поздних опусах самого Бетховена, а тем более у романтиков. В эпоху эмоциональной индивидуализации музыки и скерцо тоже стремится передать не только внешне динамическую, но и внутренне сущностную, качественную сторону эмоционального содержания, а на этой почве вскоре же возникает и образная характерность. Так появляются новые уклоны в трактовке жанра: драматический (в 30 сонате, 9 симфонии Бетховена, а затем у Шопена); воздушно-фантастический (у Мендельсона); собственно юмористический, оправдывающий, наконец, этимологию названия (у Бородина); демонический или инфернальный (в 3 симфонии Чайковского). Тенденция заострения образной характерности приводит в XX в. к ироническому или гротескному варианту скерцо (у Малера, Прокофьева), а далее к злобно-агрессивным скерцо Шостаковича, иногда сближающимся с токкатой.

Главная, шутливо-игровая, линия развития скерцо, продолжающаяся в современной музыке, обогатилась новой разновидностью—юмореской. Она дополняет семантический спектр жанра со стороны, обозначенной в названии. В наиболее ярких произведениях, особенно в русской музыке, игровое начало превращается в смеховое, шутейное, чему служит не только заострение скерцозности, но и целенаправленное претворение первично-жанровых элементов. Например, в Юмореске Рахманинова, проникнутой великолепным «чувством жанра», где игра слышится и в ритме, и в интонационной пластике, и в ладотональном строе, большое значение имеет русская народно-плясовая основа. А в Юмореске Р. Щедрина скрежещающие линейно-гармонические сочетания и причудливые ритмические перебои уснащают механически заводное движение в ритме неторопливой польки или кавалерийского марша.

Нельзя не отметить, что скерцо со своими разновидностями—юмореской, бурлеской и пр.—является весьма перспективным жанром, обретшим новые стимулы развития: склонность современной музыки к области комизма, пародии, сатиры, а также к более острому и многообразному, чем в классике, проявлению игрового начала.

Значительно уже исторический диапазон бытования нокturna, который связывает группу синтезирующих жанров с областью чистой лирики. Как собственный жанр чистой музыки нокturn—сугубо романтическое явление, сло-

жившееся в первой половине XIX в.; дальнейшая его эволюция была хотя и плодотворной, но не долгой. Расцвет ноктюрна был связан с поэтическим воспеванием ночи как момента высшего эмоционального подъема, как символа прекрасных, возвышенных проявлений человеческой души или же «радости страдания». Такое романтическое отношение к образу ночи, запечатленное в полотнах Делакруа и Коро, в стихах А. де Мюссе, Мицкевича и Тютчева, в XX в. отошло в прошлое, и слова Маяковского «А вы ноктюрн сыграть могли бы на флейтах водосточных труб»? прозвучали символично. Правда, на риторический вопрос поэта композиторы XX в. не раз давали положительный ответ, однако прежняя незаменимая роль ноктюрна как выразителя целой гаммы настроений оказалась утраченной.

Богатейшие лирические возможности ноктюрна достаточно исследованы. Кантиленное начало преломляется в нем сложно: напевностью насыщается вся фактура, мелодика вбирает в себя декламационные обороты, органично взаимодействует с различными вокальными жанрами, включая оперную арию, баркаролу и хорал. Сравнительно менее освещена пластическая сторона ноктюрна, хотя В. Цуккерман совершенно справедливо пишет о «характерном для ноктюрнов единстве выразительности и изобразительности»<sup>11</sup>. Именно это единство определяет статус ноктюрна как синтезирующего жанра; его мы и будем иметь в виду в дальнейшем, уделяя большее внимание пластическому началу, конкретные проявления которого уловить труднее.

Пластическое своеобразие ноктюрна достигается с помощью особого типа фактуры—в высшей степени гармоничной, внутренне не противоречивой и вместе с тем глубоко дифференцированной в различных своих планах, передающей ощущение широкого пространства, прозрачного и, благодаря мерному ритмическому колыханию, чуть вибрирующего воздуха, в котором тонут очертания различных предметов. Приглушенная динамика, служащая неперенным условием звучания этой фактуры в изложении главных тем, вызывает ассоциации с настороженной ночной тишиной, когда каждый звук чутко улавливается и действует с неотразимой силой. Замечательно, что характерный тип фактуры определился уже у Фильда (см. № 1, 2, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11), а затем был

<sup>11</sup> Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Сложные формы. М., 1983. С. 130.

обогащен Шопеном, ноктюрны которого отличаются еще большей объемностью и воздушностью музыкального пространства (см. ор. 9 № 1 и 2, ор. 27 № 1 и 2, ор. 32 № 1, ор. 48 № 1, ор. 55 № 1 и 2). Та же особенность обращает на себя внимание в двух крайних из трех ноктюрнов Листа. Интересно, что и у композитора XX в. Барбера в ноктюрне «Дань почтения Джону Фильду» воспроизводится эта классическая черта жанра.

Своеобразный пластический знак ноктюрна, о котором идет речь, меньше, чем в каких-либо иных жанрах, претендует на господство в музыкальной форме. Он создает начальную психологическую установку, под эгидой которой воспринимаются все дальнейшие музыкальные детали: и орнаментика, и нейтральные виды фактуры, и первично-жанровые элементы, вплетенные в музыкальную ткань.

Одна особенность жанра может показаться парадоксальной. «Ночная музыка» должна вызывать ощущение таинственного «покрова ночи», однако это можно встретить в сравнительно немногих ноктюрнах. У Фильда здесь можно назвать № 11 *Es dur*, вообще интереснейший в его наследии, у Шопена—ор. 9 *b moll*, ор. 27 *cis moll* и ор. 48 *c moll*. Прекрасно передана мрачно влекущая, зловещая фантастика ночи в «*In der Nacht*» из Фантастических пьес Шумана.

Подавляющее же большинство ноктюрнов окрашено преимущественно в светлые тона и ассоциируется скорее с лунной или звездной ночью. Интересно предположение Листа о возможном воздействии на основоположника жанра Фильда петербургских белых ночей. Но гораздо важнее вновь вспомнить о выразительной стороне, которая превалирует в ноктюрне больше, чем в других синтезирующих жанрах. Красота ночи показывается не иначе, как грань духовно прекрасного, возвышенного, и тот же Лист проницательно подметил это: «Таинственная гармония снимает противоречие между мраком ночи и сияющими лучами света, что едва ли вызывает изумление: настолько неопределенность образов заставляет нас чувствовать, что они порождены окрыленными фантазией грезами поэта, а не голой реальностью»<sup>12</sup>.

Среди любых жанров чистой музыки, связанных с лирикой, ноктюрн рельефно выделяется как область созерцания, чему подчинен целый комплекс жанровой стилистики:

---

<sup>12</sup> Лист Ф. Джон Фильд и его ноктюрны / Избр. статьи. М., 1959. С. 419.

и медленный темп, и преобладающий экспозиционный тип изложения, и обилие варьирования, и повышенная ритмическая регулярность, и разнообразные виды симметрии, уравнивающие форму. При художественно убедительной, тем более, гениальной, как у Шопена, реализации этого образа созерцания достаточно бывает лишь намек на то, что именно созерцается. Но этот тонкий художественный намек существенно отличает ноктюрн от обобщающе-лирических жанров, например, *andante* или *adagio* сонатно-симфонического цикла, а также от прелюдий и лирических миниатюр.

### СИСТЕМА ПРОСТЫХ ЖАНРОВ В ЦЕЛОМ

Итак, мы рассмотрели три группы простых собственных жанров чистой музыки. Между ними нет резких границ, они связаны плавными переходами. Но их семантика достаточно определена, а в крайних группах и жанрах, достаточно удаленных друг от друга, даже контрастна: если сопоставить, с одной стороны, *regretium mobile* и, с другой, медитативно-лирические жанры, то их оппозиция оказывается полярной. В каждой группе имеются свой центр и своя периферия, демонстрирующая непрерывную связь с соседними группами. Центральное положение токкаты объясняется обобщенностью образа движения, Мелодии—символическим выражением сущности лирики, прелюдии—генетической и устойчивой эстетической связью с образом сольно-инструментальной импровизации, лежащей в основе большинства синтезирующих жанров.

Жизнеспособность и художественная необходимость основных семантических аспектов чистой музыки подтверждаются постоянным вовлечением внутрь рода соответствующих смежных жанров. Так группа лирических собственных жанров пополняется смежными песенными, о которых уже говорилось. Моторно-пластическая группа пополняется маршами и танцевальными жанрами. С известной долей условности можно говорить даже о бытовании в чистой музыке некоторых танцев в качестве синтезирующих жанров: например, пассакалия и чакона предполагают определенный эмоциональный ореол, связанный с образами возвышенно-величественной скорби. Однако коллективный характер выражаемых эмоций качественно отличает упомянутые жанры, как



и траурный марш, от собственных жанров лирического наклонения.

Интересна дополняющая роль смежных жанров в особых семантических аспектах, например, в пейзажно-созерцательном. Такова баркарола, дополняющая ноктюрн и неслучайно часто сближающаяся с ним. Известный шедевр Шопена, жанровый профиль которого обогащен еще и поэмой, красноречиво демонстрирует незаменимую ценность для чистой музыки этого аспекта, раскрывающего идею единства человека и природы.

Аналогичная роль элегии, дополняющей группу лирических жанров. Если типичные элегии романтиков примыкали к горестно-лирическим пьесам с несомненным господством эмоционального начала (вспомним Массне и Рахманинова), то в музыке XX в. этот жанр возрождает античную традицию возвышенно-философской лирики: например — элегии в 15-м квартете Шостаковича.

Утонченно-экзальтированные состояния находят отражение в смежно-программном жанре поэмы.

Функцию некоторых смежных жанров вернее определить как восполняющую. Так среди собственных жанров чистой музыки нет специально связанных с областью эпоса; это можно объяснить чуждостью музыке природы эпоса как искусства словесного описания. Отсутствие специально эпических жанров восполняют баллада, смежная с родом взаимодействующей музыки, а также смежно-программный жанр сказки.

Своим внедрением в чистую музыку баллада обязана гению Шопена, художественное открытие которого развивали его последователи—Лист, Брамс, Григ и др. Ключевым моментом в воссоздании народно-песенного жанра выступают особые темы повествовательного склада, где речевая интонационность сочетается с плавноразмеренной ритмикой, например, шестидольной, передающей неспешное и задумчивое течение рассказа. Повествовательные темы, неоднократно возвращаясь или замыкая композицию, как во 2-й балладе Шопена, создают психологическую установку, под воздействием которой последующие драматические эпизоды воспринимаются сквозь даль времен, как бы всплывают в памяти. Но повествование о них не бесстрастно, оно волнует рассказчика, заставляет горячо сопереживать событиям былого. Так возникает характерное триединство инструментальной баллады.

Создается музыкальный эквивалент народно-песенных, а одновременно и поэтических произведений этого жанра, «эпических по сюжету и лирико-драматических по форме» (согласно современной музыковедческой терминологии точнее—по драматургии, О. С.)<sup>13</sup>.

Как видно из всего сказанного о смежных простых жанрах, их роль в чистой музыке весьма велика. Они внедряются вглубь рода, выполняют его важные функции, подчас успешно соперничая в этом с собственными жанрами. Так современная элегия не уступает по глубине философской лирики медитативным жанрам. Но и более ранние произведения, например, замечательные элегии из 3-й сюиты или Струнной серенады Чайковского могут быть смело поставлены в один ряд с высокими образцами сонатно-симфонических *andante*. Если к этому добавить отдельные примеры, не столь малочисленные, когда, скажем, песня без слов по тщательной, детально разработанной фактуре и композиции приближается к соответствующей норме ноктюрна или Мелодии, то может показаться, что понятия собственных и смежных жанров становятся формальными, теряют реальный смысл. Однако это не так: принципиальное эстетическое различие между ними сохраняется и в чистой музыке имеет большее значение, чем в каком-либо ином роде. Даже в свободной трактовке смежные жанры несут ореол первозданности, почвенности своего интонационного строя, они привносят в чистую музыку более непосредственное ощущение «художественной действительности» (по М. Бонфельду). Сказанное относится не только к моторно-танцевальной области, но и к лирике. Типичная элегия отличается от собственных медитативных жанров повышенной ролью мелодического начала. Например, в главной теме элегии из Струнной серенады Чайковский воссоздает стилистику русской романсовой элегии XIX в., а тему обрамления, концентрирующую знак жанра, строит на основе гипертрофированно-мелодического многоголосного движения.

Кроме того, между простыми жанрами чистой музыки существует принципиальное эстетическое различие, которое не вполне совпадает с разделением на собственные и смежные, хотя в большинстве случаев такое совпадение наблюдается. Мы имеем в виду качественное различие знаков жанра. Одни

<sup>13</sup> Жирмунский В. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л.: Наука, 1977. С. 351.

жанры обладают до очевидности отчетливыми знаками, куда относится большинство смежных, а из собственных—прежде всего fuga, отчасти вокализ и этюд, чьи пространственно-конструктивные знаки не уступают по рельефности моторно-танцевальным ритмоформулам. При сочинении музыки в таких жанрах композитор прочно опирается на эту основу, и его задача заключается в том, чтобы интерпретировать избранную модель свежо, оригинально, максимально раскрыть ее художественные возможности, обогатить иными элементами, иногда даже завуалировать. Другие жанры, к которым относится большинство собственных и такие смежные, как баллада или поэма, не обладают столь очевидными знаками, их специфика постигается более сложным путем, в целостном художественном тексте. И здесь перед автором стоит во многом противоположная задача: как можно яснее выразить в музыке жанровую специфику, художественно доказать слушателю, что он сочинил именно ноктюрн, скерцо, интермеццо или экспромт. Это требование к жанру, на наш взгляд, вдохновляющее и плодотворное, может служить одним из критериев художественной оценки, вызывая у слушателя различное впечатление о «чувстве жанра» в данном произведении, о верности его идее.

Чем специфичнее жанр, тем более ответственным оказывается требование адекватности сочиняемой музыки. Прежде всего это относится к потенциальным жанрам, но можно показать значение адекватности и на примере сравнительно устойчивой жанровой разновидности—юморески. Сама идея этого жанра встречается с серьезной эстетической проблемой: выражения юмора в чистой музыке, где комизм несоответствия может быть достигнут только путем контрастного столкновения собственно музыкальных элементов, а не на основе отношений «музыка—слово» или «музыка—сценическое действие». Поэтому можно встретить такие юморески, которые, в отличие от упомянутых ранее, лишены ярко комического эффекта: например—известная Юмореска Дворжака, выражающая скорее ласково-кокетливое обращение и эмоцию любования, чем собственно юмор.

В целом система простых жанров чистой музыки преисполнена разнообразных художественных возможностей. Столь же несомненно, что она незамкнута, предоставляет перспективу обогащения и дальнейшего развития рода. Уже говорилось об актуальности поисков в области медитативной

лирики. Напомним еще раз о потенциальных жанрах, ряд которых может свободно пополняться и продолжаться.

Перспективен, в частности, следующий аспект чистой музыки: претворение жанров и других художественных моделей, принадлежащих иным видам искусства, подобно дифирамбам Метнера, Новеллеттам Шумана, Триолетам Рамо. В таких произведениях реализуется известная эстетическая закономерность вторичного художественного отражения, занимающая в мире искусства немалое место<sup>14</sup> и, несомненно, отвечающая духу данного рода как наиболее абстрактного. Насколько для программной музыки характерно вторичное отражение в сюжетно-тематическом плане, настолько для чистой—в жанрово-композиционном.

В современной музыке можно указать по этому поводу «Диалоги» во 2-м фортепианном концерте Р. Щедрина, а из сравнительно устойчивых жанров—фреску. Быть может, будущее укажет еще какие-то новые жанры, которые сейчас трудно предвидеть.

Однако важно осознать и противоположную сторону проблемы. Для успешного развития рода важно сохранение ряда основных жанров, рассмотренных в этой главе. Пусть они соответствуют отдельным семантическим аспектам чистой музыки, предоставляя возможность концепционного обобщения жанрам сложным, но их дальнейшее бытование должно способствовать естественному функционированию рода, так же как его обеспечивают единство музыкального языка и сохранение эстетических основ музыки.

---

<sup>14</sup> См.: Мазель Л. О стиле Шостаковича // Черты стиля Шостаковича. М., 1962. С. 5.

### ГЛАВА III

## ЧИСТАЯ МУЗЫКА. СЛОЖНЫЕ ЖАНРЫ

Замечательная способность музыки создавать целостно запоминающийся, «симультаный» образ на основе временного развертывания материала наиболее непосредственно сказывается на развитии простых жанров, однако с еще большей глубиной ощущается в сложножанровой структуре.

Благодаря временной природе музыка вообще склонна к длительному развертыванию, которое постоянно стимулируется объективным акустическим свойством угасания тонов. Но длительное развертывание звукового материала значительно больше затрудняет восприятие, чем созерцание предметов видимого мира, и поэтому требует для полноценного эффекта дискретности, в чистой музыке—специфически музыкальной, не зависящей от различных стадий сюжета как отражения реальных событий<sup>1</sup>. Эта абстрагированность частей крупной композиции от жизненной конкретности восполняется в чистой музыке рельефностью симультаных образов, их богатой семантической ассоциативностью и типизированностью. Она же вызывает потребность воссоздания аналогичных стадий и в других произведениях, т. е. заставляет трактовать части сложной структуры именно как жанры, в отличие от актов драмы или глав романа. Свойственная музыке канонизация структурных решений, тесная взаимосвязь жанра и формы еще более усиливают рельефность отдельных симультаных образов, в то же время обеспечивая их единство в сложно-

---

<sup>1</sup> «Бесконечные» музыкальные формы, культивируемые во второй половине XX в. Краузе, Штокхаузеном и др., в этом смысле противоположны естественно дискретным композициям: они предполагают свободное включение и выключение слушательского внимания в процессе звучания музыки.

жанровой структуре (здесь сказывается нечто общее с архитектурными ансамблями).

Эта предпосылка, вытекающая из эстетической природы чистой музыки, может усугубляться, становясь активным тяготением, в исторических стилях, склонных к широким философским обобщениям, к концепционности музыкального высказывания. Выраженная в музыке концепция бытия потенциально тем полнее и убедительнее, чем более органично она включает разные аспекты, разные точки зрения на мир, в своем сопряжении раскрывающие общую идею.

Таким образом, вырисовываются две основных предпосылки становления сложных жанров в чистой музыке. Первая предполагает нанизывание друг за другом аналогичных звеньев, она наиболее естественно соответствует потребности продолжения структуры, свойственной природе чистой музыки. Вторая заключается в семантической оппозиции различных звеньев друг другу, в перемене «угла зрения», предоставляемого каждым звеном. Она отвечает духовной устремленности чистой музыки, стимулирует концепционные художественные решения. Соответственно можно выделить два принципа организации сложных жанров: 1) принцип функциональной аналогии и 2) принцип функционального контраста.

В предлагаемых формулировках важно подчеркнуть, что аналогия не является тождеством, контраст же имеется в виду типологически функциональный, т. к. индивидуально-драматургические контрасты, разумеется, возможны в любых сложных жанрах.

Соответственно выделенной паре принципов, сложные жанры могут быть либо сходнофункциональными, либо контрастнофункциональными. Наиболее показательным примером первого типа служат жанры, целиком состоящие из аналогичных звеньев, например, 24 прелюдии и фуги или, в качестве жанра промежуточной сложности, вариации. В подобных жанрах особенно явственна типичная особенность сходнофункциональной структуры — нестабильность числа частей и потенциальная незамкнутость. «Ведь как бы ни был блестящ и динамически ярок финал любых вариаций, — восклицает Асафьев, — в принципе можно мыслить за ним еще более сильную вариацию!»<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л., 1963. С. 41.

Контрастнофункциональные жанры отличаются, наоборот, принципиальной замкнутостью и тяготеют к стабильному числу частей. Ярким примером выступает малый барочный цикл, уже затронутый в предыдущей главе: свободная импровизация в его первой части—прелюдии, фантазии или токкате—составляет семантическую оппозицию со строгим и последовательным изложением главной мысли в фуге.

Отчетливую семантическую оппозицию малого барочного цикла утвердил И. С. Бах: у его предшественников, в частности, Букстехуде, циклы строились из неопределенного числа многообразно контрастирующих частей. Характерная баховская оппозиция свободы и строгости получает различное претворение в конкретных вариантах: субъективного и объективного, эмоционального и рационального (Хроматическая фантазия и фуга) и т. п. Она может выражаться и в ряде крутых динамических волн, достигающих большой драматической напряженности в первой части, после которой начало фуги приносит ощущение спокойной и уверенной констатации, как бы вдоха облегчения (Фантазия и фуга *g moll*, Токката, ария и фуга *C dur* для органа).

Богатые художественные возможности малого барочного цикла, раскрытые Бахом, сделали его исторически перспективным. Он успешно культивировался не только в эпоху барокко, в том числе Генделем, но не был отвергнут и классицизмом (например, в Большой прелюдии и фуге *C dur* Моцарта, № 394, по Кёхелю), а далее успешно развивался в музыке XIX и XX вв., например, в следующих традициях Баха полифонических циклах Шостаковича, Щедрина и др. Интересен расширенный вариант малого цикла из трех частей с лирической средней, отчасти тоже подсказанный Бахом в Токкате *C dur*: его находим в «Прелюдии, хорале и фуге» для фортепиано Франка или в «Прелюдии, ариозо и фугетте» для фортепиано Онеггера. Кроме того, малый сложный жанр прелюдии и фуги может входить в качестве подцикла внутри иной композиции. Эта традиция сложилась в барочных сюитах и партитах, а впоследствии была продолжена композиторами XIX и XX вв. Так подцикл прелюдии с фугой имеет место в 1-й симфонической сюите Чайковского, в Квинтете *g moll* Шостаковича, его же 11-м квартете, где Вступление и Скерцо по существу представляют собой не что иное, как именно прелюдию и фугу.

Подобно иерархии жанровой сложности, разграничение сходнофункциональных и контрастнофункциональных жанров относительно: встречается множество промежуточных вариантов. В качестве типичного промежуточного жанра можно указать партиту, индивидуальные же решения нередко создают заметные уклоны в каждом из двух типов в сторону противоположного. Однако существуют два жанра, исторически стойких и наиболее широко представленных в европейской музыкальной классике, принципиальная оппозиция которых с избранной точки зрения достаточно ясна: это—сюита и симфония. Им и уделим главное внимание.

### СЮИТА

Рассмотрим подробнее, какой аспект функциональности составляет организующую основу сюиты. Ее части аналогичны по своим функциям в метасистеме, т. е. по отношению к музыкальному быту, системе музыкальных жанров в целом, художественной культуре, наконец, отражаемой действительности. Принцип функциональной аналогии в сюите можно сравнить с единой эстетической призмой, сквозь которую преломляются любые отражаемые музыкой образы. Этот принцип господствует в постоянном жанровом наклонении составляющих звеньев, качественно отличающем сюиту от сонаты-симфонии.

Проницательные суждения об этом оставил Б. Яворской в своей замечательно ценной книге о сюитах Баха. Автор пишет там о «моторности как принципе композиционного распределения расчлененного материала» в сюите, о том, что она «основывала свою конструкцию на периодичности устойчивости». Он указывает на такие качества, как «неподвижность, единообразие, изобразительность, характеристику», тогда как сонату-симфонию отличают, наоборот, «подвижность, многообразие, выразительность, развитие»<sup>3</sup>. Если обобщить эти меткие наблюдения, можно прийти к выводу, что в основе сюиты лежит принцип широко понимаемой музыкальной картинности, предполагающий взаимопроникновение динамики и статики и спокойное, непротиворечивое развертывание ряда аналогичных составляющих звеньев.

---

<sup>3</sup> Яворский Б. Сюиты Баха для клавира. М., Л. 1947. С. 38, 44.



причем ряда принципиально незамкнутого и вариативного, свободно допускающего включение дополнительных частей.

Принцип музыкальной картинности в широком смысле позволяет понять параллелизм бытования и эстетическое равноправие двух основных видов сюиты в эпоху барокко—танцевального и программного, первый из которых сложился у Фробергера и получил классическую трактовку у Генделя и Баха, второй же был намечен английскими верджиналистами и достиг пышного расцвета, неповторимой художественной тонкости в клавирных сюитах Франсуа Куперена.

Искусное мастерство Куперена сказывается в органичном переплетении программности и танцевальности его «*ordres*». Все они состоят из танцевальных и программных пьес, либо мирно соседствующих друг с другом, либо, что особенно интересно, обнаруживающих совмещение функций, когда, например, типичная аллеманда или сарабанда становятся типовой основой необычайно выразительных женских портретов (*La lugubre* или *La tenebreuse* из 3-й сюиты). Многие программные пьесы-картинки составляют у Куперена своеобразный подцикл в третьей четверти композиции, перед финальной пьесой, т. е. в традиционно нерегламентированной зоне барочного стереотипа.

Логика сочетания программности и типизированно-танцевальной основы подтверждает значение единого эстетического принципа сюиты и определяет ее статус как равноправно-смежного жанра. В то же время примечательно, что сюита является единственным смежным сложным жанром чистой музыки, все остальные здесь собственные: как максимально обобщающий род, чистая музыка не нуждается ни в каких внешних факторах становления сложножанровой структуры.

Старинная сюита была одним из важнейших светских жанров—в своем роде совершенной художественной моделью, отражавшей миропонимание эпохи барокко: свободная от связи с религиозными мотивами, она отмечена печатью высокой духовности, единством индивидуально-человеческого и надличностного, возвышенного. Наиболее красноречиво это единство проявляется в аллемандах и сарабандах, а среди нерегламентированных частей—в ариях: например, в таких гениальных страницах музыки барокко, как аллеманды Французских сюит Баха d moll, c moll, h moll, сарабанда из Французской увертюры-сюиты h moll, сарабанда из d moll'ной сюиты Генделя, ария из D dur'ной клавирной сюиты Баха.

Но и остальные составляющие жанры окрашены в соответствующие этому качеству тона, выдержаны в духе благородной серьезности и сдержанности. Даже жиги, несмотря на свое происхождение от комического матросского танца, при всей своей характерности наделены волевой энергией и динамизмом, а в некоторых жигах явно акцентируется серьезный тонус, например, в Английской сюите *g moll* Баха, его же *d moll'*ной Французской сюите или в *d moll'*ной сюите Генделя.

В пределах сдержанной гаммы настроений музыка барочных сюит богата контрастами, тонко расцвечивается разнообразными нерегламентированными частями, национальными танцами. Но и в области национально-характерного господствует строгая сдержанность, минимум средств выкупается изяществом и меткостью каждого найденного штриха, например, в полонезе из Французской сюиты *E dur* Баха.

Специального внимания заслуживает проблема музыкального единства старинной сюиты. Его степень отнюдь не меньшая, чем в классической симфонии, но оно качественно иное.

Всю сюитную композицию пронизывают сквозные элементы музыкальной структуры. Здесь и тонкие интонационные связи, как в Английской сюите *g moll* или во Французской *d moll* Баха между аллемандой и курантой; и ритмические фигуры, объединяющие, например, сарабанду, гавот и полонез в *E dur'*ной Французской сюите; и сквозные гармонические элементы—например, в I сюите *a moll* Рамо последовательность доминанты и субдоминанты, заметно нарушая уже сложившийся норматив, играет роль лейтгармонии. Наиболее общими факторами объединения выступают: господство одной тональности, ритмическая периодичность формы (благодаря преобладанию старинной двухчастности), а также другие аспекты симметрии. Так средняя пара частей подчинена трехдольности, а во внешней паре четырехдольности аллеманды отвечает своеобразная двухдольность жиги (6/8).

Во внутреннем музыкальном единстве сюиты, лишенном внешне заметных вех, подсказок для слушателя, был заложен фундамент циклического объединения сложных жанров, на котором развивались его дальнейшие приемы. Однако примечательно, что тематические связи для сюиты не характерны, т. к. они воплощают принцип сквозной драматургии. Даже развиваясь впоследствии параллельно с поздними симфониями, сюита сохранила специфику своей музыкальной целост-

ности—относительную обособленность частей, не связанных сквозной драматургией, но погруженных в некую общую музыкально-художественную атмосферу.

Таким образом, всё в музыке барочной сюиты говорит об уравновешенности, покое и статике, порожденных метафизическим типом мышления; все качественно отличает ее от диалектически раскручивающейся, как спираль, структуры симфонии. И лишь один принцип постепенного нарастания контраста в соотношении частей (аллеманда→куранта→сарабанда→жига) действует в противоположном направлении, создавая динамическую перспективу формы. Когда эта перспектива открывается прелюдией, а замыкается жигой, трактованной в энергично-волевом характере, создается значительная предпосылка контрастной функциональности в рамках сходнофункциональной структуры.

Принцип функциональной аналогии, как и производный от него принцип широко понимаемой музыкальной картинности, составляют эстетический стержень жанра, раскрывая преемственность старинной и новой сюиты (обычно в музыкознании принято подчеркивать их различия). На каком художественном материале и в каких новых аспектах развивались эти принципы в XIX—XX вв.?

Картинность получила новый мощный стимул со стороны романтической программности, более конкретной, часто сюжетной, заимствованной из литературного источника. Характеристический профиль сюиты при этом, естественно, усложнился, как соответственно усложнился комплекс выразительных средств, особенно в симфонической музыке. Расширился и тональный план, включающий смелые колористические контрасты, но, как правило, централизованный вокруг главной-тональности крайних частей (например, в 1 симфонической сюите Чайковского: d—g—d—A—B—D). Однако выдержанность одного состояния (а не действия!) в каждой части, взаимопроникновение динамики и статики продолжают оставаться константными признаками жанра.

Во-первых, его составляющими часто по-прежнему бывают музыкальные картины или портреты: из них состоят «Карнавал» Шумана, фортепианный триптих Листа «Венеция и Неаполь», симфоническая сюита «Моя родина» Сметаны. Особенно это типично для русской сюиты, где в данное русло укладываются и «Костюмированный бал» Рубинштейна, и «Силуэты» Аренского, и «Времена года» Чайковского, а также

«Из Средних веков» Глазунова или оригинальный шедевр в истории жанра—«Картинки с выставки» Мусоргского.

Во-вторых, в сюитах, связанных с литературно-повествовательными сюжетами, преобладает не действенная драматургия, а отражение отдельных, относительно законченных стадий сюжета, каждая из которых замыкается в себе, не подчиняясь причинно-следственным связям с предыдущими. Такова «Шехеразада» Римского-Корсакова, где музыка всех частей вдохновлена сюжетно равнозначными образами «Тысяча и одной ночи». Заметно отличается в этом смысле «Антар», недаром первоначально задуманный как симфония. Но и признание автора, переименовавшего «Антар» в сюиту из-за отсутствия в нем сонатного *allegro*, тоже показательно: как максимально действенная часть, сонатное *allegro* в сюите неуместно.

Среди новых сюит имеется немало и непрограммных или пограничных с чистой музыкой, хотя столь устойчивого типа, каким была танцевальная сюита барокко, по объективным историческим обстоятельствам больше не сложилось. Сохраняет ли свою силу в новых непрограммных сюитах принцип функциональной аналогии?

Наиболее типичные, яркие примеры дают на это положительный ответ. Правда, жанровый профиль сюиты обогащается так же, как и характеристический: не только за счет новых, соответствующих эпохе, первичных жанров, например, вальса («Благородные и сентиментальные вальсы» Равеля), но и благодаря введению семантически более высоких вторичных жанров, таких как скерцо (в симфонических сюитах Чайковского), элегия (прекрасная страница его же 3 сюиты), ноктюрн («И ночь, и любовь» из 1 сюиты для двух фортепиано Рахманинова) и т. п. Однако все они—жанры достаточно детерминированные (по М. Михайлову), т. е. имеющие отчетливый комплекс музыкальных признаков, выявившие свои художественные возможности, широко распространенные в качестве как составляющих, так и самостоятельных. Особенно важны два крайних из отмеченных здесь признаков—определенность музыкального облика и переменность бытования. Благодаря им такие части сюиты с несомненностью осознавались именно как жанры, в отличие, например, от сонатного *allegro* или *andante*, которых традиционная теория в этом качестве не признавала.

Не следует обходить молчанием и такие поздние сюиты,

в которых новые черты сочетаются с преднамеренно воссоздаваемым типом барокко.

Прекрасные образцы находим в творчестве Дебюсси и Равеля. Сюита «Для фортепиано» Дебюсси представляет собой сокращенную последовательность характерных для барокко частей, подчиненную принципу нарастания контраста: импровизационная Прелюдия ведет к величественной центральной Сарабанде, ее же сменяет Токката, гораздо более динамичная и стремительная, чем Прелюдия. Бергамасская сюита Дебюсси близка вольным, чисто национальным композициям Куперена: за Прелюдией здесь следуют два нерегламентированных танца—Менуэт и Паспье, трактуемое как финал, а перед ним, в традиционной свободной зоне сюиты, располагается «Лунный свет»—единственная программная часть, воссоздающая купереновский жанр тонкой, изысканной, но теперь уже вполне импрессионистической музыкальной картины. Близка старинной французской традиции и «Гробница Куперена» Равеля, своим посвящением прямо указывающая на первоисточник. Свобода выбора составляющих жанров при равноправии первичных и вторичных дополняется здесь их своеобразной симметрией: сюита начинается барочным подциклом прелюдии и фуги и завершается токкатой, между ними же расположены старинные французские танцы—Форлана, Ригодон и Менуэт.

Было бы неверно усматривать в сюитах Дебюсси и Равеля только стилизацию: это глубоко самобытные сочинения, где чувствуется прежде всего индивидуальный стиль каждого композитора. Однако жанры—как сложные, так и составляющие—служат здесь знаком определенной части национальной культуры, глубоко почитаемой авторами и вдохновляющей их на собственное музыкальное высказывание. Воссоздание жанра, таким образом, входит в художественную задачу этих произведений, определяя новый своеобразный аспект функциональной аналогии.

Весьма оригинальную трактовку жанров, тоже как знаков музыкально-культурных ценностей, предлагает Шостакович в своей фортепианной сюите «Афоризмы». Она полна парадоксальных противоречий. Охвачен очень широкий круг, как бы целый академический арсенал разнообразнейших жанров, где есть и лирические (Элегия, Ноктюрн), и эпические (Легенда), и бытовые (Похоронный марш, Колыбельная), и сугубо профессиональные (Канон, Этюд), и чисто музыкаль-

ные, и связанные своим происхождением со словом (Речитатив, Серенада). Представлен даже такой своеобразный романтический жанр, как *Danse macabre*. Все они прочно закреплены традицией, давно зарекомендовали себя своими художественными возможностями, и характерные приметы их музыкального облика легко узнаются во всех частях сюиты. В то же время каждый жанр, соответственно названию сюиты, предельно сконцентрирован в лаконичнейшей музыкальной пьесе, где художественное время крайне уплотнено и любая интонация, вырисовывающаяся в скупой линейно-графической фактуре, становится значительным музыкальным событием. Афористичность здесь ощущается, так сказать, и по горизонтали, и по вертикали. И каждый жанр выступает в подчеркнуто современной стилистической интерпретации (а соответственно раннему творчеству Шостаковича, следовательно, и весьма левой), подвергается сильнейшему остра-нению. Остранение традиционных жанров в условиях радикально понимаемого современного стиля—вот еще один интересный и свежий аспект функциональной аналогии.

Итак, сфера художественных возможностей сюиты ограничена ее основополагающим функциональным принципом, и в то же время она способна вмещать огромное многообразие различных претворений этого принципа. Широко понимаемая музыкальная картинность образует целый спектр различных трактовок от программных портретов и картин до типизированных картин-состояний, картин-настроений. Составляющие жанры дают возможность то приблизиться к музыкальному быту, непосредственно запечатлеть окружающую «художественную действительность» (по М. Бонфельду), то, наоборот, увеличить эту эстетическую дистанцию, воссоздавая музыкальные образы прошлых эпох в их традиционных жанрах или по-новому претворяя эти жанры, глядя на них сквозь призму сегодняшнего дня. Возможен и контраст непосредственной и опосредованной семантической трактовки составляющих жанров в одном произведении. Такова, например, фортепианная сюита «22 год» Хиндемита, где мрачно урбанизированный, но тем не менее по-особому поэтичный ноктюрн как бы затерялся в одиночестве, окруженный с обеих сторон образами современного музыкального быта, но по своему щемяще-горестному тону получает отклик в последующем Бостоне. Наконец, сюита обладает еще одним драгоценным качеством: она представляет автору свободу в выборе, трак-

товке и компоновке частей, что так высоко ценил Чайковский, питавший неизменное пристрастие к этому жанру<sup>4</sup>. Свобода жанрового профиля придает сюите особое обаяние непринужденности, которого лишен подчиненный причинно-следственным связям сонатно-симфонический цикл (если, конечно, подходить к нему с достаточной ответственностью). Стабильная в своей функциональной основе, но гибкая, мобильная по структуре, связанная многообразными нитями с различными явлениями музыкальной и художественной культуры, сюита располагает большими шансами дальнейшего развития.

## СИМФОНИЯ

Положение симфонии как высшего концепционного жанра чистой музыки не вызывает сомнений. Под ее эгидой выступает целая группа жанров, основывающихся на сонатно-симфоническом цикле, специфические особенности которых мы затронем позднее. Сначала рассмотрим художественные закономерности, свойственные всей группе, но наиболее ярко проявляющие себя в симфонии.

Принцип функционального контраста достигает в симфонии максимальной степени. Здесь ясно ощущаются и глубокие качественные различия аспектов отражаемой действительности, как бы точек зрения на нее, и соответственные противопоставления частей по их роли внутри цикла. Все части симфонии вступают в отношение семантической оппозиции (которого лишена сюита), и смысл каждой из них раскрывается именно в противопоставлении другой части.

Функциональный контраст в симфонии тесно связан с жанровым профилем ее частей, где в противоположность сюите господствуют не смежные, а собственные жанры, утвердившиеся только в качестве составляющих сонатно-симфонического цикла. В характере этих составляющих вырисовываются те самые художественные связи чистой музыки с действительностью, о которых шла речь в предыдущей главе. Так сонатное *andante* или *adagio* несомненно являются лирическими жанрами, тогда как сонатное *allegro* и финал — синтезирующими. Единственный смежный жанр классичес-

---

<sup>4</sup> Чайковский П. Полн. собр. соч. / Литературные произведения и переписка. Т. 2. М., 1970. С. 360.

кой симфонии—менуэт, неслучайно замененный в ходе эволюции собственным жанром скерцо, относится к моторно-пластической области. Однако семантика всех составляющих поднята в симфонии на более высокий уровень обобщения и с удивительной полнотой отражает триединство основных эстетических категорий: драмы (сонатное *allegro*), лирики (*andante*) и эпоса (финал). Между прочим, цельностью этой триады объясняется стойкая типизация трехчастного цикла во многих симфониях, например, французской школы или композиторов XX в., не говоря уже о сонатах и концертах. Но и введение четвертого звена, воплощающего «игровые и танцевальные досуги человечества»<sup>5</sup>, для симфонии органично, т. к. эвристическое начало естественно дополняет художественную концепцию: ведь по мнению некоторых мыслителей, «искусство—это игра».

Таким образом, классическая симфония в четырех взаимосвязанных аспектах, глубоко присущих природе искусства, способна выразить гуманистическую концепцию Человека, охватывающую четыре важнейшие стороны его деятельности: *homo agens*, *homo sapiens*, *homo ludens* и *homo communis*<sup>6</sup>.

Все это и позволило симфонии стать «картиной мира» (по Малеру), или «зеркалом жизни» (по Асафьеву), или, выражаясь современным языком, динамической моделью действительности, построенной художником в соответствии с его мироощущением. Это единство широты взгляда, всеохватности и силы индивидуального творческого сознания особенно замечательно в эстетической природе жанра. Как писал Асафьев, «композитор, принимаясь за симфонию, знает, что встретится один на один с действительностью, отображая в музыке свое к ней отношение и тем самым обнаруживая себя»<sup>7</sup>. Симфония объединяет «соборность», свойственную высшим жанрам досимфонической эпохи—пассионам и мессам, с неповторимым своеобразием авторского видения мира. «Эпизация индивидуального мироощущения» (по М. Арановскому) оказалась в тесной исторической зависимости от эволюции симфонического оркестра как носителя коллективного нача-

<sup>5</sup> Асафьев Б. Избр. труды. Т. 5. М.: Академия наук СССР. 1957. С. 83.

<sup>6</sup> Такое толкование дает симфонии М. Арановский. См.: Симфонические искания. Введение. Л.: Сов. композитор, 1979.

<sup>7</sup> Асафьев Б. Там же. С. 78.



ла в чистой музыке (тогда как сюита сравнительно нейтральна к исполнительскому составу).

Симфония и сонатно-симфонический цикл исследованы в музыкознании достаточно основательно<sup>8</sup>. Развивая и дополняя содержащиеся здесь положения, остановимся только на двух проблемах, наиболее важных для уяснения контрастно-функциональной структуры симфонии. Первая из них касается изначальной психологической установки, вторая—художественного времени.

Для характера выраженной в симфонии концепции имеет принципиальное значение психологическая установка, задаваемая первой частью цикла. Она определяет тот «угол зрения», с которого автор начинает процесс отражения—постижения действительности, требующий соответствующего восприятия и от слушателя.

Композитор может сразу же погружать нас в «гущу жизни», раскрывая в музыке образ активного действия, в своем неудержимом потоке воспринимающегося как нечто объективное, внеличное, совершающееся как бы само собой. Таково большинство симфоний, цикл которых открывает сонатное *allegro*.

Воплощение активно-действенного начала в чистой музыке было одним из великих завоеваний венского классицизма. Сложившийся стилистический комплекс впоследствии развивался, приводя к отдаленным, но все же узнаваемым модификациям, например, в 6 симфонии Мясковского, 4 Шостаковича, 2 и 3 Онеггера, в симфонии Хиндемита «Художник Матис». Основные элементы этого комплекса—частота метрической пульсации в быстром (но не слишком!) темпе, динамическая устремленность коротких мотивов, их конфликтное противопоставление, сопряжение контрастирующих разделов при сильной синтагматической связи между ними—наиболее естественно взаимосвязаны с классической сонатной формой. Однако и в ряде свободных форм, далеко не сводимых к сонатности, они ясно распознаются, например, в первых частях *d moll'*ной симфонии Шумана или «Симфонии в трех движениях» Стравинского. Подобные примеры подтверждают тол-

---

<sup>8</sup> В отечественном музыкознании выделим четыре книги: Ливанова Т. Музыкальная драматургия Баха. М., Л. 1948; Конен В. Театр и симфония. М., 1975; Барсова И. Симфония Г. Малера. М.: Сов. комп., 1975, а также цитированный труд М. Арановского.

кование сонатного *allegro* как составляющего жанра, а не формы.

Действенное начало накладывает отпечаток и на дальнейшие стадии развития в цикле. Оно определяет генеральную семантическую оппозицию—между действием и его осмыслением (во 2-й части), а эта оппозиция двух наиболее серьезных аспектов содержания по контрасту влечет за собой переключение во внешний план отстраняющей части, уместной для полноты «картины мира» и для разрядки в процессе восприятия. Наконец, изначальная действенная установка создает предпосылку замкнутости цикла, т. к. при динамически активном финале в нем возникает некоторый эффект возвращения характера первой части, несмотря на безрепризную композиционную модель.

Но существует и другой тип построения симфонической концепции, гораздо менее изученный: когда автор ставит «во главу угла» момент созерцания, задавая тот эмоциональный тонус видения мира, под эгидой которого должны развертываться и восприниматься все дальнейшие стадии процесса, в том числе и активно-действенные, если они затем наступают. В первом случае в симфонии ощущается примат непосредственного «жизненного потока», во втором—его осознания, осмысления, подчинения некоему духовному началу. Сонатно-симфонические циклы первого типа потенциально тяготеют к драматическому наклонению, тогда как второго—к лирическому (а иногда эпическому). С известной долей условности эти типы можно назвать экстравертным и интровертным.

Второй тип концепции заявил о себе уже в период становления сонатно-симфонических жанров. Таков был цикл сонаты *da chiesa*, которая должна была поддерживать возвышенно-духовное настроение паствы и открывалась медленной величественной частью. Аналогичную структуру с изначальной установкой на созерцание и четным композиционным ритмом (медленно—быстро—медленно—быстро) имеют многие барочные циклы, например, *Concerto grosso* op. 16 № 12 Генделя, Трио-соната из Музыкального приношения Баха. Его же сонаты для скрипки соло отличаются от входящих в тот же сборник партит прежде всего углубленно-сосредоточенной первой частью—*adagio* или *grave*.

В музыке венского классицизма, несмотря на закономерное господство экстравертной концепции, противоположная

иногда напоминала о себе, причем в замечательных по художественной ценности произведениях, например, в клавирной сонате Моцарта *Es dur* (K-282) или в Лунной сонате Бетховена.

Шуберт своей Неоконченной симфонией впервые создал высочайший образец собственно симфонической концепции интровертного типа. Интересно, что в I части здесь еще чувствуется зависимость от классического сонатного *allegro*: темп *Allegro moderato*, частая пульсация струнных. Но уже затененно-сумрачное, сосредоточенное вступление определяет совершенно иной эмоциональный тонус, а парящая над фактурой главная тема гобоя—не песенная, а гораздо более обобщенно-вокальная, убеждает в глубочайшей лиричности симфонии. В спорном вопросе о том, является ли *h moll'*ная симфония действительно неоконченной, единство двух контрастирующих аспектов лирики может служить аргументом в пользу принципиальной двухчастности.

Лиризм как изначальный аспект содержания сказался и на ряде более поздних симфонических концепций, как собственно интровертных (5, 10 Малера), так и построенных на основе классического цикла: здесь можно напомнить медленные вступления к 4 симфонии Шумана или Шотландской Мендельсона, а также лирическое наклонение, в котором решены первые сонатные части в 3 симфонии Бородина, 4 Чайковского, 4 Брамса, 9 Малера, 1 Калинникова, 5 Мясковского и др. Медленная лирическая часть, трактованная в качестве развернутого вступления к сонатному *allegro* (4 симфония Глазунова, 2 Скрябина), также связана с этой тенденцией. Особый случай представляет 6 симфония Чайковского—ярчайший пример интровертного цикла в русской музыке, где идея скорбно-медитативного вступления раскрывается во всей своей глубине в финальном реквиеме *Adagio lamentoso*.

Наиболее настойчивым обращением к интровертной концепции отмечены симфонии середины и второй половины XX в., соответствующие новым духовным стимулам искусства, его стремлению к психологической и философской углубленности, прежде всего—к осмыслению небывало острых, потрясающих коллизий века и его нравственных проблем, ответственностью перед которыми проникается творчество современных художников. Лирика первых частей становится интеллектуально насыщенной и одновременно напряженной до степени внутреннего драматизма, полной мучительных поис-

ков истины. В зарубежной музыке может служить примером 5 симфония Онеггера, в отечественной, где эта тенденция вообще очень заметна, наибольшей художественной силой отличаются философско-лирические или философско-драматические симфонии Шостаковича (5, 6, 8, 10). Интровертные художественные решения предлагают и более поздние наши симфонисты, например, А. Шнитке.

Построение интровертных концепций в целом гораздо более индивидуально, чаще диктуется аклассической трактовкой жанра (что подтверждается и генетической связью с музыкой барокко). Однако некоторая типизация прослеживается—в двух основных типах интровертного цикла, определяемых драматургическим ритмом.

Первый тип основывается на триадном ритме, где соседствуют лирика, моторно-танцевальная сфера и традиционный финал. Среди симфоний наиболее яркие примеры—5 Онеггера и 6 Шостаковича. Важнейшая аклассическая особенность такого цикла заключается в отсутствии подлинно действенного сонатного *allegro* (хотя первая часть при этом может быть написана в сонатной форме). Основная семантическая оппозиция создается здесь между углубленно-лирической первой и моторно-танцевальной второй частью. В некоторых произведениях, например, в *Es dur'*ной сонате Моцарта или 8-й Прокофьева, этот контраст отличается и рельефностью, и в то же время особой эстетической цельностью благодаря тому, что второе звено несет на себе своеобразный отсвет лирики («облагороженная танцевальность», как ее называл В. Цуккерман), углубляющий интровертную концепцию.

Второй тип характеризуется четным драматургическим ритмом и основывается на принципе парного чередования лирических и динамически активных частей. Прокофьев избирает его в обеих сонатах для скрипки и фортепиано, в 9 фортепианной, в 7 и отчасти 5 симфониях; Шостакович—в 5 и 10 симфониях, в трио Памяти Соллертинского, в 1 скрипичном концерте. Такой цикл наиболее отчетливо противостоит ритмической замкнутости классической модели. Некоторые композиции это ясно демонстрируют в соотношении темпов, подчиненном линии нарастания контраста. Например—в 7 симфонии Прокофьева: *Moderato*, *Allegretto*, *Andante espressivo*, *Vivace*.

Типичная особенность интровертной концепции—эффект вторжения драматического фактора, возникающего как нечто вторичное или привносимое извне. Это могут быть отдельные вспышки драматизма, взрывающие лирическую сосредоточенность, как в *h moll'*ной симфонии Шуберта; но могут быть и значительные стадии драматургии, например, разработки в 5 и 10 симфониях Шостаковича, 6-й Прокофьева; или, что уже непосредственно относится к сложножанровой структуре—целые части цикла, как правило, вторые: в 5 симфонии Малера, в 1 скрипичной сонате Прокофьева, 10 симфонии или 10 квартете Шостаковича. В его же 8 симфонии драматическое вторжение совершается дважды, по принципу композиционной проекции—в 1 части и в цикле (2 и 3 ч.).

В некоторых интровертных циклах создается лирическая перспектива. Значительность начального момента созерцания требует дальнейшего развития, и тогда происходит углубление лирической сферы, как в *Adagio* 5 симфонии Шостаковича, или—какое-либо иное ее качественное изменение: в сторону объективации и строгой монументализации, как в пассакалии 1 скрипичного концерта Шостаковича, интимно-задушевного просветления, как в *Andante* 7 симфонии Прокофьева.

В общем, интровертная концепция имеет свои возможности контрастной функциональности частей и включает в себе большую, чем в классическом цикле, предпосылку поступательного развития, достижения качественно иного итога по сравнению с началом. И здесь мы подходим к другой проблеме сонатно-симфонических жанров—проблеме художественного времени.

Благодаря емкости и многоаспектности своего содержания, соната-симфония среди всех жанров чистой музыки обладает максимальными возможностями эстетически адекватного отражения жизненного времени, т. е. такого развертывания музыкального материала, при котором его различные моменты воспринимаются как события, следующие друг за другом, совершающиеся раньше или позднее. Основная эстетическая предпосылка в музыке вообще иная: ее тектоническая организация, с повторами и многообразными видами симметрии в построении глубоко специфического материала, располагает к условно-временному восприятию, где стадии формы-процесса не отражают жизненного времени. Этому типу восприятия подчиняется и сюита, картинный склад кото-

рой придает большой «коэффициент условности» содержанию; здесь заключается еще одно важное различие между сюитой и симфонией.

Надо признать, что классический цикл в этом смысле противоречив. С одной стороны, он имеет художественно доминирующую первую часть, уже раскрывающую главный аспект содержания, так что остальные части могут восприниматься как иные семантические аспекты, окружающие его и замыкающие эстетическое поле отражения. Его замкнутости способствует тональный план и уже отмеченное возвращение динамической активности в финале. С другой стороны, сонатное *allegro*, содержащее завязку конфликта, его обострение в разработке и разрешение в репризе (предуказанное сонатной формой в отличие от всех других!), настраивает на то, чтобы остальные части воспринимались как следствия воплощенных в *allegro* событий. Чем более значительны эти события и чем яснее интонационные связи с ними в последующей музыке, тем сильнее действует эта предпосылка.

Поэтому сонатно-симфонические жанры допускают различную трактовку с точки зрения художественного времени, как условно-временную, так и сюжетную<sup>9</sup>. Классическая интерпретация жанра опирается, как правило, на условно-временной принцип. Такими были симфонии Гайдна, Моцарта и большинство симфоний Бетховена. В дальнейшем классическая трактовка вызвала к жизни специальные приемы, например, тематическое обрамление частей, аналогичное музыкальным картинам, как в русских лирико-эпических симфониях (1 и 2 Бородина, 1 и 2 Чайковского, 2 Калинникова, 1 Балакирева).

Сюжетная трактовка времени, как справедливо считает И. Барсова, привносится в симфонию воздействием аклассической тенденции<sup>10</sup>. Ощущение движущегося времени достигается целой системой приемов, сложившихся в европейской симфонии XIX—XX вв., хотя ни один из них, взятый в отдельности, не может обеспечить этого эффекта. Среди них— издавна известный прием *attacca* между частями, впоследст-

---

<sup>9</sup> Предлагаемая пара близка «моделирующей и повествующей драматургии» В. Медушевского, См.: О музыкальных универсалиях // Скребков С. Статьи и воспоминания. М.: Сов. комп., 1979. Однако условно-временная драматургия не совпадает с повествованием.

<sup>10</sup> Барсова И. Симфонии Г. Малера. Введение. М.: Сов. комп., 1975.

вии развившийся в специально сочиняемый симфонический переход (как в 5 симфонии Бетховена, 3 Скрябина, ряде симфоний Шостаковича и других композиторов XX в.).

Гораздо более тонким и глубоким по своему воздействию может быть такое завершение части цикла, которое создает ощущение недосказанности и настойчиво требует дальнейшего продолжения. Гениально решена, например, кода 1 части в 6 симфонии Чайковского. Настороженность и затаенный трепет слышатся в ее нисходящих гаммообразных *pizzicato*, в синкопированных вопросительных мотивах, интонируемых сначала медными, потом деревянными духовыми—мотивах, повисающих на тонической терции и придающих мажорным плагальным гармониям характер какой-то зыбкой, призрачной красоты. Аналогичный тип коды первой части, погруженной в настороженную тишину, развивал и Шостакович в своих больших философско-драматических симфониях—5, 8, 10. Во всех приведенных примерах имеет значение контекст этой недосказанности: грандиозность музыкальных событий, воплощенных в 1 части, внушает ощущение невозможности конца в данный момент музыкальной драмы.

Специального внимания заслуживает важный драматургический принцип, который можно определить как перемещение «центра тяжести цикла» (по терминологии Т. Ливановой). В некоторых сонатно-симфонических циклах 1 часть не претендует на роль художественно доминирующей, благодаря чему возникает чувство ожидания дальнейших, более важных событий. Таковы 30 соната Бетховена, 5 симфония Малера, 15 Шостаковича, его же 10 квартет, где чувство ожидания усиливается особой неустойчивостью, затаенностью 1 части, чреватой грозным вторжением (что и случается в *Allegro furioso*). Такая перспектива создается чаще в интровертной концепции, более склонной к сюжетной драматургии.

Однако не менее эффективным может быть преодоление «центра тяжести», когда 1 часть, казалось бы, художественно доминирует, но далее неожиданно разворачивается борьба за утверждение нового качества, достигаемого только в финале. Впервые такой непредвиденный выход из драматической коллизии продемонстрировал Бетховен в 5 симфонии, где постепенное интонационное преобразование темы скерцо приводит к торжествующему финалу, сливая последнюю пару частей в контрастно-составную форму.

Интереснейшие драматургические решения находим у Брамса. В 1 симфонии ни психологическая напряженность сонатного *allegro*, ни тем более камерная сдержанность *andante* и скерцо не вызывают сомнений в художественном доминировании 1 части. Но в большом вступлении к финалу совершается трудный, преодолевающий препятствия, но решительный поворот: от мрака к свету, от лирики к эпосу, к оптимистическому разрешению лирической драмы. Отдаленное, завуалированное предвосхищение «бетховенской» темы в первых тактах *Adagio*, длительный и таинственно-мрачный переход, появление «темы благой вести», утверждаемой затем вместо главной партии в репризе, а вслед за ней торжественного хора — вот основные стадии этого процесса, приводящего, наконец, к эпически размеренному проведению «бетховенской» главной темы в экспозиции финала.

В 4 симфонии Брамса, в отличие от 1, драматургический поворот к финалу крут и внезапен: величественно-мрачные, монументальные аккорды пассакалии падают, как тяжкие глыбы, после окончания безудержно жизнерадостного скерцо, где в стремительном двухдольном движении многозвучных аккордов *tutti*, подобных топоту пляшущей толпы, может угадываться лишь смутное предчувствие недоброй развязки.

Глубокий контраст финала по отношению к предыдущему, а особенно к 1 части, как и насыщение его драматической борьбой, стали характерными для второй половины XIX и первой половины XX вв. Этот тип симфонической концепции, предполагающий жизнеутверждающий итог лишь как конечную цель длительного процесса сюжетной драматургии, встречается и в 5 симфонии Чайковского, и в 9 Дворжака, и в *soll'no* Танеева; он становится ведущим в симфонизме Малера, а далее прослеживается у Онеггера, Хиндемита и Шостаковича. Он противопоставляется развивающейся параллельно с ним классической традиции, т. к. закругляюще-оптимистический финал подчас входит в противоречие с остротой выраженных в симфонии коллизий, с напряженностью лирического тону́са (яркий пример — 4 Чайковского). В симфониях Шостаковича сюжетность драматургии подтверждается новым преломлением конфликта в финале и его неразрешенностью, когда ощущение конфликта как бы выносится за рамки симфонии. Так происходит в 4, 5, 8 и 10 симфониях, причем в последних двух прозрачно-пасторальная музыка фи-



налов омрачается отголосками предыдущих музыкальных событий, непреодолимостью трагического мироощущения.

Мы намеренно касаемся в последнюю очередь такого фактора сюжетной драматургии, как тематические связи цикла. В их традиционное толкование необходимо внести уточняющую дифференциацию. С одной стороны, здесь выступают средства, органически развивающие собственно музыкальные принципы формообразования: это—реминисценции, которые можно считать одним из проявлений принципа репризности, не обязательно зависящей от сюжетной трактовки, аналогично отражению различных тематических элементов в коде одностанных форм (например, возвращение главной темы в финале 5 симфонии Прокофьева). С другой стороны, в симфониях XIX—XX вв. развиваются приемы, проникшие в чистую музыку из других родов—программной и драматической музыки—и в гораздо большей степени предрасположенные к сюжетности: таковы лейтмотивы, нередко трактуемые подобно действующим персонажам (5 Чайковского). Поэтому решающее значение для сюжетной драматургии имеет не сам факт тематических связей, а их качественное своеобразие: как именно проводятся сквозные темы, в каком контексте появляются, в какое соотношение вступают с другими, насколько преобразуются. Весьма эффективными в этом смысле оказываются тематические предвестники, предсказывающие дальнейшее развитие событий (3 симфония Скрябина); или лейтмотивы, выступающие в поворотных моментах драматургии (та же 3 симфония); или динамически преобразованные лирические темы в коде-апофеозе по традиции русского симфонизма; или, наконец, последовательное отстранение знакомых тем в поисках новой музыкальной идеи—прием, впервые введенный Бетховеном в 9 симфонии и подхваченный Берлиозом в «Гарольде». Если же целый ряд тем, постепенно появляющихся в цикле и связанных между собой общностью интонаций как бы передают друг другу эстафету в драматургической перспективе, то образуется «интонационная фабула», пронизывающая почти все симфонии Малера и специально исследованная автором этого термина И. Барсовой в неоднократно упоминавшейся книге. «Интонационная фабула», выступающая в единстве с целой системой драматургических приемов, как у Малера, дает наиболее ясное выражение сюжетного времени в симфонии.

Итак, художественные возможности симфонии весьма емки и возвышают ее над всеми жанрами чистой музыки. Она может не только отразить развитие, столкновение и противоборство различных начал как действующих факторов драматургии, но и передать ощущение совершающихся событий в их временной последовательности. Но как бы ни были живы ощущения этих событий, они запечатлеваются симфонией «в снятом виде», только как интонационное сопереживание. Это делает жанр одновременно и философски возвышенным, и чутким к современности, к изменениям и сдвигам в общественной жизни. Такое противоречивое сочетание эстетических качеств ярко проявилось уже в 3 симфонии Бетховена, но с особой силой сказалось в музыке XX века.

Благодаря емкости содержания и драматургической гибкости симфония не знает столь острых трудностей в соприкосновении с современной действительностью, какие встают на пути другого жанра, во многих отношениях также высшего в музыке—оперы. Ни резкая перемена темпа общественной жизни, ни ее отягчающие изменения под влиянием техницизма не сказались на плодотворном развитии симфонии вплоть до второй половины XX в.

Склонность симфонии к выражению философских концепций и значительность вербальной стороны ее содержания закономерно вызывают аналогии с литературными жанрами. Однако какая из этих аналогий будет наиболее близкой—весьма спорный вопрос. Толкование симфонии как драмы, опирающееся на эстетический потенциал сонатного *allegro* и сюжетную трактовку драматургии, на наш взгляд, не должно быть определяющим: как уже говорилось, симфония предполагает по своему существу сопряжение всех трех эстетических категорий. Потенциально присущий чистой музыке лиризм, отмеченный в предыдущей главе, неизбежно влияет и на «симфоническое действие»: в нем всегда слышится «голос автора», в гораздо большей степени, чем в театральной драме. Это сближает симфонию с романом, в пользу которого свидетельствует также и сложность ритма высшего порядка, глубина переключений из одного содержательного аспекта в другой, подобно различным частям повествования, развертывающимся с точки зрения разных действующих лиц. Однако в противоположность роману содержание даже самых идейно значительных симфоний предельно обобщенно и в интонационном сопереживании воспринимается прежде все-

го как невербальное. Оно концентрируется вокруг «поэтической идеи», неотделимой от эмоциональной атмосферы. В этом, так же как и в особом сочетании драматургической направленности и свободы композиции (по сравнению с типовыми одночастными формами), сказывается общность симфонии с поэмой. Недаром столь естественным оказалось сближение симфонии и с музыкальным жанром поэмы, что проявилось уже в симфониях Листа, в «Манфреде» и 6-й Чайковского, а особенно заметно в современных симфониях.

Кроме этих наиболее прочных связей с литературными жанрами, симфония открыта и для иных художественных влияний, в частности, искусства кино с его монтажом, наплывами, перебивками и особым течением времени: эти художественные приемы активно воздействуют на симфонию в творчестве Шостаковича, Шнитке, Канчели и других современных композиторов<sup>11</sup>.

Таким образом, симфония сопоставима с целым рядом жанров и художественных явлений, однако ни одна аналогия не исчерпывает ее эстетической сущности: она остается уникально своеобразным и незаменимым жанром во всем мире искусства.

#### ПРОЧИЕ ЖАНРЫ СОНАТНО-СИМФОНИЧЕСКОЙ ГРУППЫ

Остальные жанры этой группы можно охарактеризовать кратко, имея в виду их соотношение с центральным жанром — симфонией.

Ближе всего к центру, естественно, стоит соната, представляющая собой как бы камерный вариант симфонии. Это тоже концепционный жанр, не знающий ограничений в глубине, серьезности, идейной значительности музыки. Героический пафос и драматические конфликты, медитативная лирика или трагическая концепция бытия — все эти и многие другие грани духовного мира доступны сонате не в меньшей степени, чем симфонии. Об этом красноречиво свидетельствуют такие шедевры, как *Appassionata*, 31-я или Крейцера сонаты Бетховена, *b moll'*ная и *h moll'*ная сонаты Шопена, 4-я соната Скрябина, сонатная триада Прокофьева.

<sup>11</sup> См.: Сабина М. Шостакович-симфонист. М., 1976; Савенко С. Кино и симфония // Советская музыка 70-80 гг. Стиль и стилевые диалоги. М., 1986.

Однако специфика камерного жанра сказывается не только в более скромных масштабах сонаты—в преобладании трехчастного цикла и нередком обращении к двухчастному, но также и в некоторых сущностных эстетических признаках, глубоко влияющих на интонационный строй. В первую очередь это относится к сольной сонате, которая представляет собой жанр, в гораздо большей степени монологический, всецело подчиненный задаче самовыражения. В нем слышнее «голос автора», сливающегося в единое целое со своим инструментом. Качество звучания, соответствие фактуры природе данного инструмента (ведь соната значит «звучать») — немаловажный критерий художественной ценности среди произведений этого жанра. Например, совершенство фортепианных сонат Бетховена, Шопена, Скрябина, Прокофьева, авторы которых были крупными виртуозами, во многом зависит от новаторски изобретательной и вместе с тем органичной трактовки фортепиано. В качестве противоположного примера можно напомнить о сонатах Чайковского и Глазунова.

Среди широких связей с теми простыми жанрами, которые преломляются и в симфонии, подчеркнем легче вводимые в сонатный цикл песню без слов или романс и ноктюрн. Еще более специфична для сонаты связь с сольно-импровизационными жанрами, особенно с фантазией (начиная с Моцарта), а также с токкатой (Прокофьев), иногда этюдом (2 часть *b* moll'ной сонаты Шопена) или *regretium mobile*, впервые возникшим в качестве финала сонаты Вебера.

План выражения, с которым взаимосвязаны эти жанровые истоки, обуславливает характерную для сонаты приверженность основным художественным возможностям чистой музыки и, наоборот, избегание ею периферийных возможностей—красочности, конкретно-ассоциативной образности. Разумеется, соната не изолирована полностью от этой сферы (вспомним хотя бы ту же *b* moll'ную сонату Шопена), но возможности симфонии в этом смысле значительно шире, т. к. симфонический оркестр обладает гораздо более мощной и разнообразной пластико-колористической палитрой. Соната же сравнительно редко приближается к границе программного рода, она, как правило, сосредоточена на выражении внутреннего духовного мира, который способна раскрыть с неподражаемой психологической глубиной и тонкостью. Напомним, что именно в этом жанре возникла и впоследствии ярко про-

явилась интровертная концепция сонатно-симфонического цикла.

Наиболее отчетливую оппозицию с симфонией составляет концерт. Если симфония призвана к обобщенно-философскому отражению в музыке сущности жизненных процессов, то художественная функция концерта предполагает публично-демонстративное проявление творческого дара и мастерства музыканта-исполнителя, его виртуозности. Однако виртуозность выражает не что иное как творчески активное, артистическое начало человеческой личности, и в этом смысле она содержательна, несет в себе определенное мироощущение и тоже может быть положена в основу музыкальной «концепции Человека», только качественно иной, чем в симфонии.

Исследователь концерта А. Уткин указывает на его диалогическую природу в противоположность монологичности симфонии (которую, напомним, следует понимать как особое преломление общего сквозь призму индивидуального)<sup>12</sup>. Однако диалогичность концерта своеобразна: в отличие от сдержанно-интеллектуального собеседования в фуге, она подчинена «музыкальной игровой логике», по характеристике Е. Назайкинского. Эвристический концертный диалог предполагает «столкновение различных инструментов и оркестровых групп как разных линий поведения»<sup>13</sup> и при этом—полную свободу владения инструментами, дающую радость совместного музицирования. Отсюда—жизнерадостный эмоциональный тонус, типичный для этого жанра, а также его потенциальная демократичность: в нем активно проявляется свойственная музыке способность сплачивать людей общим переживанием.

Диалог-игра составляет константную особенность жанра, которая по-разному проявлялась в его эволюции. В барочном концерте это был «полилог» с полифоническим переплетением партий равноправных участников концертирования, где контрасты в преподнесении материала, т. е. в тональности, тембре, динамике и фактуре—имели большее значение, чем собственно тематические сопоставления. В классикоромантическом концерте его сменил иной диалог, весьма рельефный, развертывающий соревнование между солистом-

<sup>12</sup> Уткин А. О концертировании и его формах в современной музыке // *Стилевые тенденции в советской музыке 60-70 гг. Л., 1979.*

<sup>13</sup> Назайкинский Е. *Логика музыкальной композиции*. М., 1982. С. 227.

виртуозом, воплощающим индивидуальное начало, и оркестром—носителем начала коллективного. Контрасты здесь основываются уже на со- и противопоставлении тем, включая соотношение разделов характерной двойной экспозиции. Новое качество контраста позволяет вводить в концерт и драматический диалог, строящийся на конфликтных репликах, ярчайший пример которого находим в гениальном *Andante* 4-го концерта Бетховена. Но интересно, что творческое соревнование в классико-романтическом концерте предполагает и взаимную поддержку: так оркестровая экспозиция вдохновляет солиста, традиционное *tutti* между экспозицией и разработкой предоставляет ему необходимому передышку, а симфоническая кода подхватывает нить совместного музицирования в его решающий момент—после каденции, служащей максимальным выражением виртуозности солиста и нуждающейся в более объективном, дисциплинирующем завершении.

Основной принцип игрового диалога сохраняется и в романтическом концерте, несмотря на демонстративное выражение героически-виртуозного «Я» Артиста (ведь *virtus* значит «доблесть»!) и усложнившиеся отношения партнеров. Партии солиста и оркестра переплетаются гораздо теснее, как во вступлении к 1-му концерту Чайковского, каденции рассредотачиваются по всей форме, учащаются контрастно-полифонические сочетания. При нередкой драматической конфликтности и лирическом пафосе концерт остается поприщем виртуозного соревнования.

XX век стал свидетелем возрождения барочного концертирования. Выступая самостоятельно, например, в ряде *concerto grosso* Шнитке, оно проникает и в другие жанры («Музыка для...»). Параллельно с ним, в обновленном виде, развивается традиция классико-романтического концерта. Жанровый инвариант концерта остается в силе, обогащаясь новыми вариантами трактовок, например, взаимодействием симфонического оркестра и джаза (замечательное по глубине мысли противопоставление их дается в Двойном концерте С. Губайдулиной)<sup>14</sup>.

Специфика диалога-игры сказывается и в контрастнофункциональной структуре типичного концертного цикла. В его крайних частях стихия концертирования выражена сильнее.

---

<sup>14</sup> Подробнее о концерте XX в. см.: Лева я Т. Возрождение традиции // Музыка России: Вып. 6. М.: Сов. комп., 1980, а также упомянутую статью А. Уткина.

причем в сонатном *allegro* преобладает виртуозный блеск, в финале же—игровое начало. С целью оттеняющего контраста с ними средняя часть погружена в сферу «тихой» лирики, часто с монологическим уклоном; элементы концертного соревнования содержатся здесь в наименьшей степени. Эта особенность цикла заметна уже в концертах Баха, а позднее проходит красной нитью через концерты Моцарта, Бетховена, Шумана, Чайковского и др. до Рахманинова. Своеобразие функциональности определяет и связь концерта с простыми жанрами чистой музыки. В его крайних частях претворяются, главным образом элементы жанров сольно-импровизационной природы, средняя часть в большей степени связана со смежными лирическими жанрами: старинной арией (в барочном концерте), романсом, канцоной (Канцонетта в Скрипичном концерте Чайковского) и пр. Последнее зависит от скромной роли медленной части как «тихого лирического отступления».

Квартет и другие камерные ансамбли занимают по отношению к симфонии противоречивое положение, они связаны с ней законом «взаимного притяжения и отталкивания» (по М. Кагану).

Идейная глубина и серьезность эмоционального тонуса, эффе́ктивность драматургических концепций сближают между собой сонату, симфонию и квартет. С симфонией, кроме того, квартет роднит стойкая традиция четырехчастного цикла, а также та интонационная гибкость и активность, те богатые выразительные возможности, которые отличают группу струнно-смычковых инструментов. Показательно, что квартет более, чем иные камерные ансамбли, составляет типичную «вторую параллель» не только в творчестве великих симфонистов, но и у тех крупных композиторов, для которых симфония является ведущим жанром. Список имен, куда несомненно попадают Гайдн, Бетховен, Брамс, Чайковский, Глазунов, Мясковский, Хиндемит, Шостакович, можно было бы продолжить. Малер и Брукнер здесь скорее исключения.

Однако именно на фоне этой аналогии ясно выступает иная, контрастная симфонии, сущность квартета как камерного жанра. Она определяется происхождением квартета, сложившегося в сфере домашнего музицирования и бывшего, таким образом, не «преподносимой», а «обиходной» музыкой (по А. Сохору), исполнители и слушатели которой составляли единый круг любителей. Правда, позднее бытование жанра переместилось в концертные условия. Но на протяжении

всего XIX в. многие камерные ансамбли продолжали создаваться в атмосфере домашнего музицирования, с персональным расчетом на некоторых его участников (так было, например, в творчестве Брамса или композиторов Беляевского кружка); а кроме того, до XX в. сохранилась традиция исполнения камерных ансамблей в малых концертных залах. Таким образом, исторически сложившаяся интимная обстановка бытования составила единство с «психологической структурой» квартета, каждая партия которого представлена одним исполнителем, структурой, принципиально отличающейся как от сольного музицирования, так и от оркестрового исполнения, складывающегося из монолитно-групповых партий и направляемого единой волей дирижера. Для участников квартета взаимопонимание в музыкальном собеседовании, чуткость по отношению к партнеру важнее, чем личная виртуозность<sup>15</sup>.

Специфика камерной игры в квартете—его план выражения—усугубляется тембровой однородностью инструментов, исключаяющей яркие колористические контрасты. Ограниченный во внешних эффектах, квартет отличается благодаря этому совершенно особой, только ему свойственной сосредоточенностью на плане содержания. В основе квартета, так же как и концерта, лежит принцип диалога, но в противоположность соревнованию виртуозов, здесь разворачивается доверительная беседа единомышленников, подчас напоминающая философские диспуты в узком кругу (например, диалоги Сократа). Оригинальную эстетическую особенность жанра составляет поэтому лирическое высказывание, реализуемое в плане диалога, а не монолога (склонность к лиризму определяется природой струнно-смычковых инструментов). В музыкальной структуре квартета соответственно сочетаются полифоничность и тонкая детализация процесса развития.

Большая роль полифонии и детализации отличает уже квартеты Гайдна от соответствующих разделов его симфоний. Еще более рельефно это обозначается в поздних квартетах Бетховена, а затем прослеживается в истории жанра вплоть до Бартока и Шостаковича, за исключением некоторых романтических квартетов, написанных как бы для солирующей первой скрипки с сопровождением.

Сфера углубленной лирики и возвышенных образов, «высшего музыкального интеллектуализма», как называл ее

---

<sup>15</sup> См.: Давидян Р. Квартетное искусство. Гл. 3. М., 1984.



Асафьев, поэтому максимально созвучна художественным возможностям квартета. Его звучание обладает особой, этически очищающей, облагораживающей силой. Это проявляется, в частности, в жанровом наклонении *in memoriam*, которое нередко сопутствует квартету, как и другим камерным ансамблям (3-й квартет «Памяти Лауба» Чайковского, 11-й квартет «Памяти Ширинского» Шостаковича, Квинтет «Памяти матери» Шнитке и др.).

Аналогия контрастнофункциональной структуры с симфонией позволяет квартету, как и сонате, иногда строиться по принципу сюжетного времени, хотя вообще условно-временная драматургия для камерных жанров более типична, в силу большей эстетической удаленности от жизненных реалий. Содержание камерных произведений с сюжетной драматургией воспринимается тоже интроспективно, не как повествование о каких-либо событиях, а как последовательное отражение судьбы лирического героя. Таковы *b moll*-ная соната Шопена с ее трагедией романтической личности или 3-й квартет Шостаковича, в музыке которого через ряд контрастных драматургических стадий вырисовывается жизненный путь человека от беззаботной юности к умудренной суровым и горьким опытом зрелости<sup>16</sup>.

К концу XX в., при все большем насыщении искусства нравственно-философской проблематикой, когда тема осмысления человеческого бытия не знает себе равных по актуальности, камерно-инструментальным жанрам принадлежит важная и почетная миссия.

---

<sup>16</sup> Такое толкование дает квартету В. Бобровский. См.: Камерные инструментальные ансамбли Шостаковича. М.: Сов. комп., 1961. С. 113.

## ГЛАВА IV

### ПРОГРАММНАЯ МУЗЫКА

Согласно предложенному в I главе толкованию, программной следует считать инструментальную музыку, которая имеет предпосланное авторское слово, несущее восполняюще-конкретизирующую функцию.

Такой подход позволяет не только уточнить границу с чистой музыкой, но и, что для нас сейчас является главным, провести внутреннюю типологию программного рода. Поскольку музыка—искусство потенциально беспредметное и внепонятийное, восполняющая функция программности реализуется именно в этих двух аспектах: либо в плане зрительных образов, либо в вербально-понятийном отношении. А соответственно этой закономерности в программной музыке должны были сложиться и действительно сложились два ее важнейших собственных жанра: музыкальная картина и поэма.

Развитие программности происходило под воздействием различных внемузыкальных факторов: романтической идеи синтеза искусств, реалистических устремлений Балакиревского кружка, интереса симфонистов XXв. к общественно-гражданской тематике и т. п. Яркие очаги программной музыки возникали благодаря близости некоторых композиторов художественной атмосфере другого вида искусства: можно напомнить о творческом резонансе Куперена и Ватто, Шумана и Гофмана, Дебюсси и художников-импрессионистов.

Однако, с другой стороны, творческие процессы в этом роде тесно взаимосвязаны с развитием чистой музыки, питаются общими с ней музыкальными достижениями, новаторскими открытиями в гармонии, оркестре и музыкальной форме. И хотя прообразы программной музыки бывают весьма различны, могут избираться как в первичной действительности

(«Волшебное озеро» Лядова), так и в искусстве, художественный эффект и ценность результатов зависят целиком от преломления в музыкальном материале, что делает их эстетически равноправными. Формы в широком смысле, свойственные музыке вообще, наиболее отчетливо проявляющиеся в чистой музыке, реализуются также и в программной, но в обновленном, специфическом виде. Ближайшее родство двух соседних родов сказывается и на жанровой системе: в становлении своих жанров программная музыка исходит из тех же эстетических предпосылок, интонационных и моторно-пластических, что и чистая музыка. Поэтому, прибегая к некоторой аналогии, можно представить развитие программных жанров как своеобразную модификацию тех же жанровых групп, которые свойственны чистой музыке: тогда моторно-пластическим жанрам будет соответствовать музыкальная картина, лирическим—поэма, а некоторую параллель синтезирующим жанрам составит сказка.

Все эти эстетические соответствия и разграничения неизбежно приблизительны. Поскольку программная музыка занимает промежуточное положение в морфологической системе (между чистой и взаимодействующей), ее собственные жанры, не имея основополагающей имманентно-музыкальной задачи, относятся к числу слабо детерминированных (по М. Михайлову). Их развитие было связано с периодами новаторских поисков в истории музыки, а следовательно, различных эстетических сдвигов и переосмыслений. Некоторые программные жанры выступали сначала как бы под чужим именем: например, увертюра «Гебриды» Мендельсона по существу близка музыкальной картине, а симфонические фантазии Чайковского «Буря» и «Франческа да Римини» Асафьев вполне обоснованно считал поэмами<sup>1</sup>. Тем более закономерно в этой области жанровое смешение, предписанное программой, например, сочетание признаков картины и поэмы в «Острове мертвых» Рахманинова.

Но для того, чтобы выяснить эстетическую основу подобных жанровых уклонов или смешений, нужно разобраться в сущности каждого жанра. А для этой цели предлагаемый подход—с точки зрения двух аспектов восполняюще-конкретизирующей функции программы—представляется методологически более плодотворным, чем какой-либо иной, например,

---

<sup>1</sup> Асафьев Б. Симфонические поэмы Чайковского / О симфонической и камерной музыке, Л., 1981.

в соответствии с известными типами программности (обобщенной, сюжетной, картинной и пр.), которые пересекаются с жанрами многообразно, без какой-либо четкой закономерности.

Влияние поэтики другого вида искусства на программные жанры различно и по степени, и по эстетическому качеству. Оно значительно в поэме благодаря близости двух временных искусств, имеющих в широком смысле лирическую природу. Как будет показано далее, оно парадоксально ограничено в сказке. Музыкальная картина, отделенная от живописи капитальной границей между временными и пространственными искусствами, тем не менее, обнаруживает с ней существенную эстетическую связь, но эта связь носит характер глубоко опосредованного претворения, к анализу которого мы теперь и переходим.

### МУЗЫКАЛЬНАЯ КАРТИНА

Этот жанр выделяется среди всех прочих в музыке своей художественной функцией. Как гласит само название и подтверждают лучшие образцы, музыкальная картина должна создавать целостно-пространственный, «симультанный» образ, аналогичный статическим в изобразительном искусстве. Аналогию эту, однако, не следует трактовать как зависимость. Хотя программная музыка знает прекрасные отклики на конкретные произведения скульптуры или живописи—«Мыслитель» Листа по скульптуре Микельанджело, «Остров радости» Дебюсси по картине Ватто, «Картинки с выставки» Мусоргского по Гартману, они все же составляют меньшинство среди музыкальных картин по сравнению с теми, которые навеяны непосредственно жизненными впечатлениями или литературными источниками. Очевидно, главную роль здесь играет самостоятельное стремление музыки к отражению видимого предметного мира.

Эстетическая задача музыкальной картины, таким образом, аналогична изобразительному искусству, но в музыке она может быть решена только специфическим способом: путем подчеркивания длительного постоянства музыкального впечатления с одной стороны и, с другой, использования преимущества временного искусства. Если живопись или скульптура запечатлевают явление в одном моменте его жизни, проектируя на этот момент всю его жизнь, то музыка может пе-

редать само течение жизни. Важнейшую особенность музыкальной картины поэтому составляет своеобразный динамизм, заключающий в себе различные колебания, а подчас и взаимопроникновение динамики и условно-музыкальной статики. То, что эта пара понятий, имеющая для музыки универсальное значение, попадает в эстетический фокус жанра, объясняется особым типом интонационного сопереживания—созерцательной точкой зрения, которая создает в восприятии дистанцию от объекта, ослабляет ощущение напряженности или полярности эмоциональных состояний и препятствует их идентификации с собственными переживаниями слушателя.

Своеобразный динамизм жанра простирается в широком диапазоне, охватывая два крайних типа музыкальной картины—статическую и динамическую: первый выражает процесс длительного созерцания, причем созерцания именно живого явления, хотя бы едва заметно, но меняющегося на наших глазах («Волшебное озеро» Лядова), второй же непосредственно воплощает определенный образ движения («Пасифик 231» Онеггера). Большинство произведений располагается между этими крайними типами.

Однако наибольший интерес представляет широко распространенная разновидность музыкальной картины, лежащая ближе к полюсу условной статики и концентрирующая самые характерные черты жанра—музыкальный пейзаж. С него и целесообразно начать характеристику жанрового стиля.

В музыкальном пейзаже мобилизуются все средства, вызывающие эффект созерцания. Длительная оstinatность типа фактуры и регулярная времяизмерительность ритмики при медленном или сдержанном темпе уже создают эту психологическую установку. Намеренно подчеркивается поступательный характер движения: господствует мелодика вращательного типа, малые симметричные волны с частыми повторами, типичные, например, для воплощения водной стихии («Гебриды» Мендельсона, 1 часть «Шехеразады» Римского-Корсакова, «Море» Дебюсси). Точно так же избегаются поступательно-драматургические виды форм, в том числе сонатная, и культивируются уравнивающая репризная трехчастность, вариационность или свободная осевая симметрия, допускающая вольные отклонения, большую долю дис-

симметрии, гармонично согласующаяся с эстетической природой как изобразительного искусства, так и музыки.

Во многих замечательных пейзажах, ярко воплощающих идею жанра, отдается предпочтение фактурно-фигурационному тематизму. Возникает впечатление целостной музыкальной среды, вибрирующей, колышущейся, переливающейся различными оттенками, а отдельные пластические знаки, например, имитация морского прибоя, его эхо в «Шехеразаде», инкрустируются в эту музыкальную ткань, как бы погружаются в нее. На подобном тематическом материале основываются «Тростники» Куперена, «Утро» из сюиты «Пер Гюнт» Грига, «Волшебное озеро» Лядова, упомянутые морские пейзажи Римского-Корсакова, его же «Похвала пустыне», а также «Рассвет»—1 раздел 2 сюиты Равеля «Дафнис и Хлоя», «Море» и большинство фортепианных пейзажных пьес Дебюсси.

В условиях музыкальной картины, как ни в каком ином жанре, приобретает незаменимое значение гармония, которая «солирует» (по меткому выражению В. Цуккермана), привлекает к себе особое внимание. Ведь она—главная носительница колорита в музыке. Цепи гармоний со смягченными ладовыми тяготениями уподобляются мерцаниям и переливам цвета (необыкновенно тонко это передано в «Волшебном озере» Лядова). С большим успехом реализуется недоступный изобразительному искусству эффект постепенного потемнения или просветления колорита.

Неслучайно пейзаж занял такое большое место в творчестве музыкальных классиков импрессионизма—Дебюсси и Равеля, создавших ряд пьес в особых жанровых разновидностях, отмеченных авторскими заглавиями: «Эстампы», «Из тетради эскизов», «Образы» Дебюсси, «Отражения» Равеля. Колорит, которому художники-импрессионисты придавали большее значение, чем рисунку, достигает в этих пьесах высшей утонченности. Фактура расслаивается на ряд пластов, контрастирующих по ладовой ориентации, тембровой окраске, регистру, что создает ощущение объемности музыкального пространства, «звучащей атмосферы». Воздействие многочисленных полигармоний становится аналогичным эффекту «разделенного мазка» в живописи; этим приемом очень тонко пользовался Дебюсси, но особенно настойчиво и последовательно—Равель. Соотношение мелодического начала и фона приобретает новое качество: они не противопоставляются

друг другу, а выступают равноправными компонентами в достижении самодовлеющей выразительности каждого момента времени, особенно у Дебюсси. Возникают новые оттенки в соотношении динамики и статики: так статике у Дебюсси способствуют ангемитонные и целотонные образования, а динамике—изысканное претворение танцевальности. При этом «эстампы» отличаются прозрачностью фактуры и отточенностью лаконичного мелодического рисунка, что созвучно природе графики, а «эскизы»—тщательной завуалированностью граней формы и недосказанностью.

Колористические возможности музыкального пейзажа, так же как и другое его важное качество—фонизм, необычайно обогащаются в оркестре, и в этом—причина плодотворного развития симфонической картины, утвердившейся в период второго расцвета европейской программной музыки (первый был в творчестве французских клавесинистов)<sup>2</sup>. Действительно, стремительный прогресс оркестра в XIX в.—появление новых видовых инструментов, расширение выразительных возможностей медной духовой группы, новые принципы оркестровой фактуры с гораздо большим коэффициентом полифонии и самостоятельностью контрастирующих партий—все это позволило создавать небывалые до тех пор пространственные и колористические эффекты, вызывающие конкретные ассоциации.

Все музыкальные картины и, в первую очередь, пейзажи, объединяет «сверхзадача», которую можно определить как поэтизацию материально-предметного мира. Передать его увлекательное многообразие, заставить почувствовать и пережить его красоту—не менее достойная цель, чем раскрыть глубины мира духовного, да и границу между этими «мирами» в музыке провести невозможно. Поэтизация зиждется на синэстезии, но было бы примитивным рассматривать эту закономерность только как «помощь» зрительному воображению слушателя. Главное действие синэстезии в этой области противоположно: оно заставляет «услышать пейзаж», позволяет перевести зрительные представления в музыкальные образы, т. е. делает их эстетически возвышенными, облагороженными и одухотворенными, как бы

---

<sup>2</sup> Показательно, что теоретически жанр был осознан именно в этой разновидности, о чем свидетельствуют авторские подзаголовки и внесение в Музыкальную энциклопедию.

сублимированными. Неслучайно эта сверхзадача служила незаменимым источником вдохновения для композиторов с тончайшим художественным вкусом, считавших прекрасное главным объектом музыкального воссоздания: такими были Кулерен, Рамо, Сен-Санс, Дебюсси, Равель, Римский-Корсаков. Их художественные достижения заключались, разумеется, в создании новых музыкальных образов, обогащении музыкальной палитры (сказавшемся и за пределами программной музыки), однако этими достижениями они были обязаны внемusикальным стимулам, почерпнутым из программы.

Ориентируясь на оппозиционный принцип «динамики—статики», дополним представление основного жанра музыкальной картины краткой характеристикой еще некоторых ее разновидностей.

На динамическом краю спектра находится картина движение, концентрирующая внимание на самом его характере и отличающаяся большей активностью, акцентностью ритмики, а также конкретностью соответствующих пластических знаков. Последний признак, от которого зависит ассоциативность содержания, отличает эту жанровую разновидность от собственного жанра чистой музыки *regretium mobile*. Насколько разнообразными могут быть виды движения, воплощаемые программной музыкой, показывает сопоставление таких картин, как «Полет Валькирий» Вагнера, «Полет шмеля» Римского-Корсакова, «В Средней Азии» Бородина (истомленно-медлительные шаги каравана), «Пасифик 231» Онеггера.

Среди них «Пасифик» может быть признан одной из вершин в развитии данной жанровой разновидности. Неизвестно, насколько сознательно отрабатывал Онеггер все выразительные детали своей композиции в соответствии с программой, но в результативном впечатлении, благодаря «психологическим обертонам», все приобретает ярко образное, иллюзорное значение: и диссонантный фонизм гармонии, созвучный чему-то железно-механическому; и вариантное развитие басовой темы, очерчивающей периодические вращательные фигуры; и, главное, богатейший ритм, подчиненный ускоряющейся прогрессии длительностей; и наконец, жесткая линейная фактура, которую прорезают фразы духовых инструментов, выражая чувство упоения скоростью.

На противоположном краю спектра можно представить фреску (например, «Фрески Дионисия» Щедрина) — жанр,



скорее всего претендующий на положение равноправно-смежного для чистой и программной музыки. Для оправдания идеи жанра фреска нуждается в монументальной статичности и принципе крупного мазка, требующего взгляда «с большой дистанции». Здесь же, близ полюса статики, располагается и звукоизобразительная картина, в которой музыкально воспроизводятся звучания окружающей материальной среды: «Кукушка» Дакена, «Переключка птиц» Рамо, картины работающего завода в одноименной симфонии Мосолова, а также многочисленные изображения колокольного звона.

В средней части спектра заслуживает внимания сменодинамическая картина, где оба эстетических начала, лежащие в основе жанра, дополняют друг друга в контрастно-составной или слитно-сюитной форме, как непрерывная вереница нанизываемых картин («Садко» и I часть «Антара» Римского-Корсакова, «Кикимора» Лядова, I часть «Моря» Дебюсси). Большим пристрастием такая картина пользовалась у Мусоргского, т. к. была созвучна «кадровости» его музыкального мышления: здесь и «Ночь на Лысой горе» (в авторской редакции), и «Жаркий день в Малороссии» — вступление к «Сорочинской ярмарке». Тот же принцип — в «Картинках с выставки»: большинство частей рельефны и законченны, но возвращающаяся в узловых точках композиции «тема прогулки», а также многочисленные переходы аттасса связывают эту оригинальнейшую сюиту в единое целое и создают эффект плавной смены картин, переключения внимания с одной на другую.

Художественные возможности основного жанра в сменодинамической картине значительно изменяются и обогащаются. Качество статики переходит на уровень отдельных разделов, уступая место эффекту движущейся панорамы или киноленты (благодаря чему в этом жанре был произвольно, но задолго предвосхищен принцип киномонтажа). Требование контрастных переключений усложняет композицию, в нее вводятся и тематически концентрированные разделы (арабские темы в «Антаре», русская и восточная темы «В Средней Азии»), а иногда — элементы сюжетности («Садко»). Однако эстетическая основа жанра сохраняется: благодаря акцентированию колорита и фонизма, ритмической остинатности на протяжении больших разделов, а также бесконфликтной их смене, постоянно поддерживается созерцательная точка зрения.

Особую разновидность жанра представляет музыкальный портрет. Если функция его совершенно ясна— воплощение в инструментальной музыке индивидуального человеческого характера, то соответствующая порождающая закономерность не определилась, и поэтому в отличие от живописи и графики считать его музыкальным жанром в полном смысле нельзя. Дело в том, что воплощение характера относится к центральной зоне эстетических возможностей музыки, и акцентирование пластической стороны для этого вовсе не обязательно, возможна и чисто интонационная характеристика. Таким образом, если музыкальный портрет содержит оригинальные и меткие пластические знаки, как «Хромой весельчак» Куперена, «Гном» или «Два еврея» Мусоргского, «Полишинель» Рахманинова, то его можно считать разновидностью картины. Но при сосредоточенности интонационного переживания на психологической сущности образа его вернее трактовать как жанровое наклонение, сообщаемое какому-либо более определенному жанру, например— типовым частям барочной сюиты у Куперена («Угрюмая», «Рассеянная») или прелюдии у Дебюсси («Мистер Пиквик, эсквайр», «Девушка с волосами цвета льна»).

Замечательный метод музыкального портретирования, одновременно созвучный и эстетической природе жанра, и музыке как виду искусства, ввел Шуман, создавший прекрасные портреты своих духовных соратников по искусству—Шопена и Паганини—с помощью стилизации их музыкальной речи. Методом воссоздания музыкальных реалий пользуется и Лист в своих «Венгерских исторических портретах» (фанфарные и маршеобразные мотивы) и в «Sancta Dorothea». Этот метод может быть весьма плодотворным в современной музыке, в условиях «мышления стилями».

## ПОЭМА

Этот важный концепционный жанр, утвердившийся в XIX в., специально призван к симфоническому воплощению глубоких философских идей, обычно почерпнутых из высокой литературы или эпоса. Асафьев характеризовал поэму как жанр, который «приобщает музыку к великим завоеваниям... поэтической и философской мысли»<sup>3</sup>. Поэма закономерно возникла

---

<sup>3</sup> Асафьев Б. О симфонической и камерной музыке. Л., 1981. С. 117.

на «новом витке спирали», если под ней разуместь процесс постепенного вторжения инструментальной музыки в упомянутый Асафьевым мир идей. Ведь первый виток этой спирали был завершен Бетховеном, и симптоматично, что в первой половине XIX в. симфония либо стремилась пробиться к большей конкретности идейного содержания (9-я Бетховена), либо невольно теряла свежесть и силу воздействия именно в концепционном плане, например, у Шуберта или Мендельсона. Поэтому поэма заняла достойное место наряду с продолжавшей свое развитие симфонией.

В литературоведении обычно указывается на сочетание в поэме лирического и эпического начал: значительные события, принадлежащие истории или мифологии, развертываются в повествовании, но оно проникнуто пафосом личного переживания, окрашено повышено активной авторской интонацией, выражающей его оценку<sup>4</sup>.

В музыке поэма становится скорее лирико-драматическим жанром. Для композитора избранный сюжет уже представляет собою данность, и он стремится не пересказать его, что в музыке адекватно сделать невозможно, но выразить к нему свое отношение; отсюда—лиризм авторской интонации, созвучный литературному прототипу. А т. к. большинство поэмных сюжетов содержит конфликт, например, трагическое столкновение героя с объективными жизненными обстоятельствами, это определяет «повышенную эмоциональную температуру» музыки и придает ей своеобразный драматизм, постепенно нарастающий от начала к концу. Таким образом, лирика накладывает отпечаток на интонационный строй поэмы, а эпическое повествование трансформируется в поступательно-сюжетную драматургию.

Примечательна одна существенная тонкость, отличающая поэму от увертюры или классического сонатного allegro. Активно-действенное начало не господствует в поэме: ее интонационный строй проникнут пафосом авторского сопереживания (стоит сравнить, например, главную партию «Прометея» Листа с соответствующими разделами классических сонатных экспозиций). Этот пафос сообщает поэме приподнятость над «грешным миром», чуждость «прозы жизни», что отмечал еще Белинский в литературном прототипе. Все, что служит заострению лирической экспрессии, в поэме настойчиво куль-

---

<sup>4</sup> См.: Краткая литературная энциклопедия. Т. 5. М., 1968. С. 933.

тивируется и, наоборот, средства «объективации» материала преимущественно избегаются. Первично-жанровый тематизм рафинируется еще более, чем в чистой музыке (марш в «Прелюдах», менуэт в «Тассо» Листа), либо приобретает экзотическую окраску, какова стихия танцевальности в «Тамаре» Балакирева.

В процессе хроматического усложнения европейского музыкального языка, охватившем различные жанры позднего романтизма, поэме несомненно принадлежит активная роль. Показательно в этом отношении творчество Скрябина, тяготевшего в поздний период к поэмности и вступившего на путь «ультрахроматизма» (по выражению Сабанеева). Само название «прометеева аккорда», происходящее от поэмы и означающее общую звуковысотную основу поздних сочинений Скрябина, символично. Показательна также и творческая эволюция Шёнберга, значительную веху в которой составляет симфоническая поэма «Пеллеас и Мелизанда»: по авторскому признанию, она содержит «внетональные интервалы, требующие фантастического хода гармонии»<sup>5</sup>. С известной долей допущения можно утверждать, что если путь европейской музыки к импрессионизму пролегал через музыкальную картину, то ее путь к экспрессионизму и символизму—через поэму.

Лирический пафос поддерживается в поэме благодаря концентрации тематизма, и в этом—ее противоположность музыкальной картине, где выдерживается созерцательная точка зрения и господствует тематическая рассредоточенность. Для поэмы характерно динамически прогрессирующее развитие тематизма, вытекающее из интонационного «зерна», рельефное выделение кратких мелодических формул в начале экспозиционных разделов, использование лейтинтонаций и лейтмотивов. Выдвинутый основоположником жанра—Листом метод монотематизма оказался органичным для поэмы: ведь при ярких контрастах драматического сюжета все его события должны быть увидены глазами одного героя, в романтической поэме—душевно резонирующего автору.

Интонационная концентрация созвучна и символистской тенденции, которая коснулась как литературной, так и музыкальной поэмы. Музыкальные образы-символы, например, скрябинские мотивы «томления», «воли», «самоутверждения»,

<sup>5</sup> Шёнберг А. Моя эволюция // Зарубежная музыка XX в. Материалы и документы. М., 1975. С. 130.

«божественной игры» и пр., рельефно выделяются в тексте, чтобы приобрести многозначительность, приковать к себе внимание. В их воздействии на слушателя очень важен момент внушения, достигаемый многочисленными повторами на разных уровнях и в разных местах композиции—прием, которым широко пользовался Скрябин в своих поэмах и поздних сонатах, тоже проникнутых поэмностью. И в литературной поэме того времени можно найти аналогичные приемы внушения, связанные с текстуальными повторами на расстоянии, например, в «Ночной фиалке» Блока.

В отличие от музыкальной картины, для поэмы активным жанровообразующим фактором служит форма<sup>6</sup>. Более того, поэму можно отнести к числу композиционно-полемических жанров, самым наименованием заявляющих о противопоставлении классической традиции. Здесь господствуют свободные формы, основывающиеся на смешении различных принципов—сонатности и вариационности (Балакирев), сонатности и цикла (Лист, Р. Штраус, Шёнберг), сонатности и сверхсложной трехчастности («Орфей» Листа, «Остров мертвых» Рахманинова) или, в крайнем случае, на особом претворении сонатности (Скрябин). Но поскольку композиционные вольности поэмы связаны с ее литературным прототипом, их все объединяет общее драматургическое качество — сюжетность. Она определяется программой, содержащей сложные коллизии в судьбе героя: подвиг и наказание Прометея, прижизненные страдания и посмертный триумф Тассо, внезапное столкновение всепобеждающего Дон Жуана с Возмездием и т. п. Не меньшее значение имеет и генезис поэмы, связывающий ее с двумя источниками—увертюрой и симфонией, которые в послебетховенское время имели уже достаточный опыт сюжетной драматургии.

Именно как музыкальное качество, сюжетность отнюдь не обязательно проявляется в последовательном воплощении программы, хотя иногда это и бывает («Дон Кихот» Р. Штрауса). Более типично для поэмы обобщенно-сюжетное претворение, при котором музыка отражает взаимодействие образов как факторов драматургии и важнейшие ее стадии.

Это, прежде всего—пространное, развернутое изложение основных тематических сфер в первой половине композиции с

---

<sup>6</sup> Здесь и далее имеется в виду только большая поэма, камерная же разновидность жанра (например, в фортепианной музыке Скрябина) не рассматривается.

глубоко контрастным переключением от одной сферы к другой. Далее, это—свободное драматизированное развитие тематического материала, чаще всего близкое разработке. Наконец—репризное возвращение основных тем в достигнутой новой драматургической ситуации. Здесь, как правило, происходит преобразование тем как действующих сил драматургии и хронотопическое их сближение. Можно воспользоваться этим бахтинским термином, т. к. главным событием в итоге поэмы оказывается преодоление глубокой цезуры или переходного раздела экспозиции, благодаря чему темы сближаются по ощущению времени и пространства своего звучания. Технически это достигается по-разному: темы могут объединяться на общей жанрово-ритмической основе, так что одна оказывается продолжением другой, как в «Тамаре»; элементы одной могут проникать в другую, как в «Проклятом охотнике» Франка; они могут сочетаться контрапунктически, как в «Danse macabre» Сен-Санса и, разумеется, сближаться тонально, как в большинстве случаев.

Все эти музыкальные события, повышающие плотность формы к концу, делают итоговые разделы поэмы (репризу и коду) особенно значительными, кульминационными. Они противопоставляются предыдущему развитию, как бы притягивают его к себе и позволяют красноречиво выразить истинно музыкальными средствами идейно-художественную концепцию. Здесь, несомненно, апогей драматизма поэмы. Однако он неотделим и от лирической стороны как авторского переживания событий, их неожиданного нового осмысления—«мига постижения истины», который в некоторых поэмах особенно подчеркивается («Орфей», «Тамара», «Остров мертвых», а также «Лейли и Мейджун» Кара Караева)<sup>7</sup>.

Влияние поэмы на европейскую музыку XIX—XX вв., которое мы затронули в связи с интонационным строем, сказалось и в драматургии. Принципы «поэмойной формы» (термин В. Цуккермана) явственно прослеживаются в близких по духу произведениях иных жанров: в Баркароле или Полонезе-фантазии Шопена, Мефисто-вальсе № 1 или концертах Листа, «Исламее» Балакирева. Всех их сближает качество, производное от рассмотренного жанра—поэмность.

<sup>7</sup> О «миге постижения истины» см.: Сильман Т. Заметки о лирике. Л.: Сов. писатель, 1977. С. 28. О драматургии поэмы см. также: Мазель Л. Исследования о Шопене. М.: Сов. комп. 1971. С. 161—167.

Сказка в музыке—очень интересный, оригинальный жанр, обязанный своим утверждением русской музыкальной культуре. Хотя родственные эпические инструментальные жанры—баллада, легенда—были известны западноевропейской музыке XIX в., собственно сказка сложилась именно в русской музыке, вероятно, благодаря ее глубокой укорененности в архаических пластах фольклора. Инициативу Римского-Корсакова, создавшего симфоническую «Сказку» в 1880 г., подхватил Танеев, включивший сказку в свою Концертную сюиту для скрипки с оркестром (1909 г.), а далее развили Метнер и Прокофьев в фортепианной музыке.

При всем разнообразии этих пьес, у Танеева, а подчас и у Метнера, выходящих за пределы программности, сказку можно рассмотреть как собственный синтезирующий жанр программного рода, в котором картинность вступает в контакт с сюжетностью, характерной для поэмы и противопоставленной музыкальной картине.

Ярко выраженную картинность находим в Сказке Римского-Корсакова, где своеобразнейшим колоритом отмечены и тягуче-медлительное, сумрачное обрамление, подобное дебрям дремучего леса, и музыка основного раздела с его «полетом Бабы-Яги в ступе» (главная партия), образом «русалки на ветвях» (промежуточная партия), таинственным *Des-dig'*ным эпизодом перед репризой, тоже рисующим какую-то волшебную стихию. Фантастической, несколько импрессионистической картинностью наполнены и «Сказки старой бабушки» Прокофьева; особенно замечательна музыка вторых частей 1 и 4 сказок—призрачная, завораживающая. В сказках Метнера картинность наблюдается тоже часто, хотя и не всегда: отметим «Сказку эльфов» ор. 48 № 2, Сказку ор. 26 № 1 с показательной авторской ремаркой *Allegretto frescamente*. Некоторые сказки Метнера выдержаны в духе определенных разновидностей музыкальной картины, например, картины-движения («Шествие рыцарей» ор. 14 № 2) или звукообразительной («Сказка колокола» ор. 20 № 2, «Сказка птичек» ор. 54 № 1). А в сказке ор. 35 № 4 «Король Лир» сочетаются признаки обеих этих разновидностей.

Сюжетность для сказки тоже весьма типична, причем именно музыкальная сюжетность, поскольку программа везде носит обобщенный характер. При восприятии, например, сказок

ор. 51 Метнера («Иванушка-дурачок и Золоушка») или Сказки Римского-Корсакова, которой предпослано вступление к поэме Пушкина «Руслан и Людмила», возникают ассоциации с образами, но не с какими-либо конкретными событиями или действиями персонажей, композиция же зиждется на собственно музыкальных закономерностях. Иногда музыка допускает сюжетно-программную расшифровку; например, Сказку ор. 54 № 4 Метнера «Нищий» можно истолковать как рассказ героя о его былом жизненном пути, отмеченном и удалью (вторая тема), и нежными интимными чувствами (начало репризы), ныне же оставившем лишь дорогие воспоминания. Но подобные трактовки, конечно, факультативны и тоже достаточно обобщенны. Главное—насыщенность драматургии музыкальными событиями, крутыми поворотами, неожиданными появлениями или метаморфозами контрастных тем и т. п.

Особое качество синтеза сюжетности и картинности—их яркое проявление в музыке при отсутствии сюжетной программы—составляет замечательную специфику жанра, выделяющую его среди других программных и ограничивающую связь с народно-эпическим прототипом<sup>8</sup>. Музыкальный жанр передает лишь общую сказочную атмосферу, не стремясь к пересказу каких-либо первоисточников. В этом—его особое очарование, очевидно, сознательно охраняемое авторами.

В воссоздании сказочной атмосферы важную роль играет повествовательный тематизм, отмеченный своеобразием ритма, как и в балладе, но выдерживаемый более последовательно. Мягко размеренная ритмика основывается либо на внутритактовом балансировании четырехдольности («Сказки старой бабушки»), либо, что более типично, на «игре пар и троек»—в шестидольном размере, в двухтактовой фразировке трехдольного или в трехтактовой двухдольного («Песня Офелии» Метнера). В целом ряде сказок повествовательные темы выделяются специально, как в «Нищем» Метнера, в его же Сказке ор. 35 № 3, в сюите Танеева, а особенно рельефно—в Сказке Римского-Корсакова, где лейттема сказочного повествования служит рефреном сонатно-рондальной формы. В

<sup>8</sup> Поэтому для исследования музыкальной сказки не подходит, например, вообще плодотворная методология В. Проппа, основанная на литературно-сюжетной функциональности.



инных повествовательностью проникнута вся музыка, как у Прокофьева.

Весьма спорным представляется указание на первенство лирического начала в эстетическом комплексе сказки, что усматривает у Метнера Е. Долинская, развивая мысль Асафьева<sup>9</sup>. На наш взгляд, это—отнюдь не «сказки о своих переживаниях» (в известном смысле асафьевские слова могут вызвать даже ироническую улыбку). Наоборот, в большинстве сказок Метнера, в отличие от его сонат и многих романсов, а тем более у Танеева, Римского-Корсакова и Прокофьева, ощущается эстетическая дистанция между автором и образами-объектами повествования, которое подернуто особым приглушенно-затененным колоритом, когда все показывается как бы «сквозь даль времен». Принцип эпической удаленности, специфичный для сказки и отличающий ее от поэмы, проявляется то в строгой диатоничности тематизма, то в суровой арханке фактурно-гармонического колорита (между прочим, матово-сумрачные тона Сказки Римского-Корсакова заметно контрастируют с яркой многокрасочностью остальных его партитур); то в таинственных тихих кульминациях (замечательна в этом отношении Сказка *f moll* op. 26 Метнера); то, наконец, просто в сдержанной, приглушенной динамике в пределах от *pp* до *mezzo piano*. Как метко и лаконично выразился Прокофьев в авторском эпиграфе к своим сказкам, «Иные воспоминания наполовину стерлись в ее памяти, иные не сотрутся никогда».

### СМЕЖНЫЕ ЖАНРЫ

Как промежуточный род морфологической системы, программная музыка изобилует смежными жанрами, причем их подавляющее большинство связано с чистой музыкой: смежной с взаимодействующей в строгом смысле можно признать только увертюру. В этом опять-таки проявляется максимальная близость двух родов, вносящая момент диссимметрии в морфологическую систему.

Поскольку программность зависит от «психологических обертонов», наведенных авторским словом, а реализуется на общей с чистой музыкой основе—интонаций и пластических знаков, специфика отдельных жанров не может служить не-

<sup>9</sup> См.: Асафьев Б. Русская музыка. Л., 1979. С. 250. Долинская Е. Николай Метнер. М., 1966. С. 109.

преодолимым препятствием для их программной трактовки. Даже такой исконный жанр чистой музыки, как например, концерт, эту трактовку иногда допускает («Времена года» Вивальди). Однако некоторые жанры имеют конкретные предпосылки, способствующие более естественному и активному проникновению их вглубь рода.

Так сосредоточенное созерцание в ноктюрне вполне может допускать конкретизирующий акцент на объекте этого созерцания («Облака. Сирены. Празднества» Дебюсси). Игровая стихия, воплощаемая скерцо, легко связывается с каким-нибудь сюжетом, изобилующим эффектами неожиданности («Ученик чародея» Дюка). Фантазию влечет на путь программности свобода формы (ведь это тоже—композиционно-поэтический жанр), а нерегламентированное формообразование может иметь и литературно-сюжетную основу, сближающую с поэмой («Франческа да Римини» Чайковского).

В противоположность всем этим жанрам, программная трактовка прелюдии, лирической, сольно-импровизационной, подчиненной идее самовыражения, кажется парадоксальной. Однако Дебюсси находит замечательно остроумное решение, вполне в духе импрессионизма. Артист импровизирует по поводу вдохновившего его явления, намеренно не акцентируя внимания на нем самом, но всецело предаваясь выражению впечатления от него. Высокое мастерство Дебюсси сказалось в том, что вызывая своей музыкой «психологические обертоны» с изысканно-поэтическими образами, он нигде не отступает от жанровой первоосновы прелюдии. Тончайшее вариантное плетение музыкальной ткани по-новому отвечает идее импровизационного развертывания. Источником его везде служит афористическое «интонационное зерно», основывается ли оно на танцевальной формуле («Танец Пёка», «Ворота Альгамбры»), или представляет собой начало фигурационного потока («Ветер на равнине», «Фейерверк»), или—одноголосную фразу, заставляющую вслушаться в нее, представить ее перспективные возможности («Девушка с волосами цвета льна»), или, наконец, гармоническую находку («Паруса»). Импрессионистическая красочность и богатейший фонизм говорят о том, что в своей трактовке смежного жанра Дебюсси идет навстречу музыкальной картине, но по сравнению с «Эстампами» и «Образами» придает ей еще большую эфемерность, когда отдельные черты прообразов растворяются в прекрасной музыке, созвучной их поэтической идее.

При обращении к сложным жанрам нас ожидает принципиальный вопрос: почему при широчайших возможностях равноправно-смежного жанра сюиты программная музыка не довольствовалась ею, а заимствовала у чистой еще и симфонию? Ответ следует искать в концепционности симфонии, в тех преимуществах, которые заключает в себе ее контрастно-функциональная структура. Сюита в этом отношении—сравнительно экстенсивный жанр, потенциально не склонный к поступательно-сюжетной драматургии, в которой были так заинтересованы композиторы XIX в. Показательно, что симфонию не вытеснил и новый концепционный жанр поэмы: слишком сильна была традиция высшего жанра чистой музыки, слишком велик авторитет Бетховена, чтобы отказаться от симфонии. Путь объединения идей и образов высокой поэзии с моделью симфонии оказался естественным и позволил сохранить дискретность сложного жанра—немаловажное условие для развертывания многих программных концепций.

В развитии программной симфонии можно выделить две основные тенденции, зависящие от воздействия на эстетическое поле промежуточного рода двух соседних с ним родов—чистой и взаимодействующей музыки.

В первом случае автор рассматривает программную симфонию с точки зрения чистой музыки, конкретизируя тему (в общеэстетическом смысле), но раскрывая ее без событийно-повествовательных связей между частями, на основе сложившихся музыкальных закономерностей жанра. Таковы Богатырская симфония Бородина, «Из Нового света» Дворжака, «Зимние грезы» Чайковского, «Художник Матис» Хиндемита и др.

Целью второй тенденции является симфонизация какого-либо сюжета, литературного («Фауст» Листа, «Манфред» Чайковского), взятого из истории (11-я Шостаковича «1905 год») или сочиненного самим композитором («Фантастическая» Берлиоза). Чем более последовательно и детально разворачивается в музыке сюжет, тем сильнее модифицируется типовой сонатно-симфонический цикл. Замечательны в этом отношении симфонии Берлиоза, особенно шестичастная «Ромео и Джульетта», в Прологе которой (после симфонической Интродукции) дается предварительный обзор последующих событий, как бы вокально интонируемая программа (оригинальный прием!).

Однако примечательно следующее наблюдение. При всем многообразии трактовок жанра под воздействием программности (разумеется, включающих и промежуточные варианты), история симфонии все-таки сохраняет ее эстетическое ядро—сопряжение семантически контрастирующих аспектов и, в первую очередь, генеральную семантическую оппозицию сонатного *allegro* и *andante*: в каком-то модифицированном виде она присутствует даже в «Ромео». «Магия жанра» оказалась необычайно сильной, так что само обращение к этому высшему типу идейно обобщающей музыкальной концепции играет роль определенной психологической установки вплоть до второй половины XX в.

История симфонии, таким образом, еще раз подтверждает эстетическую близость чистой и программной музыки. В XX в. граница между этими двумя родами, изначально зыбкая, подчас совсем стирается. С одной стороны, общенародный характер мировых проблем побуждает чистую музыку как никогда живо на них откликаться, вызывая у слушателя ясные ассоциации и без направляющего авторского слова. С другой стороны, стремление к высокой духовности, философской или психологической углубленности, свойственное современному искусству, порождает семантически конкретизирующие заглавия, посвящения, а то и подробные комментарии авторов, более склонных к теоретизированию, чем композиторы прошлых эпох. Не являясь по существу программой, такие комментарии часто становятся известными слушателю, а значит, создают у него близкую психологическую установку. Крылатая метафора Листа—«Ариаднина нить», некогда найденная им для программной музыки, подходит и к подобным авторским комментариям.

Как творческая и эстетическая проблема, программность в наше время утрачивает свою актуальность, и быть может, в будущем потребность в «демаркационной линии» между чистой и программной музыкой исчезнет. Однако судить об этом сейчас преждевременно. На сегодняшний день феномен музыки, привлекающий для выражения своего содержания особую форму предваряющего авторского слова, остается в силе, а следовательно, сохраняется и статус рода, развивавшегося в европейской музыке на протяжении почти четырех веков.

## ГЛАВА V

### ВЗАИМОДЕЙСТВУЮЩАЯ МУЗЫКА. МУЗЫКА И СЛОВО

С началом этой главы мы вступаем в чрезвычайно обширную область искусства, где музыка находится в прямом взаимодействии с другими художественными видами. Каковы функции музыки в этом роде?

В самом общем плане можно выделить две основополагающие функции, которые сохраняются неизменно при всем многообразии художественных контактов музыки, благодаря чему их справедливо считать *сверхфункциями*, учитывая множество частных функций, выполняемых различными жанрами данного рода.

Первая *сверхфункция* — суггестивное воздействие. Благодаря психофизической неотразимости своего материала музыка, несомненно, превосходит в этом отношении все другие виды искусства и поэтому часто заставляет прибегать к ней, на каком бы художественном языке ни обращался автор к зрителю-слушателю. Некогда это было причиной музыкального интонирования античной трагедии или повествования нараспев, под аккомпанемент гусель, у сказителей древних былин. Та же функция вызвала к жизни музыку в европейском театре Нового времени, начиная от Шекспира и кончая режиссерским театром XX века. Она же склоняет к творческому союзу кинорежиссера и композитора, а современных бардов побуждает интонировать каждое слово авторской песни.

Вторая *сверхфункция* заключается в необычайной способности музыки к идейно-художественному обобщению какой-либо темы или сюжета. Музыкальное звучание подымает этот сюжет на более высокий уровень абстракции, переводит его из конкретного плана в обобщающий, возвышенно-философский. Причем именно музыка и только она позволяет со-

вершить это обобщение не логическим путем, как выведение идеи из художественного текста, но путем чувственного переживания, в котором постижение идеи неотделимо от ощущения эмоциональной атмосферы. Музыка становится символом смысла совершающихся событий или высказываемых идей и в этом своем качестве, несомненно, способствует гораздо более глубокому их постижению.

С двумя сверхфункциями взаимодействующей музыки тесно связана пара принципов, которые управляют художественными процессами в данном роде: это—принцип резонирования и принцип автономии музыки. Первый предполагает как можно более полное отражение в музыке содержания литературного слова, сценического действия или видеоряда; второй утверждает самостоятельное художественное воздействие музыки, позволяет перевести содержание в тот возвышенно-обобщающий план, который необходим для выполнения второй сверхфункции.

Вообще диалектика принципов и функций взаимодействующей музыки очень сложна, она далеко не исчерпывается парно-параллельным соответствием, здесь подчас возникают и перекрестные связи. Но во всяком случае, от соотношения ведущих принципов и функций в этом роде зависит судьба его жанров; и если существование семейств—словесной, драматической, экранной или хореографической музыки—определяется участием других видов искусства, т. е. внемузыкальными факторами, то статус жанра зависит именно от качества взаимодействия художественных компонентов, а следовательно, от роли музыки в художественном синтезе. В этом смысле ясно противопоставляются друг другу вокальный монолог или речитатив и, с другой стороны, ария или лирическая песня-романс, а кроме того, музыкальная драма и опера классической традиции, как целостные сложные жанры.

Рассматривая последовательно семейства взаимодействующей музыки, мы прежде всего будем иметь в виду соотношение сверхфункций и ведущих принципов, порождающие соответствующие жанры; в данной главе—жанры, принадлежащие семейству музыки и слова.

## ПРОСТЫЕ СОБСТВЕННЫЕ ЖАНРЫ

Союз музыки и слова — один из наиболее органичных в художественном мире, т. к. предполагает контакт двух вре-

менных искусств, максимально близких друг другу. Музыка и поэзия родственны благодаря регламентированному ритму и звучанию своих художественных текстов, проявляющемуся в интонации и фонизме<sup>1</sup>. На этом, как известно, основывалось древнее синкретическое единство, которое господствовало в эпических песнях и былинах, сохраняясь на протяжении многих веков в различных жанрах народной песни.

В новейшее время параллельно с развитием фольклора возникли некоторые новые виды синтеза музыки и слова, уже как самостоятельных видов искусства, например, в творческом содружестве композитора и поэта, совместно сочиняющих песню.

Все это — примеры первичного взаимодействия, однако подавляюще большая часть словесной музыки основывается на взаимодействии вторичном, которое если и может быть названо синтезом, то в более широком смысле, подразумевающим качественное отличие от народного песнетворчества. К этому виду сочетания музыки и слова относятся два важнейших, центральных собственных жанра данного семейства — песня-романс и хор à capella.

Несмотря на существенные различия своего жанрового стиля, определяемые происхождением (от народной песни и мадригала) и развитием плана выражения, эти два жанра по своей эстетической сущности аналогичны друг другу. Они выполняют общую художественную функцию — воплощения в музыке поэтического слова, причем принадлежащего перу другого автора (небольшое количество романсов на собственные тексты можно не принимать во внимание). Это — музыкально-поэтические жанры, которые специально призваны к исследованию художественных контактов музыки и поэзии, являются своеобразным музыкальным эквивалентом поэтической лирики. В известном смысле можно сказать, что произведения этих жанров сочиняются как дань поэту, подарившему композитору источник вдохновения и возбуждавшему его музыкальную фантазию. Оттого так часты случаи творческих удач при выборе стихов любимого поэта, какими были Лермонтов для Даргомыжского или Балакирева, Гёте или

---

<sup>1</sup> Мы сознательно отвлекаемся от музыки, написанной на прозаические тексты. Соответствующие произведения («Гадкий утенок» Прокофьева, «Письмо Станиславскому» Рахманинова и др.) в этом семействе немногочисленны и, главное, являются результатом влияния драматической музыки.

Тютчев для Метнера, Пушкин для многих русских композиторов. С этим же связано и типичное для обоих жанров тяготение к высокой поэзии.

Оба жанра заключают в себе эстетический парадокс — своеобразно «чудо искусства», когда самостоятельный и законченный художественный текст, иногда даже шедевр, почти целиком, а нередко и без изменений, вливается в материал иного вида искусства, становясь в результате произведением этого второго вида. Ибо лучшие романсы и хоры являются собственно музыкальными сочинениями, по своей музыкальной сущности не уступающими таким высокоорганизованным жанрам чистой музыки, как прелюдия, фуга, экспромт или ноктюрн. Именно данный эстетический парадокс объясняет неизбежную для этих жанров напряженность контакта музыки и поэзии, которые выступают здесь как «сестры-соперницы», по меткому выражению А. Сохора, находясь в состоянии противоречия, спора, иногда даже борьбы, разумеется, в лучших случаях — плодотворной. Взаимодействие музыки и слова вернее всего определить здесь как динамическое сопряжение, которое по-разному реализуется в этих жанрах: в романсе, восполняющем одностолость своей вокальной мелодии богато развитым инструментальным сопровождением, и в хоре, благодаря многоголосной полноте и тонкости тембровых сопоставлений в таком сопровождении не нуждающемся.

### ПЕСНЯ-РОМАНС

Поясним прежде всего смысл этого двойного наименования. Если народные песни, лирические или эпические, являются смежным жанром рода, связывающим его с прикладной взаимодействующей музыкой, то художественно рафинированная песня, принадлежащая перу профессионального композитора, написанная на самостоятельные стихи поэта, с полным правом может быть названа собственным жанром словесной музыки. Но как раз такая песня не отделена резкой границей от романса. Неслучайно в немецкой, а отчасти французской музыкальной культуре приняты единые наименования: *lied*, *chanson*. Неслучайно и в русской камерно-вокальной музыке песня развивалась параллельно и во взаимовлиянии с романсом, что ясно прослеживается, начиная с российской песни-романса XVIII—начала XIX вв., затем — в творчестве классиков русского романса и, наконец, у современных композиторов.



торов («Песни» на стихи Бернса Г. Свиридова, «Тихие песни» и «Простые песни» В. Сильвестрова).

В романсе, значительно удаленном от народнопесенного первоисточка, испытавшем на себе влияние не только оперной, но и инструментальной музыки, особенно в гармонии и фактуре, тем не менее часто сохраняются такие исконно песенные черты, как ладовая простота основных интонаций, периодичность музыкальных фраз, соответствующих стихам, или строфичность композиции. Таким образом, профессионально-художественная песня и романс—не разные жанры, но две разновидности одного жанра, а практически чаще даже различные тенденции или уклоны в его трактовке. Но для того, чтобы разобраться в сущности этих уклонов, надо поставить в центр внимания опять-таки качество взаимодействия музыки и слова.

Песенная трактовка предполагает в целом резонирование музыки поэтическому первоисточнику, тогда как романсовая—значительную автономию музыки, точнее—более многообразную ее инициативу в отражении слова, а как следствие—повышение напряжения в той динамике музыкально-поэтического контакта, о котором говорилось выше.

В чем проявляется принцип резонирования?

Главным в его реализации является отражение в музыке двух важнейших аспектов собственно поэтической стороны первоисточника: 1) метрической основы стихов (ямбической, хореической или трехсложной), важной для силлабо-тонического стихосложения, например, в русской или немецкой поэзии, и 2) стихового ритма, т. е. периодичности отрезков времени, занимаемых стихами, что важно и для силлабической поэзии, например, французской.

Преимущественное внимание к поэтическому метру при песенном резонировании выражается в соответствии музыкальных стоп поэтическим, в постоянстве музыкальных стоп, а нередко и в остинатности ритма, создающей эффект музыкального скандирования, подобного авторскому чтению поэтов. Пиррихии при этом зачастую нейтрализуются, приравниваясь в своем музыкальном звучании к нормативным стопам. Действие «встречного ритма» (по терминологии Е. Ручьевской) ограничивается. Типичен, например, «усиливающий» встречный метр, при котором ударные слоги оказываются более продолжительными, и ямбы и хорей музыкально отражаются в трехдольных размерах, по принципу квантитативной

ритмики («Венецианская ночь» Глинки, «Осень» на стихи Бернса Свиридова). На уровне стихов песенное разонирование ведет к периодичности музыкальных фраз, на общекомпозиционном уровне—к строфичности музыкальной формы.

Романсовая трактовка опирается в большей степени на ритм стиха (в тесном смысле). Музыка чутко реагирует на эпизодические стопы: пиррихии или спондеи определяют «интонационную идею», например, в романсах «Я помню чудное мгновение» Глинки (пиррихии на различных местах) или «Нет, только тот, кто знал» Чайковского (начальный спондей). Музыкальные стопы нередко порождаются метрической структурой слов или синтагм: таковы, например, амфибрахии с обостренно-выразительной интонацией в «Мне грустно» Даргомыжского. Романсовый уклон может менять и метрическую основу стиха. В романсе Чайковского «Нам звезды кроткие сияли» ямб Плещеева превращается в музыкальный амфибрахий, а в крайних частях романса Метнера «Цветок» ведущую роль играют хорей и тоже амфибрахий, реализация же пушкинского ямба происходит только в середине.

Во всем этом сказывается существенная общая черта романса: значительно бо́льшая, чем в песне, активность встречного ритма. Романсовая трактовка жанра вызывает гораздо бо́льшую степень нарушения регулярности, многообразие ритмических контрастов. Они могут быть связаны, прежде всего, с семантическим прочтением стиха, с его синтаксическим расчленением. Типичный прием—нарушение поэтических переносов (*enjambements*): например, настойчивые, напряженно-драматизирующие переносы в стихотворении «Ночь» Пушкина не сохранены ни у Рубинштейна, ни у Римского-Корсакова, ни у Метнера, ни у Касьянова, написавших романсы на эти замечательные стихи. В принципе романсовый уклон жанра близок актерскому чтению стихов, а во многих случаях предполагает их трактовку, как прозы. Показательный пример—«На нивы желтые» Чайковского, где некоторые полустишья попадают даже в разные части музыкальной формы.

Однако ритмические контрасты могут быть порождены и стремлением к музыкальному оживлению, разнообразию или интенсивности развития (принцип автономии), чему служит, например, типичный для романса прием перемены ритмического уровня при отражении стопы, особенно частый у Чайковского («Колыбельная в бурю», «Ночи безумные», «Забыть так скоро» и др.).

Многообразие ритма в романсе тесно взаимосвязано с более гибкой и дифференцированной мелодикой. Было бы неверно считать широкую напевность существенным признаком песенной разновидности жанра: многие романсы богаты мелодикой широкого дыхания, а иногда содержат и длительные распевы, например, у Метнера. Песенная мелодика отличается более простой, как правило, диатонической и равномерно разлитой напевностью, тогда как романсовая включает целый спектр приемов, тесно сопрягаемых друг с другом — от развитой кантилены до речитатива, и, соответственно, большой диапазон интонирования от диатонических мотивов до хроматизмов и атональности.

Романсовый стиль характеризуется, таким образом, повышенной напряженностью в динамическом контакте музыки и слова, что сказывается в различных аспектах. Композитор стремится как можно глубже и тоньше выразить поэтическое содержание, подчиняя ему свою музыкальную речь, но музыка как бы «берет реванш», отстаивая свою автономную выразительность и становление формы. Возникает ряд эстетических оппозиций.

Детализации образного содержания, столь существенно отличающей романс от песни, противостоит целая система средств музыкального обобщения. Здесь и лейтинтозации («Забыть так скоро» Чайковского), лейтмотивы («Сталактиты» Танеева), и сам принцип развития из интонационного «зерна», как в инструментальной музыке; и объединяющее действие инструментального сопровождения, которое может основываться на оstinatном ритме и фактуре, а может, с той же целью, ассимилировать жанры невокального происхождения — траурный марш («Элегия» Бородина), ноктюрн («В молчании ночи тайной» Рахманинова), скерцо («Телега жизни» Метнера), особенно широко — танцевальные, примеры которых были бы излишни ввиду изобилия. Немаловажное средство обобщения предоставляет также инструментальное обрамление романса, особенно — «досказывающие» постлюдии, например, у Чайковского или Рахманинова.

Поступательное развитие музыкальной формы, зависящее от развертывания «лирического сюжета», взаимодействует в романсе с высокоорганизованными репризными формами: динамической трехчастной («Давно ль, мой друг» Рахманинова), двойной трехчастной («Испанский романс» Метнера), рондо («Маска» Танеева), концентрической («При-

ют» Шуберта, «Прости, мы не встретимся боле» Мясковского), иногда смешанной («Менуэт» Танеева).

Вообще функция репризы в вокальных жанрах двойственна. Она может отражать и какой-либо момент возвращения в поэтическом тексте, побуждая композитора к ответственному выбору этого момента, но в то же время способна достаточно тонко передать новое в развитии поэтического содержания, подчас вызывая к жизни оригинальные композиционные решения («Забыть так скоро» Чайковского, «Редет облаков летучая гряда» Римского-Корсакова, «Как мне больно» Рахманинова). Однако главная функция репризы во всех случаях—от музыкального отражения текстуально-поэтической репризы («Водопад» Баратынского—Касьянова) до привнесения ее в музыкальную форму по инициативе композитора («Хотел бы в единое слово» Чайковского) все-таки заключается в обобщении целостного музыкально-поэтического образа, т. е. соответствует второй родовой сверхфункции взаимодействия музыки.

Особое, усложненное динамическое сопряжение музыки и слова наблюдается при полифоническом сочетании вокальной и инструментальной партий романса. Это характерно, например, для жанровой разновидности русской камерно-вокальной лирики начала века, получившей наименование «стихотворение с музыкой», но часто встречается и в русском романсе последних десятилетий. Полифонический принцип трактуется в более широком смысле, не только как линейно-мелодическая самостоятельность двух партий, хотя она занимает большое место, но и как переплетение двух относительно независимых линий развития при воплощении поэтического текста: вокальная партия гибко и детально следует за словом, подчиняясь главным образом его семантике, фортепиано же выстраивает свою сквозную перспективу, несущую обобщающе-художественный и при этом часто важнейший музыкальный образ.

Например, в пушкинском «стихотворении с музыкой» Метнера «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы» вокальная партия, представляющая собой тускло-извилистый речитатив, чутко резонирует стихам, выделяя их семантические центры, подчеркивая сумрачно-вопросительные интонации, везде сохраняя ясную расчлененность стрóf. Одновременно с этим разворачивается достаточно классическая сонатная форма без разработки, причем контрастирующий тематизм глав-

ной и побочной партий определяется у фортепиано, в фортепианной же партии дается динамическая реприза главной темы (ее начальной, наиболее яркой интонации) и полностью проходит реприза побочной, переходя в постлюдию. Таким образом, убедительное композиционное решение позволяет автору специфически музыкальным способом выразить пушкинскую идею: единство эмоционального состояния лирического героя и царящего вокруг «спящей ночи трепетанья».

Аналогичный принцип параллельно-полифонического развития обеих партий встречаем в позднем камерно-вокальном творчестве Шостаковича, например, в цикле на стихи Марины Цветаевой.

Итак, романсовая трактовка жанра, связанная со всеми этими приемами, значительно усложняет и обогащает его художественные возможности. Она позволяет не только ярко выразить музыкой поэтический образ, но и передать его тончайшие оттенки, а главное—раскрыть подтекст стихотворения, направить внимание на его «сущность п'ного порядка». Неудивительно, что эта тенденция оказалась особенно актуальной для современной музыки.

Однако и песенную трактовку далеко нельзя считать отошедшей в прошлое. Песенный принцип прочтения стиха, максимально резонируя его строю, способствует некой интимной близости с поэзией, позволяет душевно породниться с нею, т. к. сравнительная простота и обобщенность музыкальной речи обеспечивают гораздо более активное и длительно сохраняющееся интонационное сопереживание. Поэтому в настоящее время, когда так возрос интерес к поэтическому творчеству, особенно ко вновь открываемым пластам высокой русской поэзии, песенная трактовка камерно-вокальной музыки может оказать незаменимую услугу в приобщении к поэтическому слову широкого слушателя.

## ПРОЧИЕ ПЕСЕННЫЕ ЖАНРЫ

Давние песенные истоки, главным образом, в английском народном творчестве, имеет баллада. Но в своей значительной эволюции этот жанр претерпел влияние другого, не менее важного источника—стихотворной профессиональной баллады, бурно развившейся в немецкой романтической поэзии XVIII—XIX вв. На основе синтеза народнопесенного и литературного прототипов сложилась баллада как собственный

жанр семейства музыки и слова—особая разновидность романса. Она восполняет функцию последнего благодаря связи с эпическим, повествовательным началом, которое главным образом и отличает балладу от лирического высказывания в песне-романсе. Правда, музыкальные темы повествовательного склада с размеренно-уравновешенной ритмикой не всегда господствуют в этом жанре, как например, в «Двух гренадерах» Шумана, «Черной шали» Верстовского или «Свадьбе» Даргомыжского. В этом отношении фортепианная баллада воспроизводит ведущий жанровый признак более последовательно, вокальная же часто компенсирует его поэтическим текстом.

Инвариантный признак вокальной баллады составляет поступательное развитие сюжета. Но сюжетность сближает балладу с литературными жанрами и программной музыкой, а как следствие этого родства, возникает еще одно качество—картинность: упоминания в тексте о событиях или обстановке действия без его сценического воплощения естественно вызывают у композитора потребность воспроизвести все это в музыке. Как нетрудно вспомнить, картинность не исключена и в обычном романсе, однако для баллады она в высшей степени характерна. Особенно широко представлен романтический пейзаж: красочная музыкальная обрисовка моря, леса, ночной природы. Не менее типичны картины стремительного движения, скачки. Примеры многочисленны: «Кубок» и «Лесной царь» Шуберта, «Стой, мой верный, бурный конь» и «Ночной смотр» Глинки, «Свадьба» и «Паладин» Даргомыжского, «Лорелея» Листа, «Море» Бородина и др.

Соответственно сюжету и картинности выстраивается музыкальная драматургия баллад, отличающаяся от большинства романсов интенсивностью и крупными масштабами. Отмеченная нами оппозиция поступательного развития и замкнутого становления здесь, как правило, решается в пользу первого: большинство баллад строится по принципу развертывания контрастного ряда эпизодов или сквозной формы. Реприза реализуется в органиченном или локальном аспекте: в виде обрамления («Черная шаль» Верстовского) или рефрена («Свадьба», «Старый капрал» Даргомыжского). Музыкально-обобщающее значение имеют также вариантно-вариационный принцип («Баллада Финна» Глинки) и сквозное, иногда оstinatное развитие какой-либо изобразительной фигуры («Лесной царь» Шуберта).

Таким образом, при наличии существенных отличительных признаков, жанровый стиль баллады тесно соприкасается с песней-романсом: и в мелодике, и в ассимиляции иных жанровых элементов (картинность, моторно-пластические фигуры), и в композиции (строфичность, вариационность). Может сближать их и еще один специфический аспект: повествование в некоторых балладах ведется от первого лица. Однако при сохранении последовательной сюжетности здесь может происходить сближение не только с романсом, но и с монологом — смежным жанром оперной музыки. В частности, «Старый капрал» Даргомыжского, который обычно считают балладой, по существу представляет собой балладу-монолог, музыкально воссоздающий процесс действия своеобразной героической драмы и ее трагическую развязку. Свободно-декламационная мелодика, сурово-лаконичный роковой рефрен, аскетически скупая фактура, в то же время не лишенная тонкой детализации — все это существенно отличается от стиля собственно баллад того же автора, от «Паладина» и «Свадьбы».

Обширную жанровую группу в семействе музыки и слова составляет песня — смежный жанр, получивший в XX в. мощные стимулы развития благодаря новым техническим средствам информации и распространению массовой культуры. Сочиняемая большей частью профессиональными композиторами, исполняемая с эстрады, по радио или телевидению, песня сохраняет связь с исконным семейством прикладной взаимодействующей музыки (см. схему 2) в плане бытования: в случае популярности она охотно напеваается в повседневной жизни и становится, таким образом, «обиходной» музыкой.

Скромная по содержательной емкости, песня тем не менее необычайно чутко улавливает духовный климат своего времени и может служить неоспоримым свидетельством в истории общественных настроений; в этом — своеобразная сверхфункция жанра. Две вершины в эволюции советской массовой песни так ярко отражают созидательный энтузиазм 30-х годов и героический подъем в годы Отечественной войны, одновременно связанный с обострившейся потребностью в душевной лирике. Красноречив и процесс постепенного угасания песни в послевоенные годы, когда она лишилась питавших ее социально-психологических источников. Характерная для нашего времени тенденция эстрадной песни — вторгаться

в высокую сферу социально-философской проблематики — вносит очевидное противоречие в эстетику жанра, predisposed к простоте и безыскусности содержания (в стиле рок-музыки, при всем ее изощренно-надрывном интонировании и обильном инструментальном «уснащении» эта простота подчас доводится до грубого примитива).

Закономерности синтеза слова и музыки в песне не требуют подробного рассмотрения, т. к. они были освещены в предыдущем очерке этой главы в связи с песенным уклоном романса. Здесь также господствует принцип метроритмического резонирования и обобщенного отражения поэтического текста в условиях куплетной или куплетно-вариантной формы. Специфическую особенность составляет ведущая роль стереотипных, «обиходных» интонаций, а также приемов «сцепления» мелодических звеньев, облегчающих интонирование и запоминание мелодики. Впрочем, пользуясь этой «системой доходчивости», композитор всегда вправе освежить ее оригинальными деталями<sup>2</sup>.

Однако есть особая жанровая разновидность песни, заслуживающая специального внимания благодаря специфике лежащего в ее основе музыкально-поэтического синтеза. Это — авторская песня.

Расцвет песенного творчества отечественных поэтов-бардов приходится на 60—70-е гг., когда их искусство было официально непризнанным, и это побуждало к смелому отклику на животрепещущие вопросы бытия, недоступные иному художественному воплощению. Наиболее типичные черты авторской песни сложились именно тогда; их и следует взять за основу характеристики, не рассматривая сдвигов последующих лет, по существу размывающих жанр.

Интереснейшая разновидность синтеза в авторской песне близка синкретизму, т. к. предполагает триединство поэта, автора музыки и певца-исполнителя. Как поёт о своей песне Булат Окуджава, «она еще очень неспетая, она зелена, как трава, но чудится музыка светлая, и строго ложатся слова».

При всем бесконечном многообразии поисков в области музыкально-поэтического союза, авторская песня представляет здесь единственный более или менее устойчивый жанр, художественной доминантой которого выступает не музыка,

---

<sup>2</sup> См.: Заков В. О мелодике массовой песни. М.: Сов. комп., 1979.



а поэтическое слово. Принадлежащее авторам песен, но истинным поэтам по призванию, оно всецело определяет идейную сущность и эмоциональную атмосферу произведений. Участие музыки сводится почти полностью к первой из родовых сверхфункций — суггестивному воздействию. Рассчитанная на сравнительно узкий круг слушателей-собеседников, духовных соратников и единомышленников барда, музыка придает авторской песне незаменимую задушевность и достоверность (нельзя не признать, что исполнение в огромном переполненном зале, а особенно в сопровождении инструментального ансамбля, неизбежно отклоняет жанр от его исконной природы). С этим характером интимного музыкального собеседования связаны и ладовая простота мелодики, обильно черпающей доходчивые интонации из овечьего обаянием фонда русского бытового романса, и скромность гитарного аккомпанеента, основанного на сложившихся формулах (виртуозная партия гитары, например, у Дольского — опять-таки отклонение от природы жанра).

Не претендуя ни на что большее, кроме притягательного «озвучивания» поэтической мысли, музыка здесь ограничивается соответствием своего интонационного строя общему характеру стихов, господствующему в них настроению. Автор не ставит перед собой задачи конкретного, тем более детального отражения поэтических образов. Любопытно, что иногда это распространяется даже и на музыкальные образы: «Лесной вальс» Окуджавы имеет четырехдольный размер. В то же время мелодическая изобретательность, даже по песенным критериям, также ограничена, иначе это противоречило бы статусу поэтической доминанты. Зато ритмо-звуковая сторона стихов максимально сливается с резонирующей им музыкой, подчиняя элементы встречного ритма, побуждая к остроумным музыкальным аллитерациям («Черное море» Кима) или вызывая к жизни специфические приемы интонирования, например, напряженное протягивание согласных в конце стихов у Высоцкого. Соответственно непритязательной, но неотъемлемой роли музыки, выстраивается куплетная форма, которая постоянно господствует в авторской песне. (Однако из ярких исключений — «Театральный пролог» Кима, где в зависимости от «лирического сюжета» разворачивается сложная двухчастная форма с кодой-репризой, но состоящая опять-таки из контрастирующих строфических рядов).

Музыкально-поэтический синтез в авторской песне глубоко

органичен. Особая роль музыки в этой «поющей поэзии» полностью отводит от нее упреки в музыкальном примитиве, банальности и т. п. Замечательное искусство поэтов-бардов в их лучших творениях именно синкретично, и с этой точки зрения наследие Высоцкого обладает ничуть не меньшей художественной ценностью, чем творчество Кима или Окуджавы, хотя в собственно музыкальном отношении он им значительно уступает.

## ХОРА САРРЕЛЛА

Воплощение поэтического слова в хоровой музыке потенциально тяготеет к большей объективности, чем в песне-романсе. К этому располагает сама природа хорового пения, способного растворять личные переживания в коллективном ощущении сотворчества. Среди поэтических текстов этого жанра в целом преобладает «объективная лирика», например, пейзажная, либо философская, но не интимная или страстная. Даже при обращении к сугубо лирическим первоисточникам, иногда совпадающим с текстами романсов (например, «Мери» в романсах Глинки, Сильвестрова и в «Пушкинском венке» Свиридова), звучание хора не может нести качества монологического высказывания. Монолог превращается в «полилог», неизбежно создавая этим некоторый эффект отстранения и возведения на более высокий уровень абстракции (вторая сверхфункция взаимодействующей музыки). Поэтому, при всем внимании композитора к деталям поэтического текста, что в данном жанре не исключается, ему в принципе противопоказана сквозная форма, основанная на сплошном детализированном отражении первоисточника.

В тесной связи с отмеченной особенностью находится и другая. Многоголосная природа хора естественно влечет его на путь полифонического развития, предначертанный еще прототипами жанра — мотетом и мадригалом. Но полифоническая фактура создает особые условия для музыкального произнесения слова, активизируя действие встречного ритма, гораздо более значительного и многообразного здесь, чем в песне-романсе. В сложной хоровой фактуре, располагающей широким спектром возможностей, возникает специальная проблема расслышания слова, в таком виде незнакомая сольным вокальным жанрам.

Очевидно, наиболее ясное слышание слова может достигаться двумя способами, художественные возможности кото-

рых существенно различны. Первый способ—выделение одного голоса, что может реализоваться либо в унисоне, либо в обособленном пении солиста, либо, наконец, в гомофонной фактуре, когда солист или исполнители одной партии поют на фоне скромной гармонической поддержки других голосов. Слово при этом может быть слышно не менее ясно, чем в камерно-вокальных жанрах, но кроме того, соответствующие музыкальные фразы семантически акцентируются, а при сольном исполнении или звучании одной партии могут приобретать еще и лирическую окраску (например, в хоре Свиридова «Как песня родилась»).

Второй способ осуществляется при хорально-гармоническом складе. Помимо ясного произнесения слова благодаря его синхронному пропеванию, это вносит еще замечательный эффект гармонического расцвечивания чисто вокального звучания. В хорально-гармонической фактуре, особенно при неспешном или медленном темпе, слово приобретает незаменимую выразительность и красоту, как бы растворяясь в гармонии, переливаясь тончайшими красками в разнообразных гармонических последовательностях. Принцип резонирования получает здесь специфическое претворение, не доступное никаким иным жанрам взаимодействующей музыки.

Полифоническая имитация, столь широко распространенная в хоре и обладающая большой выразительностью, по отношению к слову противоречива. С одной стороны, она создает эффект внушения, аналогичный повторам слов или синтагм в поэзии, особенно если имитируются мотивы или фразы, несущие семантические центры стиха. При этом, конечно, не надо забывать и о важной особенности музыкальной имитации—вариативности интонирования, связанного вопросно-ответной структурой, что выделяет этот прием среди всех звучащих художественных текстов в мире искусства.

С другой стороны, при активном имитационном развитии, стреттных имитациях или сочетании их со свободными контрапунктирующими голосами, возможности расслышания слова резко снижаются. Принцип автономии музыки выдвигается в таких случаях на первый план, восприятием же отдельных деталей поэтического текста приходится жертвовать.

Имитационная фактура вносит многочисленные словесные повторения, реализуя специфичный для жанра аспект встречного ритма. Кроме того, с целью лучшего расслышания слова композитор обычно прибегает к сложной полифонической фак-

туре при повторении стихов или синтагм, которые уже прозвучали в более выгодных для поэтического текста условиях, благодаря чему встречный ритм повтора еще более усиливается. Таким образом, в синтетическом художественном тексте хорового сочинения возникают зоны снижения словесной информации, что типично сочетается с повышением музыкальной информации — благодаря насыщению имитационной фактуры, а также введению срединно-разработочного развития, тоже связанного с повторностью слов.

«Кривая словесной информативности» является важным формообразующим фактором жанра. Он выступает в сложном соотношении с другими факторами, как общемузыкальными или свойственными всей взаимодействующей музыке (отражение поэтических образов в развитии), так и специфичными для хора (чередование типов фактуры, тембровая палитра, градации плотности и прозрачности).

Рассмотрим основные аспекты связи музыки и слова на одном примере: в хоре Танеева «Развалину башни, жилище орла» из цикла на стихи Полонского оп. 27.

Композиция сурового, но захватывающего своим драматизмом хора (с признаками динамической музыкальной картины) безупречна по своей стройности. В создании рельефа двойной трехчастной формы, наряду с тональным планом, темпом и фактурой, большое значение имеют ритм и различная степень словесной информативности. В четных частях с их многочисленными повторами она явно меньшая, в нечетных же, начинаясь от максимальной, постепенно снижается.

Замечательно ритмическое противопоставление экспозиционных и срединных разделов. Ритм нечетных частей, особенно первой, излагающей «тему Скалы», импульсивен: в нем заметны нарушения регулярности, ярок контраст между усиливающим встречным метром первой фразы и триолями, а затем синкопами во второй. Этот контраст, поддерживаемый двумя типами словесно-информативной фактуры — унисоном и хорально-гармоническим складом — отчасти напоминает индивидуальный и продолжающий элементы в классической теме фуги, а в то же время — два элемента сонатной главной партии (все в духе индивидуальности Танеева). В противоположность этим ритмическим событиям нечетных частей четные основаны на легком скандировании *staccato* в резонирующем ритме и поначалу гомофонной фактуре, которая посте-

ленно оживляется свободными имитациями. Снижение словесной информативности здесь связано, кроме того, и с средним типом изложения. Однако в целом эти части более внутренне однородны благодаря единому ритмическому движению: именно здесь возникает ощущение проплывающих перед взором картин.

Интересно, что в своем расчленении композиции Танеев исходит не из строфической структуры стихов, а из образного противопоставления: четные части рисуют то, что видит Скала—олицетворенная героиня произведения. Поэтому в основу первой части кладутся две строфы четырехстопного амфибрахия Полонского, однако вторая не заканчивается, и ее последний стих один служит текстом второй части.

Над всеми драматическими перипетиями, как ведущая идея, господствует образ Скалы, получающий интенсивное сквозное развитие. Уже в репризе первой части, переходящей в связку, «тема Скалы» приобретает новую, еще более сумрачную окраску в тональности *b moll* (вместо главной *c moll*). В третьей части эта тема проходит в *f moll* с двойной стретной имитацией: контрапункт (образ «ветра, гонящего волну») также имитируется. Наконец, замечателен переход к последней репризе: в конец развернутой связки (цифры 22—24) вплетается предвестник «темы Скалы», на первоначальной высоте в тональности *c moll*, что облегчается изначально доминантовым наклоном темы, преисполненной грозно напряженной статики.

Как показывает приведенный пример, различные аспекты взаимодействия музыки и слова в хоре могут быть строго соподчинены между собой в комплексном выражении главной идеи первоисточника.

Черты музыкальной формы в хорах *à cappella* во многом аналогичны сольным жанрам словесной музыки. Так же, как и там, здесь взаимодействуют поступательное развитие, подчиненное развертыванию образного содержания, и замкнутое становление, связанное с выражением центральной идеи. Так же свободно, более гибко, чем в чистой музыке, реализуется принцип репризности. Основополагающее значение, как и в песне-романсе, имеет строфичность, выступает ли она самостоятельно, или сочетается с репризными формами, точно ли отражает строфику первоисточника, или где-то отступает от нее. Вариантно-строфическая и сквозная строфическая формы встречаются в этом жанре столь же широко, некото-

рыми авторами применяются особенно последовательно, например, Свиридовым. В поздних произведениях иногда прослеживается влияние высших инструментальных форм, в частности, сонатной (например, в хоре Танеева из того же ор. 27 «Посмотри, какая мгла»).

Но основную композиционную специфику жанра составляют имитационно-полифонические формы и соответствующие приемы развития, контрастно отличающие хор от всех сольных жанров музыки и слова. Широко распространен прием фугато. Своеобразно и свободно, причем вплоть до нашего времени, претворяется старинный принцип мотетной формы. Имитационные секции, следуя друг за другом или вплетаясь в различные разделы смешанной формы, естественно согласуются с принципом строфичности. Нередко встречается и fuga. Например, вторая большая часть хора Танеева «Прометей» ор. 27 представляет собой тройную фугу с совместной экспозицией. Пример небольшой, но остроумно решенной самостоятельной фуги (как смежного жанра данного семейства) — «Над курганами» Шебалина. В 32-м концерте Бортнянского находим интересное сочетание фуги с мотетной формой.

### ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ

Основной сложный жанр, который для семейства музыки и слова следует считать собственным, это — вокальный (или хоровой) цикл<sup>3</sup>. Художественный смысл данного жанра, утвердившегося в камерно-вокальной музыке с начала XIX в. («К далекой возлюбленной» Бетховена) заключается, прежде всего, в расширении возможностей соответствующего простого жанра по объему содержания. Более полный охват разнообразных явлений и эмоциональных состояний, моментов внутренней жизни лирического героя позволяет глубже проникнуть в художественный мир поэта, отразить его в музыке гораздо более цельно, чем в отдельном романсе.

Однако наряду с этой, наиболее очевидной, функцией вокального цикла, а в лучших случаях господствуя над ней, выступает иная функция, которую можно считать главной: выражение концепции композитора, соответствующее принципу автономии музыки. Главная функция может реализоваться по-разному в зависимости от характера твор-

---

<sup>3</sup> Хоровой цикл мы рассматривать не будем, т. к. его функции и принципы организации аналогичны вокальному.

ческого процесса: сочиняется ли музыка на текст существующего поэтического цикла, но что-то акцентирует в нем, обобщает, выявляет скрытые связи и т. п.; или композитор избирает различные, отдельные стихи поэта, компануя из них поэтическую основу своего цикла, соответственно их располагая и интерпретируя. Иногда работа над циклом обоих авторов происходит совместно, как это было при сочинении «Песен и плясок Смерти» Мусоргским и Голенищевым-Кутузовым, но и тогда решающее слово в этом сотворчестве, а тем более в его результате, принадлежит, конечно, музыканту. Наконец, наиболее активен композитор при выборе стихов, принадлежащих разным поэтам, как в «Тихих песнях» или «Ступенях» Сильвестрова. В таких случаях вторая родовая сверхфункция, потенциальная склонность музыки к выражению концепции, сказывается особенно красноречиво, и в этом смысле вокальный цикл, в котором доминирующее значение одного искусства позволяет преодолеть разрозненность произведений другого, выделяется среди множества явлений художественного взаимодействия.

Внутренняя организация вокального цикла в некотором отношении противоречива. По общей типологии сложных жанров его следует отнести к сходнофункциональным; этим он близок инструментальной сюите. Романсы или песни, входящие в цикл, принадлежат одному простому жанру, предназначаются в большинстве случаев для одного голоса с одним и тем же инструментальным сопровождением. Все они раскрывают какие-то грани единого, большей частью лирического, содержания и в этом смысле равноправны.

Намек на какие-то дифференцированные типовые функции можно усмотреть только в крайних частях, в чем тоже сказывается сходство с прелюдией и финальной пьесой сюиты. Романс, открывающий цикл, может вводить в его содержание, выражая центральную идею («Рождение арфы» в «Имморталях» Танеева), обрисовывать какой-либо сквозной образ или господствующее настроение («Зимний путь» Шуберта). Последний романс нередко дает обобщающий итог цикла, как это мы видим в «Далекой юности» Шапорина, «Прощании с Петербургом» Глинки или цикле Свиридова-Бернса: «Честная бедность» выражает мечту его героев, людей «из народа», о социальной справедливости. Однако эти типовые обрамляю-

щие функции реализуются далеко не во всех циклах (финальная встречается чаще)<sup>4</sup>.

С другой стороны, наличие поэтического текста с его большей, чем в музыке, идейно-образной конкретностью, а нередко и сюжетностью, создает условия для индивидуально-драматургической функциональности частей, и она во многих вокальных циклах достаточно высоко развита, подобно программным сюитам.

В связи с этим приходится признать, что вокальный цикл является жанром переменного-детерминированного: в его орбиту входит множество произведений, разнообразных по своей организации, от сложных сюжетно-драматургических композиций до групп романсов, озаглавленных авторами как цикл, но связанных едва уловимым общим настроением. Данный сложный жанр не имеет резко очерченной границы «снизу» и в своих слабо детерминированных образцах сближается с романсами одного опуса, не задуманными в качестве цикла, иногда даже как бы перекрещиваясь с ними. Например, в романсах Чайковского ор. 73 при желании можно найти черты цикла с большим успехом, чем в «Прощании с Петербургом» Глинки или «Миртах» Шумана.

Соответственно этому многообразию весьма различаются шансы и на целостное бытование циклов: сравнительно немногие из них традиционно исполняются целиком, тогда как исполнение отдельных романсов из какого-либо цикла практикуется очень широко.

Какие факторы служат объединению, а следовательно, и детерминации вокального цикла? Как действуют в этом отношении музыка и слово?

Стихи одного поэта уже сами в себе несут предпосылку единства, т. к. принадлежат художественному миру одной творческой личности. Слово дает основу художественной цельности цикла, либо сюжетную, как в «Прекрасной мельничихе» Шуберта, либо идейно-тематическую, как в «Песнях и плясках Смерти» или «Без солнца» Мусоргского. Однако музыкальная доминанта жанра сказывается здесь не менее, чем в отдельных романсах, и поэтому решающее значение имеет музыкальная реализация поэтической основы (особенно при

---

<sup>4</sup> О значении завершающего романса см. также: Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. Ч. 3. М., 1978. С. 309—311.



выборе стихов разных поэтов). К ее рассмотрению мы теперь и перейдем.

С музыкальной точки зрения можно выделить два типа объединения вокальных циклов: 1) жанрово-стилистическое и 2) музыкально-драматургическое. Разумеется, разделение это относительно и предполагает разнообразные сочетания, подсказанные поэтическими источниками.

Жанрово-стилистическое единство опирается на выбор жанрового уклона и определенного типа интонирования, но может при этом подкрепляться и дополнительными музыкальными средствами. Например, развертывание цикла Шостаковича на стихи Блока основывается на присоединении к голосу различных инструментов и их сочетаний с объединением всего ансамбля (сопрано, скрипка, виолончель, фортепиано) в финальном 7-м романсе «Музыка»; отчасти эта идея подсказана стихами Блока в 3-м романсе: «Ночь волновалась, скрипка пела...».

В цикле Свиридова-Бернса широко и гибко претворяется песенность с господством диатоники, резонирующего ритма, строфичности и обобщенной выразительности в соотношении музыки и слова. Отдельные моменты детализации, как в песне «Всю землю тьмой заволокло», или отклонения в ариозно-романсный стиль («Джон Андерсон») не нарушают общей картины.

Цикл Шостаковича «Из европейской народной поэзии» проникнут интонациями национальной мелодики, причем характерная для автора сгущенная минорность с понижающими альтерациями оказывается ей глубоко родственной. В другом шостаковичевском цикле—на стихи М. Цветаевой—объединяющее значение имеют отмеченное нами полифоническое развитие вокальной и фортепианной партий, а кроме того, в 1, 4 и 6 номерах—принцип построения мелодики из неповторных хроматических тонов (в романсах «Мои стихи», «Поэт и царь» есть даже 12-тоновые серии).

Сложный жанрово-стилистический синтез находим в поздних вокальных циклах Мусоргского на стихи Голенищева-Кутузова. «Без солнца» отличается удивительно органичным сплавом песенности и декламационности, когда речевые интонации в резонирующем ритме при равенстве слога и звука образуют напевные периодические построения. Созвучна этому синтезу и хроматическая ладотональная переменность, в

последнем романсе «Над рекой» дополняемая доминантовым ладом. «Песни и пляски Смерти» основываются, наоборот, на резком противопоставлении декламационности и песенности, а в связи с этим—гармонической неустойчивости и устойчивости, образующих в каждом номере двухчастную ямбическую структуру. Здесь мы встречаемся, таким образом, с промежуточным видом циклического единства: в построении всех номеров, где первая часть, обрисовывающая обстановку действия, вводит во вторую, содержащую само действие Смерти, создается драматургическая аналогия, которая тоже служит фактором объединения.

В противоположность этому примеру, «Тихие песни» Сильвестрова составляют, можно сказать, принципиально адраматургическую композицию, хотя на цикличности этих песен автор справедливо настаивает, предписывая их исполнение целиком. Здесь нет драматургических контрастов и волн, целеустремленной линии развития, ведущей к кульминации и итогу. Музыка погружает нас в атмосферу русского романса первой половины XIX века, с удивительной чуткостью воссозданного современным композитором (о чем красноречиво говорят тончайшие гармонические детали и неожиданные повороты в развитии музыкальной мысли). Пребывание в этой атмосфере как бы не имеет границ, художественное время, лишенное контрастных стадий, тянется медлительно и завораживающе равномерно, приглушенная динамика вызывает ощущение воспоминаний о далеком былом. Глубокое внутреннее единство этого цикла оказывается, таким образом, чистым примером первого типа.

Второй тип предполагает акцентирование драматургических функций отдельных номеров, не только крайних, но, например, переломных в развитии сюжета («Я не сержусь» в цикле Шумана «Любовь поэта»). Романсы группируются внутри цикла, составляя определенные стадии этого сюжета или последовательного развития идейно-художественной концепции. Такие стадии музыкально обрисовываются с помощью выбора каких-либо выразительных средств: ладотонального колорита или ритмического профиля, типа движения или интонирования. Большое значение в подобных циклах имеют реминисценции, интонационные связи, иногда лейтинтонации; все они служат выявлению драматургической логики целого.

Остановимся на двух примерах драматургически постро-

енных циклов, один из которых имеет идейно-тематическую литературную основу, другой—сюжетную.

Вокальный цикл Танеева «Иммортели» op. 26, сочиненный на стихи разных поэтов в переводе Эллиса, состоит из десяти романсов, которые отчетливо группируются в две неравные части: первая включает семь номеров, вторая—остальные три. Первая часть полностью посвящена личностной лирике, философской или любовной, вторая—гражданской или социально-исторической тематике. Объединяет обе части философская концепция Смерти и Бессмертия, преходящего и вечного. Музыкальный контраст между крупными разделами цикла создается прежде всего благодаря активному претворению первичных жанров во второй части (марш, шествие, менуэт, революционная песня «Ça ira»), противостоящему обобщенной романсовости первой. В первой части преобладают более сдержанная динамика, тонкая детализация фактуры, тогда как во второй, особенно в ее крийних номерах 8 и 10, чувствуется принцип «крупного мазка», а лирической углубленности противопоставлена широкая картинность. Благодаря этому в цикле ощущается ямбическое соотношение крупных частей и направленность драматургической перспективы с генеральным контрастом между 7-м романсом «Фонтаны» и 8-м «И дрогнули враги» (которые в то же время связаны параллелизмом тональностей *As dur—f moll*, что компенсирует разобщенность двух отделов цикла).

Кроме того, на всем протяжении «Иммортелей», переплетаясь между собой, развиваются две контрастирующих драматургических линии, отмеченные не только характером музыки, эмоциональной атмосферой романсов, но и определенным тональным планом. Главная из этих линий—линия нарастания трагизма—простирается через романсы «Отсветы» (№ 3), «Леса дремучие» (№ 5), «Сталактиты» (№ 6), «И дрогнули враги» (№ 8) и «Менуэт» (№ 9). Она связана с минорными тональностями и углублением в бемольную сферу, от *d* к *f*. Вторая линия оттеняет драматургическую перспективу светлой, возвышенно-поэтической лирикой, объединяя романсы «Канцона 32», «Музыка» и «Фонтаны», написанные в тональностях *H, D, As dur*. В тональном плане, кроме колоритного контраста, заметно, таким образом, и постепенное сближение двух линий, окончательно достигаемое в последнем романсе «Среди врагов», первая часть которого звучит в *d moll*, вторая—в *D dur*.

Первый романс «Рождение арфы» служит своеобразным музыкальным прологом цикла, выражая его главную идею: печаль и страдания бременной жизни становятся источником прекрасного искусства, несущего в себе их отсвет. Тональный план романса, соответственно функции этого пролога, занимает нейтральное положение, намечая обе возможных линии развития: главная тональность—переменный е-С, в ходе модуляции появляется В dur.

Таким образом, музыкальная драматургия «Иммортелей» раскрывается в сложном переплетении контрастирующих линий и стадий развития, где существенны как синтагматические, так и парадигматические связи, как генеральный контраст двух крупных частей, так и общая перспектива, направленная к содержащей кульминацию второй части.

Второго примера—цикла Шумана «Любовь и жизнь женщины», демонстрирующего сюжетную драматургию, мы коснемся бегло в виду его известности.

Простой безыскусный сюжет, обозначенный в заглавии цикла, обнимает целую судьбу лирической героини. Она отражена в двух стадиях музыкального развития, включающих романсы №№ 1—5 и 6—8. Романсы первой группы, содержащие образы весны и счастья в любви, чередуются по темпу и типу движения, постепенно сближаясь к концу первой части цикла. Ее цельность подтверждается полной симметрией тонального плана: В dur, Es dur, с moll, Es, В dur. Вторая стадия, отмеченная в сюжете появлением темы материнства, более сжата и целеустремленна, что проявляется и в тональном плане: G dur→D dur→d moll. В то же время последний романс, потрясающий внезапной трагической развязкой, противопоставлен всей предыдущей музыке: в противоположность сопряжению песенности с декламационностью он весь состоит из строгого речитатива на фоне скупого хорального сопровождения.

Фортепианная постлюдия с реминисценцией идиллического первого романса вносит в цикл репризное обрамление, смягчая боль трагической утраты, акцентируя возвышенно-позитивное начало<sup>5</sup>.

Однако высокая степень целостной музыкальной организации, какая свойственна двум важнейшим циклам Шумана,

<sup>5</sup> Истолкование Д. Житомирского. См.: Р. Шуман. Очерк жизни и творчества. М., 1964. С. 586.

в истории этого жанра составляет редкость. Преобладающая тенденция заключается, наоборот, в большой свободе построения цикла и, в частности, его тонального плана (заметим кстати, что для столь архитектурно мыслящего композитора, как Танеев, оригинальный тональный план «Иммортелей» тоже очень свободен). Редко встречаются в вокальных циклах инструментальные обрамления («Любовь поэта»), как правило, отсутствуют какие-либо иные, более эффективные формы репризы, не говоря уже о лейтмотивах. Все эти средства музыкального единства, которые в принципе могли бы укрепить статус сложного жанра, избегаются здесь потому, что авторов чаще привлекает иная художественная возможность: свобода группировки различных контрастирующих песен или романсов, всегда доступных для отдельного исполнения и в то же время связанных общей художественной атмосферой, т. е. чем-то более тонким и требующим большей чуткости для своего постижения, чем конкретные музыкальные «подсказки». И в этом отношении можно вновь напомнить об аналогии между вокальным циклом и сюитой, особенно поздними ее образцами, например, «Временами года» Чайковского. Но вокальный цикл имеет даже большие основания для свободы построения, чем сюита: его художественное единство, его эмоциональная атмосфера задаются синхронно интонируемым поэтическим текстом. Эстетическое отличие взаимодействующей музыки от чистой или программной сказывается здесь в полной мере.

По этому поводу можно напомнить об одном замечательном произведении, в достижении единства которого музыка и слово весьма оригинально сочетаются между собой: о «Мадригале» Мясковского на стихи Бальмонта. По сравнению с другими вокальными циклами этого автора, например, на стихи Лермонтова, он несомненно отличается гораздо большей цельностью. Но как она достигается? В пятичастной рондообразной композиции «Мадригала», как бы заимствованной из арсенала чистой музыки, функцию рефрена выполняют нечетные части, музыкально различные, но содержащие один и тот же поэтический текст с его «лирической идеей»: «О, в душе у меня столько слов для тебя...». И неслучайно композитор назвал свое сочинение «сюитой», очевидно, имея в виду потенциально большую музыкальную цельность этого жанра, его генетическую связь с чистой музыкой.

## СМЕЖНЫЕ СЛОЖНЫЕ ЖАНРЫ

Нам остается охарактеризовать два сложных жанра музыки со словом — кантату и ораторию. Оба они — концепционные жанры, восполняющие соответствующую функцию семейства по сравнению с хоровым или вокальным циклом: последний редко преодолевает рамки «лирического сюжета», тогда как для кантатно-ораториальной музыки в высшей степени характерна связь с эпосом, героикой, исторической или гражданской тематикой.

Почему важнейшие концепционные жанры семейства оказались в данном случае смежными? Ответ лежит в плоскости той коренной специфики словесной музыки, о которой уже говорилось: органическая связь с лирической поэзией заставляет собственные жанры музыки со словом (за исключением баллады) в большинстве случаев замыкаться на этой сфере, и содержание иного эстетического рода привносится сюда извне.

По своему жанровому стилю кантата и оратория очень близки друг другу, что служит причиной частого объединения их в собирательную кантатно-ораториальную группу. Обе представляют собой вокально-симфонические виды сочинений и состоят из одних и тех же составляющих жанров: хоров (чаще с сопровождением, иногда *à cappella*, как во 2 части «Иоанна Дамаскина» Танеева), арий или песен, речитативов, ансамблей, симфонических вступлений, а иногда и внутренних симфонических эпизодов («Ледовое побоище» в «Александре Невском» Прокофьева). Так как все эти номера различаются не только планом выражения, но и соответствующими драматургическими функциями, оба жанра, в отличие от вокальных и хоровых циклов, следует признать контрастными.

Однако принципиальные различия между кантатой и ораторией все же существенны, и на них сейчас следует обратить внимание. Эти различия предопределены происхождением обоих жанров.

Кантата, генетически связанная не только с ранней оперой, но прежде всего с ренессансными хоровыми жанрами, в эпоху барокко утвердилась как крупное вокальное сочинение (в отличие от инструментальной сонаты), посвящаемое какой-либо одной теме, одному событию или даже одному образу (например, плачущей Богоматери) и раскрывающее эту

тому обобщенно, при господстве одного эмоционального тонуса. От этого зависят сравнительно скромные масштабы кантаты, далеко не всегда использующей хор, а в XVII—XVIII вв. нередко состоявшей в основном из речитативов и арий. Одинаковая широта распространения как в светском музыкальном обиходе, так и в церковном (духовные кантаты И. С. Баха) придает кантате статус равноправно-смежного жанра с культовой музыкой.

С барочной кантатой сохранили преемственную связь и поздние произведения этого жанра, для которых тоже характерны сосредоточенность на какой-либо одной идее и единство эмоциональной атмосферы. Этим признакам удовлетворяют, например, лирико-философские кантаты («Иоанн Дамаскин», «По прочтению псалма» Танеева), а также торжественные, написанные по какому-либо общественно-историческому поводу («Москва» Чайковского). Таким образом, вторая сверхфункция взаимодействующей музыки в кантате, как правило, доминирует.

Оратория, в своем становлении изначально нацеленная на повествование о значительных событиях (чтение библейских историй в специальных ораториальных залах при церкви, развитие пассионов—главной духовной разновидности жанра), и в дальнейшем, став смежным жанром словесной музыки, сохранила принципиальную связь с эпосом. Этим определяются важнейшие типичные черты оратории — монументальность и сюжетность.

Монументальность достигается благодаря крупным масштабам, как правило, значительно превосходящим кантату, а также с помощью большого состава исполнителей: многоголосного, нередко двойного хора, солистов, симфонического оркестра, органа. Особенно сложна и многообразна роль хора, отличающая ораторию от старинной кантаты еще со времен Генделя. Хор не только воплощает образ народных масс, иногда создавая контрастирующие коллективные портреты (иудеи и филистимляне в «Самсоне»), но и выступает в качестве комментатора событий, подобно хору античной трагедии.

Последнее уже связано с другим важнейшим качеством жанра — сюжетностью. Она сказывается в последовательном развертывании событий, персонификации героев, мотивировке их действий, нередко—в участии либо музыкально интонирующего повествователя (евангелист в пассионах), либо даже

чтеца (спикер в «Царе Эдипе» Стравинского). Характерно для ораториальных сюжетов сопоставление различных планов художественного времени: так настоящее и прошлое сопоставляются в «Мессии» Генделя; история Жанны д'Арк у Онеггера-Клоделя дается ретроспективно, как бы с точки зрения ее предсмертного часа. В прямой связи с сюжетностью находится и музыкальная драматургия, включающая образительные эпизоды (по той же причине, что отмечалась в балладе, но более широко и многообразно), а также сквозные интонационные элементы и лейтмотивы.

Наличие персонажей и действия вносит в ораторию значительную долю драматизации, и произведения этого жанра иногда приближаются к границе драматического семейства, что побуждает исполнять их с элементами сценографии (например, «Осуждение Фауста» Берлиоза). Кроме того, драматическая тенденция создает основание для жанрового смешения оратории и оперы («Царь Эдип» Стравинского, оратории Онеггера). Однако в целом, при многочисленных точках соприкосновения с оперой, жанр остается эпическим, и оба его важнейших признака влияют друг на друга: монументальности и объемности фони́зма созвучны неспешность повествования и ощущение эпической дистанции, разноплановости художественного времени.

Таким образом, вырисовывается специфическая функция оратории, выделяющая ее среди всех музыкальных жанров. В ней может быть воплощен сюжет с гораздо большей конкретностью, объемом и многомерностью, чем в программной музыке, но без предметно-сценической материализации, а только в плане интонационного сопереживания. Воплощение сюжета, связанное с подвижным сочетанием обеих сверхфункций взаимодействующей музыки, оказывается в оратории более условным и органичным для вида искусства, а следовательно—свободным от комплекса оперных проблем и соответствующей рутины.

Выяснение специфики кантаты и оратории позволяет проследить взаимопроникновение их характерных признаков в сочинениях смешанно-жанрового профиля, которыми так богата музыка XX века.

В качестве примера напомним об одном из лучших произведений второй половины века—«Истории доктора Иоганна Фауста» Шнитке. Глубочайшая идея этой кантаты—идея неотвратимости Возмездия за сделку с совестью, своеобразное



ее решение как надвременной, вечной, однако, в высшей степени актуальной проблемы, вне сомнения свидетельствуют о концепционности жанра, но не противоречат и статусу оратории. Ряд характерных признаков как будто его подтверждают. Сюжет разворачивается последовательно, о нем повествуют речитативы рассказчика (тенор), герои персонифицированы: сам Фауст, Мефистофель, выступающий в двух обликах—Соблазнителя и Карателя. Большой состав оркестра с органом обеспечивает мощный фонизм.

Но в то же время сюжет отличается сугубой лаконичностью, излагает по существу события одной ночи—ночи гибели Фауста. Все произведение овеяно общей накаленно-экспрессивной атмосферой, музыкальная драматургия концентрирована вокруг одной кульминации, а интонационные связи достигают степени монотематизма: тема комментирующего хора и танго карающего Мефистофеля составляют два важнейших варианта. Части композиции при ярких контрастах непрерывно переходят друг в друга, образуя слитный цикл, что иногда встречается в кантате, но совсем не свойственно оратории. Таким образом, при учете внутренних ораторных признаков драматургии авторское наименование «Истории Фауста» как «кантаты» в целом себя оправдывает.

Мы рассмотрели в этой главе наиболее устойчивые жанры музыки со словом. Процесс брожения и творческого экспериментирования, столь свойственный современной художественной культуре, затронул данное семейство в большей степени ввиду подвижного соотношения его эстетических компонентов. В этом смысле наибольшей активностью отличаются сложные жанры, представляющие широкие возможности для творческих поисков. Происходит взаимовлияние различных жанров, как находящихся внутри семейства, так и с участием внеположенных ему: уже говорилось о сближении кантаты и оратории, оратории и оперы. В орбиту семейства вовлекаются такие важные смежные жанры, как симфония и поэма.

Среди многочисленных симфоний XX века, включающих вокально интонируемое слово, с точки зрения смежного жанра представляют интерес те, в которых претворяется какой-либо известный вариант сонатно-симфонического цикла.

Например, в 13-й симфонии Шостаковича на стихи Евтушенко, оригинально использующей вокальное начало (бас и хор басов), можно обнаружить модель характерной для ав-

тора большой драматической симфонии. «Бабий яр» и «Юмор» образуют типичный резкий контраст напряженной медитативно-драматизированной первой части и гротескного скерцо. Лирическая зона расширена до двух частей, связанных между собой аттасом: «В магазине» (Adagio) и «Страхи» (Largo). Остроумно решенный финал «Карьера» с его трогательно-чистым пасторальным рефреном — замечательная находка Шостаковича, едва ли не лучший среди всех его финалов, претворяющих классическую традицию.

Некоторую аналогию с классическим четырехчастным циклом допускает «Весенняя симфония» Бриттена, написанная для солистов, смешанного хора, хора мальчиков и оркестра.

По-разному интерпретируется внутри семейства поэма с участием слова. Если, например, в «Казни Степана Разина» Шостаковича воспроизводится модель большой симфонической поэмы, то в «Поэме памяти Сергея Есенина» Свиридова жанр трактуется скорее метафорически, как свидетельство глубинной связи музыки с целостным художественным миром избранного поэта.

Иные жанры претерпевают в современных условиях качественно новую трактовку. Таков хоровой концерт, возрождающий ценнейшую сейчас традицию русского духовного концерта и в то же время расширяющий его рамки до смежного жанра взаимодействующей (а не только культовой) музыки, что предполагает и разнообразную светскую тематику наряду с духовной, и синтезирование в жанровом стиле различных исторических моделей концертирования<sup>6</sup>.

Особый интерес вызывают творческие эксперименты по созданию новых жанровых разновидностей музыкально-поэтического синтеза. Яркий пример — «Поэтория» Щедрина. По замыслу автора в ней не только музыкально воплощаются стихи Вознесенского, но важнейшим интонационным компонентом выступает голос самого поэта, своеобразно кореллированный с музыкальным отражением слова. Среди различных сочетаний партии Поэта и музыки (чередование, декламация на фоне хорового пения, на фоне детализирующей симфонической иллюстрации и пр.) особенно примечательно в «Поэтории» хоровое интонирование стихов, предшествующее чтению их же Поэтом. В таком переключении от кол-

<sup>6</sup> См.: Паисов Ю. Новый жанр советской музыки // Музыкальный современник. Вып. 6. М.: Сов. композитор, 1987.

лективного к индивидуальному, от лирического к эпическому есть нечто общее с двойной экспозицией классического концерта, что дало автору дополнительное основание, помимо выдвижения декламирующего Поэта на первый план, снабдить свой опус несколько экстравагантным наименованием: «Концерт для Поэта в сопровождении женского голоса, смешанного хора и симфонического оркестра».

Необычайно прочный, уходящий корнями в древнее синкретическое искусство, союз музыки и слова способен вызвать к жизни еще немало оригинальных художественных решений. Как и в других родах и семействах, перечень жанров здесь остается принципиально открытым.

## ГЛАВА VI

### МУЗЫКА И СЦЕНИЧЕСКОЕ ДЕЙСТВИЕ

Музыка и театр — давние, даже древние творческие союзники. Массовая зрелищность театрального искусства, его способность быть резонатором общественной жизни и, в свою очередь, влиять на нее, показывая события с «торжественной дистанции»<sup>1</sup>, издавна, еще со времен античной трагедии, делали актуальной суггестивную функцию музыки в театре. Вторая сверхфункция взаимодействующего рода — обобщающая, будучи тесно взаимосвязана с первой, также непрерывно сопровождала историю театра, причем со значительным прогрессом в XIX—XX вв. Различные компоненты сценической музыки — увертюры, антракты, арии, песни или хоры — нередко приобретали самостоятельную жизнь, становились символами идей, событий, состояний духа или других содержательных аспектов театрального искусства.

Музыка в театре способна выполнять и третью, специфичную для него функцию: непосредственного воспроизведения музыкальных явлений на сцене, т. е. пения, танца или музицирования. Эта воспроизводящая функция очень важна и органична для театра, она связана с присущим этому виду искусства своеобразием в отражении действительности. Замыкая все действие узким сценическим пространством, театр в принципе может вовлечь в этот тесный круг самый многообразный жизненный материал, сосредоточить на нем всю полноту «картины мира». И музыка, как неотъемлемый элемент этой картины, становится столь же естественной участницей театрального действия: песни, исполняемые персонажами по просьбе других действующих лиц или «для себя», одинаково распространены как в музыке к драме, так в опере

<sup>1</sup> См.: Хализев В. Драма как явление искусства. М., 1978. С. 11.

или оперетте. Однако в опере данная функция предполагает снятие обычной для этого жанра эстетической условности, поскольку вообще оперное пение представляет собой как бы перевод с повседневного языка на музыкальный, здесь же такого перевода не требуется. Этим объясняется широкое и беспрепятственное воспроизведение пения, как и вообще музыки, в реалистических операх и музыкальных драмах.

Как уже говорилось во введении к предыдущей главе, судьба жанров данного рода зависит от качественной роли музыки в художественном целом и от эстетических принципов ее взаимодействия с другими компонентами. В области театра это относится прежде всего к собственным сложным жанрам. Их можно представить в виде спектрального ряда: на одном его краю находится опера, художественной доминантой которой является музыка, на другом — музыка к драме, которая составляет дополнительный художественный компонент жанра, принадлежащего в целом другому виду искусства.

Между ними расположена широкая средняя зона, где словесно-сценическое действие и музыка вступают в различные соотношения между собой. Так, водевиль и музыкальная комедия—драматические жанры, хотя музыка занимает в них довольно заметное место. Напротив, оперетта и мюзикл—музыкальные жанры, где музыка является неотъемлемым компонентом художественного текста: она определяет эмоциональную атмосферу произведения, обрисовывает характеры и выражает переживания действующих лиц в различных моментах действия. Последний признак следует считать решающим: именно музыкальное самовыражение героев (а не воспроизведение их пения) отличает музыкальные жанры от драматических.

Вообще количественной пропорции музыки и драмы для характеристики жанров средней зоны, конечно, недостаточно: они имеют свой «эстетический стержень». Как свидетельствует большой опыт европейского музыкального театра (свыше двух веков), таким стержнем оказывается комедийное начало. Легкости и стремительности комедийного сюжета наиболее соответствует резкое отделение обобщающе-музыкального плана драматургии от диалогов, при котором музыка не претендует на отражение всего процесса действия, а откровенность переключений из одного плана в другой оправды-

вается тем дополнительным «коэффициентом условности», который привносит в театр комедийное наклонение.

Подобная закономерность наметилась уже в старинных жанрах средней зоны—зингшпиле, французской комической опере и др., а позднее утвердилась в исторически наиболее стойком жанре этой группы— оперетте<sup>2</sup>. Как указывает само название, этому жанру свойственен «оппозиционный параллелизм» с оперой, проявляющийся в комедийно-развлекательном преломлении жанрового прототипа (нередко даже в пародии на него, как в музыке Оффенбаха). Это сказывается и в жанровом содержании, и в стиле. В оперетте господствуют лирические сюжеты, но с налетом искусственности конфликта и неременной счастливой развязкой; волнующие, трогательные переживания, но без потрясения; насмешливое обличение нравов, но без глубокомысленной сатиры и т. п. Среди составляющих жанров преобладают оперные (арии, ансамбли, финалы в узловых моментах драматургии и пр.), но музыка почти целиком зиждется на песенно-танцевальной основе с легко запоминаемой мелодикой, периодичностью ритма, с господством куплетных форм и приема монтажа «темы к теме» без интенсивного симфонического развития.

Особое значение имеет танцевальное начало, максимально созвучное комедийному театру ввиду его динамической активности. Функция танца в оперетте отличается и от универсально-художественного языка балета, и от воспроизводящей функции в опере. В оперетте танец является либо непосредственным «выплеском» чувства, бьющего через край, либо «снятием» напряженности момента, растворением его в развлекательно-комедийной атмосфере. Такие явления, как канкан во французской оперетте или опереточный каскад (диалог→вокальный ансамбль→танец) претендуют на статус оригинальных собственных жанров.

Специфическое триединство слова, музыки и танца составляет линию преемственной связи с опереттой нового жанра XX в.—мюзикла. Но от классической оперетты он отличается большей широтой жанрового содержания, нередко связанного с литературной классикой и включающего даже трагические мотивы («Вестсайдская история» Бернштейна). Более широк и жанровый стиль, охватывающий разнообраз-

<sup>2</sup> Однако всеобщей эту закономерность считать нельзя, что опровергает итальянская опера-буффа, не имеющая внемузыкальных разделов.

ные истоки от старинной народной баллады до элементов джаза, рока и современной академической музыки<sup>3</sup>.

Теперь, прежде чем перейти к обстоятельному анализу высшего музыкального жанра драматического семейства — оперы, необходимо хотя бы кратко охарактеризовать противоположный край спектрального ряда — музыку к драме.

Этот малоисследованный жанр необычайно интересен. Его специфика определяется дополняющим типом взаимодействия искусств, при котором своеобразно преломляется принцип автономии музыки: она вступает в свои права только там, где незаменима. Показательно сравнение с опереттой и другими близкими жанрами, которые постоянно «ищут повода» для музыки, причем в первую очередь — для музыкального самовыражения героев, противопоставленного драматическому театру.

Отсюда вытекает особенность музыки к драме как сложного жанра — рассредоточенность на протяжении композиции, части которой разделены значительным внемузыкальным временем, составляют отдельные «музыкальные пятна», как их метко называл Станиславский. Драматическая чуткость композитора в расстановке и реализации этих «пятен», его органическое «чувство сцены» являются здесь решающим условием успеха, более важным, чем масштаб собственно музыкального таланта (такой критерий вряд ли был бы верен в оперетте, а по отношению к опере мог бы показаться даже кощунственным).

С этим же связан и особый характер интонационного сопереживания: «В драматических спектаклях мы обычно слышим музыку, так сказать, не слушая ее... а лишь невольно подчиняясь ее диктату, не отвлекаясь от главного...»<sup>4</sup>. Но чтобы «подчиниться ее диктату», зритель, пришедший в театр не ради музыки, должен почувствовать ее притягательную силу, иначе она останется незамеченной. Поэтому для музыки к драме необходимы рельефность, броскость интонационного строя при достаточной простоте и «прозрачности» стиля, облегчающих восприятие. Прокофьев давал по этому поводу даже конкретный совет: «Для драматического театра лучше сочинить немного, но ярких мелодий, чем много, но

<sup>3</sup> См.: Кудникова Т. От водевиля до мюзикла. М.: Сов. комп., 1982.

<sup>4</sup> Кац Б. Отзвуки театра // Музыкальная жизнь, 1984, № 6.

не ярких или не легко постигаемых»<sup>5</sup>. Можно найти немало прекрасных примеров, удовлетворяющих этому требованию и отличающихся от остального наследия соответствующих авторов именно сравнительной простотой и «прозрачностью» стиля: «Сон в летнюю ночь» Мендельсона, «Манфред» Шумана, «Пер Гюнт» Грига или «Египетские ночи» самого Прокофьева.

От дополняющего типа взаимодействия зависит еще одна особенность музыки к драме — непостоянство ее связи с основным художественным текстом и вытекающая отсюда неустойчивость жанра, недолговечность его бытования в первозданном облике. Лишь немногие шедевры, такие, как упомянутая музыка Мендельсона или «Арлезианка» Бизе, пережили премьеры соответствующих пьес и прозвучали позднее в их новых постановках. Подавляющее же большинство произведений этого жанра исполнялись только с теми постановками (обычно первыми), для которых были написаны, тогда как те же самые пьесы могли потом ставиться с новой музыкой.

В XIX в. музыка к драме произвольно разделилась на два плана драматургии, соотношение которых существенно отличается от музыкальных жанров драматического семейства. Внутренний план, непосредственно связанный с ходом действия, составили два собственных жанра (не считая разнообразных смежных, выполняющих воспроизводящую функцию): мелодрама и музыкальный комментарий. Мелодрама, представляющая собой ритмически согласованное сочетание декламируемого слова и музыки, доводит словесно-музыкальное взаимодействие в театре до того предела, за которым начинается оперное «растворение» слова. Музыкальный комментарий<sup>6</sup> составляют инструментальные фрагменты, не связанные прямо со словом, появляющиеся, в частности, в паузах или немых сценах, и выражающие настроение минуты, какой-либо идейный мотив и т. п. Это — музыка, которую как бы не слышат герои и в которой наиболее явно звучит «голос автора».

Внешний план в драматической музыке XIX в. включает смежные жанры оперного происхождения (увертюра, антрак-

<sup>5</sup> Прокофьев С. Материалы, документы, воспоминания. М., 1956. С. 93.

<sup>6</sup> Предлагаем этот рабочий термин за отсутствием никакого иного в музыковедении.



ты), выполняющие всецело обобщающе-символическую функцию.

Судьба этих двух планов в художественном наследии оказалась различной: музыка внутреннего плана, занимающая сравнительно скромное место, обычно исполнялась только с первыми постановками, тогда как смежно-оперные жанры, противоречащие скудным возможностям театральных оркестров и психологической установке публики, состоящей далеко не из меломанов, со временем перемещались в концертные залы, превращаясь таким образом в программную музыку.

Однако подчеркнем, что относить музыку для драматического театра вообще к программному роду неправомерно, т. к. в своем исконном виде она не отделима от художественной атмосферы спектакля. Статус драматического семейства подтверждают и случаи редакционной переработки программных сочинений с целью включения их в театральную музыку (увертюра «Гамлет» Чайковского).

Положение музыки к драме существенно изменилось с наступлением эпохи режиссерского театра. В XX в. музыка, как правило, сочиняется не к пьесе, а именно к данной ее постановке, поскольку новая постановка может дать ей совершенно иную интерпретацию. Творческое содружество складывается не между композитором и драматургом, каким было, например, содружество Ибсена и Грига, а между композитором и режиссером: Станиславский—Сац, Мейерхольд—Шеба-лин, Таиров—Прокофьев... В таких условиях господствует внутренний план музыкальной драматургии с особым акцентом на музыкальном комментарии—наиболее органичном музыкальном жанре драматического театра, функции же музыки в целом значительно обогащаются и обновляются. Таиров усматривает две новых функции: «эмоционального регулятора», предусматривающую суггестивное воздействие в первую очередь на актеров, большую часть художественного времени играющих в атмосфере музыки, и функцию «ритмической организации спектакля», согласно которой вся постановка строится по законам музыкальной драматургии, при строгом ритмическом согласовании слова, музыки и сценического действия<sup>7</sup>. Этим несомненно утверждается статус сложного жанра, а композиция во многом приближается к позднеоперной с характерными для нее элементами—музыкальными иллюстра-

<sup>7</sup> Таиров А. О музыке в драме. М.: Студия, 1911, № 3. С. 7.

циями действия, лейтмотивами и пр. (см. далее с. 166—167). Отличие же от оперы остается, разумеется, не только в декламации вместо пения, но и в том, что музыка сливается с драматическим действием без лирико-эпических отступлений от него.

Однако проблема недолговечности музыки в режиссёрском театре не только не снимается, но даже заостряется (в парадоксальном противоречии с методом записи на фонограмму). Музыка, специально созданная для данной постановки и неразрешимо с ней связанная, ограничена сроком ее бытования, а по природе театра он не может быть очень долгим. И только немногие страницы, обладающие самостоятельной музыкальной ценностью (труднодостижимой в силу жесткой привязанности музыки к действию), завоевывают себе право на дальнейшую жизнь—прежним путем, превращаясь в программную музыку. Неудивительно поэтому, что в XX в. театральная музыка обогатила концертный репертуар в меньшей степени, чем в веке минувшем.

#### ОПЕРА. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА

Опера является высшим жанром не только драматического семейства, но и всего рода взаимодействующей музыки. Она сочетает в себе потенциально большой объем, многогранность содержания с концепционностью, делающей ее отчасти аналогичной симфонии в чистой и программной музыке или оратории в семействе музыки и слова. Но в отличие от них полноценное восприятие и бытование оперы предполагает материально-объемное сценическое воплощение действия.

Это обстоятельство — зрелищность, а также непосредственно связанная с ним сложность художественного синтеза в оперном спектакле, объединяющем музыку, слово, актерскую игру и сценографию, иногда заставляют видеть в опере особое явление искусства, не принадлежащее только музыке и не укладывающееся в иерархию музыкальных жанров. Согласно этому мнению, опера возникла и развивается на пересечении разных видов искусства, каждое из которых требует к себе специального и равного внимания<sup>8</sup>. На наш взгляд, определение эстетического статуса оперы зависит от точки зрения: в контексте всего мира искусства ее можно считать особым син-

<sup>8</sup> См., например: Кулешова Г. Вопросы драматургии оперы. Минск: Наука и техника, 1979. Подобного взгляда придерживаются и многие оперные режиссеры.

тетическим видом, но с точки зрения музыки это именно музыкальный жанр, приблизительно равноправный с высшими жанрами других родов и семейств.

За этим типологическим определением скрывается принципиальная сторона проблемы. Предлагаемый здесь взгляд на оперу имеет в виду музыку как доминанту художественного взаимодействия, от чего зависит и уклон ее рассмотрения в данной главе. «Опера есть произведение прежде всего музыкальное» — эти знаменательные слова крупнейшего оперного классика Римского-Корсакова подтверждаются огромным наследием, практикой нескольких веков, включая и наш век, располагающий полновесным фондом художественно достойных, истинно музыкальных опер: достаточно вспомнить имена Стравинского, Прокофьева и Шостаковича, Берга или Пуччини.

Подтверждают доминирующую роль музыки в опере и особые современные формы ее бытования: слушание по радио, в магнитофонной или грамзаписи, а также участвовавшее в последнее время концертное исполнение. Неслучайно в обиходе распространено до сих пор и считается правильным выражение «слушать оперу», даже если речь идет о посещении театра.

Своеобразие художественного синтеза в опере под эгидой музыки, по справедливому заключению В. Конен, «отвечает каким-то фундаментальным законам человеческой психологии». В этом жанре проявляется потребность интонационного сопереживания «подтекста драматического сюжета, его идейно-эмоциональной атмосферы, доступной для максимального выражения именно и только музыке, и сценическая реальность олицетворяет в конкретно-содержательной форме более широкую, общую мысль, воплощенную в оперной партитуре»<sup>9</sup>.

Примат музыкальной выразительности составляет эстетический закон оперы на всем протяжении ее истории. И хотя в этой истории встречалось и особенно культивируется сейчас множество различных вариантов художественного синтеза с большей или меньшей весомостью слова и действия, оперой в точном смысле эти произведения могут быть признаны только тогда, когда их драматургия находит целостно-музыкальное воплощение.

<sup>9</sup> Конен В. Пёрселл и опера. М., 1978. С. 32.

Итак, опера—один из полноправных музыкальных жанров. Однако вряд ли во всем музыкальном мире найдется пример жанра, настолько же противоречивого. То же самое качество—синтетичность, обеспечивающее опере полноту, многогранность и широту воздействия, таит в себе исконное противоречие, от которого зависели кризисы, вспышки полемической борьбы, попытки реформ и прочие драматические события, в изобилии сопровождающие историю музыкального театра. Недаром Асафьева глубоко волновала парадоксальность самого бытования оперы: «Как объяснить существование этой чудовищной по своей иррациональности формы и постоянно возобновляющееся влечение к ней со стороны самой различной публики?»<sup>10</sup>.

Основное противоречие оперы коренится в необходимости одновременного сочетания драматического действия и музыки, по своей природе требующих принципиально различного художественного времени. Гибкость, художественная отзывчивость музыкальной материи, способность ее отражать как внутреннюю сущность явлений, так и внешнюю, пластическую их сторону (см. гл. 2) побуждают к детализированному воплощению в музыке всего процесса действия. Но в то же время незаменимое эстетическое преимущество музыки—особая сила символического обобщения, подкреплявшаяся в эпоху становления классической оперы прогрессивным развитием гомофонного тематизма и симфонизма, заставляет отвлекаться от этого процесса, выражая его отдельные моменты в широко развернутых и относительно законченных формах, потому что только в этих формах может быть максимально осуществлено высшее эстетическое призвание музыки.

В музыковедении существует мнение, согласно которому обобщающе-символический аспект оперы, наиболее щедро выражаемый музыкой, составляет «внутреннее действие», т. е. особое преломление драмы<sup>11</sup>. Такой взгляд правомерен и согласуется с общей теорией драматургии. Однако, опираясь на широкое эстетическое понятие лирики как самовыражения (в опере—в первую очередь героев, но отчасти и автора), предпочтительнее трактовать музыкально-обобщающий аспект как лирический: это позволяет более отчетливо осознать структуру оперы с точки зрения художественного времени.

<sup>10</sup> Асафьев Б. Об опере. Избр. статьи. Л., 1976. С. 26.

<sup>11</sup> См.: Анализ вокальных произведений. Л., 1988. С. 241, 267 и др.

Когда по ходу оперы возникает ария, ансамбль или какой-либо иной обобщающий «номер», его невозможно эстетически осмыслить иначе, как переключение в иной художественно-временной план, где собственно действие приостанавливается или временно прерывается. При любой, даже самой реалистической, мотивировке подобного эпизода, он требует психологически иного восприятия, иной степени эстетической условности, чем собственно драматические оперные сцены.

С музыкально-обобщающим планом оперы связан и еще один ее аспект: участие хора как социальной среды действия или комментирующего его «голоса народа» (по Римскому-Корсакову). Так как в массовых сценах музыка обрисовывает коллективный образ народа или его реакцию на события, причем зачастую происходящие за пределами сцены, этот аспект, составляющий как бы музыкальное описание действия, правомерно считать эпическим. По своей эстетической природе опера, потенциально связанная с большим объемом содержания и множественностью художественных средств, несомненно предрасположена к нему.

Таким образом, в опере наблюдается противоречивое, но закономерное и плодотворное взаимодействие всех трех родовых эстетических категорий—драмы, лирики и эпоса<sup>12</sup>. В связи с этим широко распространенное толкование оперы, как «драмы, написанной музыкой» (Б. Покровский), нуждается в уточнении. Действительно, драма является центральным стержнем этого жанра, поскольку в любой опере есть конфликт, развитие отношений действующих лиц, их поступки, определяющие различные стадии действия. И вместе с тем опера—не только драма. Ее неотъемлемыми составляющими выступают также лирическое начало, а во многих случаях и эпическое. Именно в этом заключается принципиальное отличие оперы от драмы, где линия «внутреннего действия» не обособляется, а массовые сцены составляют хотя и важные, но в масштабе всего жанра все-таки частные элементы драматургии. Опера же не может жить без лирико-эпического обобщения, что доказывают «от противного» самые новаторские образцы музыкальной драмы последних двух веков<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Напомним, что их закономерным сочетанием отличается и высший жанр чистой музыки—симфония.

<sup>13</sup> Предлагаемый здесь взгляд на оперу во многом перекликается со статьей Б. Егоровой «Опера и драма. Некоторые параллели» (Библиотека ННГК им. М. И. Глинки).

Эстетическая сложность жанра отчасти связана с его происхождением: создатели оперы ориентировались на античную трагедию, которая благодаря хору и пространным монологам тоже была не только драмой.

Важность лирико-эпического начала для оперы с очевидностью обнаруживается в сочинении оперного либретто. Здесь сложились прочные традиции. При переработке в либретто первоисточник, как правило, редуцируется: сокращается число действующих лиц, выключаются побочные линии, действие сосредоточивается на центральном конфликте и его сквозном развитии. И наоборот, щедро используются все моменты, предоставляющие героям возможность самовыражения, равно как и те, которые позволяют акцентировать отношение народа к событиям («Нельзя ли сделать так, чтобы... народ при этом был?»—знаменитый запрос Чайковского Шпажинскому по поводу развязки «Чародейки»)<sup>14</sup>. Ради полноты лирики авторы опер нередко прибегают и к более существенным изменениям первоисточника. Красноречивый пример—«Пиковая дама» с ее жгучим, мучительным чувством любви-страдания, которое служит, вопреки Пушкину, первоначальным стимулом действий Германа, приводящих к трагической развязке.

Сложное переплетение драмы, лирики и эпоса образует специфически оперный синтез, при котором эти эстетические аспекты способны переходить один в другой. Например, решающее для сюжета сражение дается в виде симфонической картины («Сеча при Керженце» в «Сказании» Римского-Корсакова): происходит переход драмы в эпос. Или важнейший момент действия—завязка, кульминация, развязка—музыкально воплощается в ансамбле, где действующие лица выражают свои чувства, вызванные этим моментом (квинтет «Мне страшно» в «Пиковой даме», канон «Какое чудное мгновение» в «Руслане», квартет в последней картине «Риголетто» и др.). В подобных ситуациях драма переходит в лирику.

Неизбывное тяготение драмы в опере к лирико-эпическому плану естественно допускает акцент на одном из этих аспектов драматургии. Поэтому музыкальному театру в гораздо большей степени, чем драматическому, свойственны соответствующие уклоны в трактовке оперного жанра. Неслучайно лирическая опера XIX в. во Франции или русская эпическая

<sup>14</sup> Чайковский П. Об опере и балете. М., 1960. С. 116—117.

опера были крупными историческими явлениями, достаточно стойкими и повлиявшими на другие национальные школы.

Соотношение собственно драматического и лирико-эпического планов и связанное с этим качество художественного времени позволяют разграничить оперный жанр на две основные разновидности — классическую оперу и музыкальную драму. При всей относительности этого разграничения и обилии промежуточных вариантов (которых мы коснемся ниже) оно остается эстетически принципиальным<sup>15</sup>.

Классическая опера имеет двухплановую структуру. Ее драматический план, развертывающийся в речитативах и сквозных сценах, является непосредственным музыкальным отражением действия, где музыка выполняет суггестивную функцию и подчиняется принципу резонирования. Второй, лирико-эпический план составляют законченные номера, которые выполняют обобщающую функцию и реализуют принцип автономии музыки. Разумеется, это не исключает их связи с принципом резонирования (поскольку хотя бы косвенная связь с действием в них сохраняется) и выполнения ими суггестивной функции, универсальной для музыки. Специфически театральная—воспроизводящая функция также включается в музыкально-обобщающий план и, таким образом, он оказывается функционально наиболее полным, что и делает его важнейшим для классической оперы. При переходе от одного драматургического плана к другому происходит глубокое, всегда заметное для слушателя, переключение художественного времени.

Драматургическая двухплановость оперы поддерживается особым свойством художественного слова в театре, отличающим его от литературы. Слово на сцене всегда имеет двойную направленность: и на партнера, и на зрителя. В опере эта двойная направленность приводит к специфическому разделению: в действенном плане драматургии вокально интонируемое слово направлено преимущественно на партнера, в музыкально-обобщающем плане—преимущественно на зрителя.

Музыкальная драма основывается на тесном переплетении, в идеале—слиянии обоих планов оперной драматургии. Она

---

<sup>15</sup> Рассмотрением этих основных разновидностей с их жанровой структурой ограничивается дальнейшая задача главы. Содержательные разновидности жанра (опера комическая, лирическая, эпическая и пр.) намеренно не затрагиваются.

представляет собой сплошное отражение действия в музыке, со всеми его элементами, и контраст художественного времени в ней намеренно преодолевается: при отклонении в лирико-эпическую сторону переключение во времени происходит как можно более плавно и незаметно.

Из приведенного сопоставления двух основных разновидностей становится ясным, что номерное строение, традиционно служащее признаком классической оперы, является ни чем иным, как следствием разграничения двух ее планов, один из которых требует эстетической законченности своих звеньев, тогда как непрерывная композиция музыкальной драмы—результат ее драматургической монолитности, сплошного отражения действия в музыке. Сопоставление также подсказывает, что эти оперные типы должны различаться между собой и своими составляющими жанрами. Как покажет дальнейшее изложение, это жанровое различие двух типов оперы действительно существенно и тесно взаимосвязано со всем их строением.

## КЛАССИЧЕСКАЯ ОПЕРА

Действенно-драматургический план оперы составляют речитатив, сцена и ее разновидность—финал.

Из двух известных видов речитатива — *secco* и *accompagnato*—первый наиболее тесно связан с внешним действием, целиком подчинен принципу резонирования и выполняет функцию пояснения происходящих событий. Помимо очевидных свойств этого речитатива — многочисленных повторений одного звука, скупого сопровождения (до начала XIX в. на клавесине или чембало), частого кадансирования—Е. Ручьевская указывает такие существенные черты, как аperiodичность строения, приближение к ритму прозы и отсутствие мелодических скачков к безударным гласным<sup>16</sup>. Речитатив—*secco* наиболее рельефно контрастирует музыкально-обобщающему плану оперы и в своих пограничных точках требует резкого переключения художественного времени.

Речитатив—*accompagnato* более плавно включается в музыкальный контекст оперы. Его вокальная партия сравнительно индивидуализирована, приближается к декламационному типу, а симфоническое сопровождение обладает большей выразительностью. В отличие от речитатива—*secco* он функцио-

<sup>16</sup> См.: Анализ вокальных произведений. Л., 1988. С. 242—244.



нально переменен: может передавать внешнее действие, но может затрагивать и внутреннюю его сторону, что даже характерно для вступительных разделов арий.

Сцена как составляющий жанр классической оперы двойственна по своему статусу. Большинство сцен в операх XVII, XVIII и начала XIX вв. аналогичны «явлениям» в драматическом театре, т. е. определяются участием конкретных персонажей на данной стадии действия. В музыкальном же отношении они близки речитативам—*ассорпнато* и выполняют функцию вступления к последующим обобщающим номерам: сцена и ария, сцена и дуэт и пр. Принципиально отличаются от них большие собственно драматические сцены, содержащие интенсивное музыкальное отражение каких-либо узловых моментов или решающих стадий действия. Таких сцен в довагнеровской опере сравнительно немного. Они встречаются в операх Глюка: сцена Орфея с фуриями во 2 д., сцена Орфея, Эвридики и Эроса в 3 д., сцена жриц, Ореста и Ифигении в опере «Ифигения в Тавриде» (2 сцена 4 д.). У Моцарта примерами больших драматических сцен могут служить интродукции к «Дон Жуану» и «Волшебной флейте», у Глинки—сцены Людмилы в садах Черномора или Ивана Сусанина с поляками в 3 д. «Жизни за царя».

По существу к сценам такого типа относятся и финалы, тоже всегда связанные с важнейшими, решающими моментами действия: например, в трех актах «Вольного стрелка» Вебера они составляют завязку, кульминацию и развязку. Большие драматические сцены и финалы, в отличие от сцен-явлений, характеризуются переменным участием большого числа персонажей<sup>17</sup>, иногда—всех основных («Свадьба Фигаро»), часто и хора, а также многообразием различных элементов действия и его напряженным конфликтным развитием. Соответственно они имеют весьма сложную музыкальную структуру, основывающуюся на принципе множественного контрастного сопоставления, а иногда—диалогического чередования, как в глюковской сцене Орфея с фуриями. В них используются многообразные средства: сольное, ансамблевое пение и хор, речитативная и ариозная мелодика (при избегании речитатива—*secco*), детализированная партия оркестра, многочисленные фактурно-ритмические и темповые контра-

<sup>17</sup> Поэтому финалы неправомерно относить к группе оперных ансамблей, число участников в которых постоянно.

гы. Музыкальная целостность финалов достигается благодаря общей перспективе симфонического развития, часто с прогрессирующей динамизацией, и наличию главной тональности, при всех многообразных модуляциях ясно, устойчиво показанной в начале и в конце (этим подчеркивается равноправие больших сцен в общей номерной структуре оперы). Например, в финале I д. «Свадьбы Фигаро» такой главной тональностью является *Es dur*, в общем финале «Дон Жуана» *D dur* (с одноименноладовым контрастом при появлении Командора), а самый сложный для своего времени финал I д. той же оперы парадоксальным образом обрамляется светлой и прозрачной музыкой в *Do мажоре*.

Весьма характерно также строение финала в опере «Вольный стрелок». Знаменитая сцена в «Волчьей долине», содержащая переломный момент в развитии действия («заговор пуль»), полная романтической таинственности, чудес и волшебных превращений, последовательно отражаемых музыкой, обнаруживает при этом близость к крупной трехчастности с дополнительными чертами симметрии в ритмическом и тональном планах.

Из всего сказанного о больших сценах и финалах вытекает, что этот составляющий жанр классической оперы, по принципам музыкальной организации стремящийся к равноправию с остальными, в то же время издавна был очагом новаторских открытий: здесь накапливались средства и приемы будущей музыкальной драмы. В самой же классической опере большие сцены выполняют важную функцию связующего звена между двумя основными планами драматургии. Их разобщенность была в свое время одним из пороков оперы—*seria*, который постепенно преодолевался в творчестве Глюка, Моцарта и последующих композиторов. Благодаря большим сценам граница между двумя драматургическими планами теряла свою строгость, они могли обмениваться своими характерными свойствами и приемами. Так момент расставания с жизнью смертельно раненого Командора Моцарт считал необходимым выразить в мистически скорбном трио (Командор, Дон Жуан, Лепорелло) внутри Интродукции. С другой стороны, гениальный «Секстет мстителей» во 2 д. той же оперы содержит музыкально воплощаемые элементы действия и в этом смысле близок сквозным сценам.

Переходя теперь к важнейшему обобщающему плану оперной драматургии, остановимся на его центральном составляю-

шем жанре—арии. Основную функцию арии можно определить как музыкальное обобщение, лежащее в русле характеристики индивидуального оперного героя. Теоретически можно разграничить две разновидности этой функции: либо обобщение характера в целом или его доминирующей черты—«музыкальный портрет», нередко вводимый при первом появлении героя (выходная ария); либо выражение эмоционального переживания или состояния героя на определенной стадии действия—«музыкальная исповедь». В конкретных драматургических ситуациях эти две функции часто совмещаются, например, в ариях Фигаро у Моцарта, почти во всех ариях «Руслана», в арии князя Игоря во 2-д. или в арии Грязного в начале «Царской невесты».

В истории оперы, однако, сначала заявила о себе вторая из двух отмеченных функций. Поскольку в опере XVII—XVIII вв., особенно неаполитанской, обобщающе-музыкальный план драматургии почти безраздельно господствовал, а типизация резко преобладала над индивидуализацией, главное место занимали не индивидуальные характеристики в форме арий, а их определенные типы, выражающие те или иные аффекты: ария *lamento*, ария мести, героическая ария и др. Устойчивость этих типов в партиях самых различных героев подтверждалась конкретными музыкальными признаками: нисходящим фригийским ходом *basso ostinato* в арии *lamento*, гневными интонациями-возгласами, тиратами и аккордовыми интонациями в арии мести, широкими скачками и колоратурами в героической арии и т. п. Типизированные арии широко использовал еще Глюк, и даже у Моцарта, при его гениальном искусстве создания индивидуальных образов, встречаются несомненные классические типы арий: вспомним, например, арию мести Царицы ночи из «Волшебной флейты». Арий-портреты утвердились, главным образом, в XIX в.: ария Гренина в «Евгении Онегине», Снегурочки в одноименной опере, большинство арий «Руслана».

Ввиду бесконечного многообразия оперной литературы отмеченную функцию арии с ее двумя разновидностями следует считать основной, но допускающей многочисленные модификации или совмещение с другими функциями. Например, нередко встречаются арии, выходящие за рамки индивидуальной характеристики и выражающие какую-либо идею: таковы патриотические арии Шакловитого в «Хованщине» или Кутузова в «Войне и мире». В упоминавшейся уже арии Грязного

функция музыкального портрета совмещается с обобщением жизненного пути героя и завязкой всего действия.

Но так или иначе для арии типично выражение определенного состояния или характера, даже если поводом для их раскрытия служит именно данная ситуация (ария Елецкого в «Пиковой даме», ария Любаши во 2д. «Царской невесты»). И наоборот—не типично запечатление сиюминутных, внезапно нахлынувших переживаний или скользящей смены настроений. Показательно, например, что во 2 картину оперы «Евгений Онегин» Чайковский ввел новаторскую моносцену, поскольку сложнейшая, противоречивая гамма чувств Татьяны, которую желал передать композитор, не могла бы вписаться ни в какую арию.

Эта цельность, устойчивость психологического содержания определяет и музыкальную структуру арий: господство экспозиционного типа изложения, широкой напевности, достаточно крупных и законченных музыкальных форм, как правило, репризных. Последний принцип был заложен еще в арии да саро неаполитанской оперы, в дальнейшем же активно развивался, реализуясь в более сложных формах, например, в сонатной или концентрической (ария Царевны-Лебедь Римского-Корсакова). Еще один характерный тип строения арии—сложная двухчастность—позволяет сопоставить два контрастирующих состояния или две стороны образа: ария Леоноры в бетховенском «Фиделио», ария Виолетты в 1д. «Травиаты», ария Руслана и др. Примечательно, что при отсутствии общей репризы в таких ариях настойчиво подчеркивается необходимая жанру цельность формы—с помощью одноименно-тонального единства, интонационных связей или обобщающей коды (ария Руслана).

Помимо собственно арий, близкие функции в классической опере выполняют другие разновидности сольных номеров, одним из которых свойственно количественное отличие от арий (ариэтта), другим же качественное. Так каватина отличается легкой напевностью и пластичностью мелодики, тогда как по своей функции и масштабам она может вполне соответствовать арии, например—каватина Фигаро в опере Россини «Севильский цирюльник».

Особого внимания заслуживает жанр, смежный с родом прикладной взаимодействующей музыки—песня со своими разновидностями—серенадой, хабанерой и пр. Все эти смежные жанры призваны к выполнению воспроизводящей функ-

ции, обусловленной сценической ситуацией, и не являются прямым самовыражением героев (в этом они аналогичны составляющим звеньям музыки к драме или жанров «средней зоны» семейства). Но поскольку песни на сцене исполняются конкретными персонажами, они не могут не служить их индивидуальной характеристике, и чем важнее персонаж, тем большую роль в создании его образа играет песня. Иногда она может быть даже главным средством обрисовки персонажа, если автор хочет подчеркнуть его народную основу (Садко у Римского-Корсакова) или своеобразие индивидуальности (артистизм Кармен).

В реалистической опере XIX в., особенно русской, функции песни нередко усложняются, приближая ее к арии. Иногда это отмечается и авторскими названиями, с точки зрения музыкальной структуры неточными, но данными именно на основании соответствующих функций. Например, ария Садко во 2 картине представляет собой типичную музыкальную исповедь, но выражаемую в песне, а песня-ария Германа в последней картине провозглашает его новообретенное кредо.

Если ария со всей группой сольных номеров служит индивидуальной характеристике действующего лица, то ансамбль выполняет другую важнейшую функцию в классической опере—раскрытия отношений между действующими лицами. Именно этот функциональный признак является наиболее общим для разнообразных оперных ансамблей: дуэтов, трио, квартетов и т. д. до децимета, прекрасный пример которого встречаем в «Чародейке» Чайковского. Другой, не менее существенный признак—совместное пение персонажей и, следовательно, предрасположенность к полифоническому складу, хотя бы в минимальной степени, в виде ленточного двухголосия лирических дуэтов.

Традиционное деление на «ансамбли согласия» и «ансамбли противоречия» в целом оправдывает себя в оперной литературе. Ансамбль противоречия более тесно связан с драматическим действием, т. к. несет конфликт и составляет связующее звено между двумя планами классической оперы. В этом он аналогичен большим оперным финалам и нередко в них включается. Ансамбль согласия требует более заметного переключения в лирический план художественного времени, как правило, представляет собой условную остановку в процессе действия. Отсюда и структурные различия: склонность пер-

вого вида к контрастной полифонии, а второго—к вариантной или имитационной.

Но необходимо признать относительность этого разграничения. При общности побуждений и эмоциональных состояний действующие лица не должны терять своей индивидуальности (это требование утвердилось в опере, начиная с Моцарта), и поэтому ансамбль согласия может содержать яркие интонационные контрасты партий, как например, в квинтете 1-д. «Руслана» («Брег далекий, брег желанный...»). С другой стороны, ансамбль противоречия, сталкивающий противостоящих героев в узловой момент драматургии, может быть проникнут единым настроением, и тогда его партии гармонично сливаются между собой. Таков квинтет «Мне страшно», соответствующий завязке в «Пиковой даме». Носители конфликта иногда могут даже составлять ансамбль согласия, если автор предпочитает выразить в музыке не их отдельные побуждения, а общность переживаемого ими драматического момента. В каноне «Враги, враги...» из 5 картины «Онегина» гениально передано подобное настроение минуты: подавленная тревога перед смертельной опасностью, мучительное раскаяние, боль потерянной дружбы и сознание невозможности возвратного шага.

Таким образом, различные решения демонстрируют незаменимость этого составляющего жанра оперы, который позволяет, по словам Лароша, «над драматической борьбой вознестись в музыкальном единстве»<sup>18</sup>, музыкально символизировав важнейшие моменты действия, вызвать его интонационное сопереживание, недоступное никакому драматическому спектаклю.

Важное отличие оперы от драмы связано также с ролью хора, позволяющего широко развернуть специфичное для оперы эпическое начало.

Высказанное некогда Римским-Корсаковым суждение о двух основных функциях оперного хора—«голоса толпы» и «обрядового песнопения»—в своей основе справедливо<sup>19</sup>. Вторая из функций, указанных крупнейшим мастером хорового письма, полностью совпадает с воспроизводящей функцией музыки в театре. Претворение ее в оперных хорах, как у самого Римского-Корсакова, так и у других классиков, настоль-

<sup>18</sup> Ларош Г. Избр. статьи. Вып. 3. Л., 1976. С. 300.

<sup>19</sup> Римский-Корсаков. Муз. статьи и заметки. СПб., 1911. С. 158.

ко обильно, что не требует отдельных примеров. Как составляющий жанр классической оперы, хор встречается главным образом в этой своей функции. Его можно считать, в зависимости от плана выражения, либо собственным жанром (с оркестровым сопровождением), либо смежным с семейством музыки и слова (*à cappella*). В первой же своей функции, как «голос толпы», комментирующий происходящие события, хор обычно входит в более крупные построения—сцены, финалы—и тоже осуществляет связь между двумя драматургическими планами оперы.

Среди оркестровых составляющих жанров классической оперы собственными являются увертюра и антракт.

Увертюра к опере может выполнять две основные функции, обычно совмещаемые: 1) открытия театрального представления вообще; 2) подготовки к восприятию именно данного произведения.

Первой из них в музыкознании уделяется недостаточное внимание: о ней пишут, главным образом, в связи с неким архетипом увертюры, подлежащим преодолению в дальнейшей истории оперы<sup>20</sup>. Между тем, не вызывает сомнений не только историческое первенство этой функции, начиная со знаменитой фанфарной Токкаты в «Орфее» Монтеверди, но и ее этимологическое соответствие понятию (слово «увертюра» происходит от итальянского «*apertura*»—открытие, начало), а в связи с этим—непреходящее значение для оперы. Ведь увертюра способна создать атмосферу волнующего праздника искусства—сладостно-томительное ощущение, которое должен испытывать каждый зритель, пришедший на спектакль (но не слушатель трансляции или звукозаписи—в этом неизбежная ущербность новых способов восприятия оперы!). Напомним по этому поводу красноречивое высказывание Пастернака в романе «Доктор Живаго»: «Постоянно, день и ночь шумящая за стеною улица так же тесно связана с современной душою, как начавшаяся увертюра с полным темноты и тайны, еще спущенным, но уже заалевшим огнями рампы театральным занавесом». Неслучайно прекрасные примеры интрадной функции (разумеется, в сочетании с драматургической) встречаются и в позднюю эпоху: не только в операх Россини

<sup>20</sup> См.: Друскин М. Вопросы музыкальной драматургии оперы. М., 1952. С. 291—292. Крауклис Г. Оперные увертюры Вагнера. М., 1964. С. 4. Анализ вокальных произведений. Л., 1988. С. 309—310.

и Вебера, но и в «Руслане» Глинки, «Тангейзере» и «Нюрнбергских мастерзингерах» Вагнера, «Князе Игоре» Бородина, «Кармен» Бизе, «Обручении в монастыре» Прокофьева.

Вторую из основных—драматургическую функцию увертюры целесообразно рассмотреть дифференцированно, выделяя частные функции, входящие в ее комплекс, так что каждая последующая не исключает предыдущей, а наоборот, предполагает ее. Простейшая из них—наведение эмоционального тона, соответствующего содержанию данной оперы в целом. Она и только она (не считая функции интрады) блестяще выполнена в увертюре к «Свадьбе Фигаро» Моцарта. Следующая разновидность—предварительное обобщение, сопоставление важнейших образов или образных сфер оперы, как в увертюрах к «Ифигении в Авлиде» Глюка, «Дон Жуану» Моцарта, «Тангейзеру» Вагнера. И наконец, увертюра может содержать драматургическое предвосхищение сюжета, раскрывая его конфликт, взаимодействие между образами и намечая важнейшие «критические точки» действия. Идеал подобной увертюры как «вступительного обзора содержания» оперы провозгласил Глюк в известном предисловии к «Альцесте». В позднейшие годы ему соответствуют, например, «Нюрнбергские мастерзингеры» Вагнера или «Вера Шелога» Римского-Корсакова.

«Драматургическая проекция» оперы в увертюре может иметь разную степень конкретности, но во всяком случае это предварение должно качественно отличаться от драматического процесса в самой опере: быть симфонически обобщающим, сосредоточенным на символической сверхфункции музыки, а кроме того, сжатым и концентрированным, чтобы не перегружать внимание до начала действия. По метким словам Асафьева, увертюра заключает в себе «соединение характерных черт замысла в наиболее ярком их виде»<sup>21</sup>. Отсюда вытекают свойственный классическим увертюрам динамизм и типичная для них сонатная форма, нередко с медленным вступлением—для полноты охвата различных драматургических аспектов.

Соответственно предложенному разворачиванию функций увертюры возрастает значение и ее музыкально-тематических связей с оперой. Естественно, что функция наведения эмо-

<sup>21</sup> Асафьев Б. Избр. труды. Т. 1. М.: Академия наук СССР, 1952. С. 352.



ционального тонуca, как и функция интрады, могут быть успешно реализованы и без них, тогда как остальные требуют щедрого заимствования оперного тематизма. Музыкальные связи увертюры с оперой выявляют еще одну функцию, сопутствующую драматургическим, но чрезвычайно важную для восприятия оперы: увертюра призвана разжечь музыкальное воображение слушателя, как бы дразня его промелькнувшими «видениями» и заставляя с нетерпением ожидать их в новом звучании в самой опере. Это вполне естественно сопрягается с функцией интрады, а вместе входит в некий гедонистический комплекс музыкального театра, почти обойденный вниманием в опероведении.

Функции симфонического антракта в опере близки увертюре, что вполне понятно: он также предваряет оперное действие и может в чем-то превосходить его, но только на определенной стадии. Поэтому в антрактах чаще обрисовывается какой-либо один образ, основанный на одной теме или группе драматургически родственных тем. Таково большинство антрактов в операх Глинки или в «Кармен» Бизе. В опероведении справедливо указываются и более специфические функции антрактов<sup>22</sup>. Одна из них—напоминание о предыдущей стадии действия, что может служить одновременно и психологически связующим звеном в драматургии. Можно привести в пример антракт перед 4 картиной «Евгения Онегина», где музыка оплакивает отвергнутую любовь Татьяны. Вспоминается также замечательная художественная находка Вагнера—вступление к 3 д. «Лоэнгрина». В этой восторженно-ликующей, переполненной радостным упоением, музыке так ярко запечатлен символ иллюзорного счастья: ведь реальный путь к нему главных героев тернист, отравлен коварными кознями и быстро приводит к развязке.

Семантика упомянутых антрактов позволяет сформулировать еще одну, наиболее обобщающую, функцию этого жанра: выражение авторского отношения к событиям оперы, иными словами—еще один лирический аспект, противостоящий объективному отражению хода действия.

<sup>22</sup> Друскин М. Вопросы музыкальной драматургии оперы. М., 1952. С. 259.

## МУЗЫКАЛЬНАЯ ДРАМА И СМЕШАННЫЕ РАЗНОВИДНОСТИ ЖАНРА

Как уже говорилось, основным принципом музыкальной драмы является сплошное отражение в музыке процесса сценического действия, следствием чего оказывается непрерывность композиции. Однако абсолютное господство этого принципа было возможно только на ранней стадии эволюции, например, в операх Монтеверди (причем не надо забывать, что тогда это осуществлялось однопланово—только в декламационно-вокальном интонировании при скупом инструментальном сопровождении). Зрелая же музыкальная драма, обогащенная опытом музыкального обобщения в классической опере, активно внедряет лирико-эпическое начало в свою структуру. Отрицая крайние условности классической оперы, великие оперные реформаторы—Глюк, Вагнер, Даргомыжский, Мусоргский—вовсе не отказывались от эстетической основы жанра, но стремились к переосмыслению и обновлению его лирико-эпической составляющей.

Это обстоятельство заставляет признать за наименованием «музыкальная драма» большую долю условности<sup>23</sup>. Оно указывает на аналогию с драматическим театром в построении художественного текста (сказывающуюся, в частности, в типичном обращении к белым стихам и прозе), но не на более высокую степень драматизма. Реформаторские оперы Вагнера отнюдь не более драматичны, чем «Дон Жуан» Моцарта, а поздние оперы Римского-Корсакова, построенные по принципу музыкальной драмы, относятся к эпическому роду.

Стремление поздней музыкальной драмы максимально сблизить драматическую и лирико-эпическую стороны приводит к переменности уровня музыкального обобщения: он все время колеблется между детальной иллюстрацией и относительно обособленными эпизодами. Плавность переключения художественного времени, непосредственно связанная с этой переменностью, активно поддерживается как сценически, так и музыкально. Перерывы и замедления сценического действия тщательно мотивируются: обращениями героев друг к другу, необходимостью рассказа о случившемся за пределами сцены, непосредственной реакцией народа на происходящие события

<sup>23</sup> Понятие «классической» оперы, учитывающее ее происхождение, также условно, т. к. большая часть оперной классики основывается на сквозном, а не номерном строении.

и т. п. Таким образом, преодолевается характерная для оперы раздвоенная направленность интонируемого слова—на партнера и на зрителя. Непрерывность музыкальной структуры достигается с помощью инструментальных переходов между разделами композиции, модуляций, прерванных или эллиптических оборотов, контрапунктических наложений.

Переменность уровня музыкального обобщения проявляется в многообразных сменах устойчивости и неустойчивости, не только тональной и гармонической, но и ритмической, фактурной, тематической—с колебаниями в мелодике от речитатива до напевности. Таким образом, процесс музыкального развития в этой разновидности оперы представляет собой сложную «сейсмографическую кривую», аналогичную инструментальным, симфонизированным формам<sup>24</sup>. Все это существенно отличает музыкальную драму от оперы классического типа с ее дискретным чередованием двух планов музыкальной драматургии и крупномасштабными контрастами (а не колебаниями!) устойчивости и неустойчивости.

Принцип музыкально-драматургической непрерывности меняет статус основных составляющих звеньев композиции: ими становятся не классические оперные жанры, в большинстве своем вокальные, а большие сцены сквозного строения (рассмотренные нами в предыдущем разделе). В свою очередь сцены музыкальной драмы содержат относительно законченные эпизоды, функционально подобные простым составляющим жанрам оперы<sup>25</sup>. Это подобие не есть тождество, и функции составляющих жанров несколько отличаются от традиционно оперных, как различается и их структура. На это и следует обратить внимание, рассматривая составляющие жанры, характерные для музыкальной драмы (но не абсолютно противопоставляемые опере, т. к. некоторые из них встречаются и там, и в многочисленных смешанных вариантах жанра).

Первый из составляющих жанров, преемственно связанный с классической оперой—ариозо. Оно функционально подобно арии благодаря музыкальному обобщению в русле индивидуальной характеристики, однако уровень этого обобщения не столь высок: ариозо чаще возникает как непосред-

<sup>24</sup> Рассмотрение музыкальной формы в виде кривой, образуемой сменами устойчивости и неустойчивости, предложил В. Бобровский / Функциональные основы музыкальной формы. М., 1978. С. 49—54.

<sup>25</sup> О принципе функционального подобия см. там же. С. 16.

ственная реакция на драматическую ситуацию, выражает настроение данного момента и отличается от арии меньшей устойчивостью, меньшей мелодической и формальной цельностью.

Сравним, например, показательные черты арии и ариозо, принадлежащих одному и тому же персонажу—Ивану Лыкову в опере «Царская невеста». В арии 3д. продолжается и углубляется состояние идиллии, подразумеваемой еще до начала оперы и ясно очерченной прекрасной музыкой 2д. — в арии Марфы и в квартете. Ария Лыкова рельефно выделяется в контексте благодаря подчеркнутой устойчивости домашнего симфонического обрамления, материал которого служит в то же время остигнутым фоном всей вокальной партии. Последняя здесь вне сомнения песенна, отличается типичной для Римского-Корсакова прозрачной кантиленностью, периодичностью и квадратностью на всем протяжении. В отличие от этой арии, Des dur'ное ариозо 1д. возникает как ответ на вопрос Малюты о жизни в заморских странах и прерывается тостом самого Лыкова в честь государя, будучи таким образом инкрустировано в окружающую сцену. Вокальная партия здесь более декламационна и аperiodична, в середине становится речитативом, а реприза вариантно завуалирована, тогда как в арии она сокращена, но интонационно точна.

Наибольшее функциональное подобие арии в музыкальной драме представляет монолог. Это также большое сольное высказывание, которое служит главным средством индивидуальной характеристики героя, а может выполнять, кроме того, идейно-символическую функцию. Но в отличие от арии в монологе передается сам процесс переживания или размышления героя, с неожиданными поворотами и контрастными мотивами, часто близкий «потoku сознания». Поэтому в музыке господствует декламационная мелодика, колеблющаяся между речитативом и ариозным пением, но при строгом соблюдении силлабического принципа интонирования. Типичны также гармоническая неустойчивость и поступательное развитие формы: обновление музыкального материала на всем протяжении, следующее за словом.

Например, монолог Бориса Годунова во 2 д. Мусоргский построил в виде сложной безрепризной двухчастной композиции, кроме того—«открытой», обрывающейся в момент кульминации (возглас «О Господи, Боже мой!»). В этой двухчастности можно усмотреть отдаленную связь со старинной

арией ямбического строения, но без важнейшего ее признака — контраста между частями. Наоборот, *Andante* (цифра 47) сменяет начальное *Moderato* очень плавно, после неустойчивой гармонии (*D<sub>b</sub>* последующего *es moll*); ариозная мелодика «лейттемы совести» («Тяжка десница грозного судьи») не намного превышает по напевности выразительнейшую декламацию первой части, а неустойчивое тональное развитие, как и там, усложнено ладовой переменностью. Обе части развертываются по принципу чередования, но в первой функцию рефрена выполняют строгие хоральные аккорды с ямбическими возгласами Бориса, во второй же рондообразность с периодическими возвращениями «лейттемы совести» проведена более ясно. На всем протяжении монолога ощущается постепенное, все более глубокое погружение во внутренний мир героя с его мучительными терзаниями — процесс, по реалистической точности и силе намного превышающий возможности традиционной арии. В то же время музыкально-обобщающее начало отнюдь не исчезает в этом замечательном откровении Бориса. Оно сказывается и в настойчивом возвращении «темы совести», подобной *idée-fixe*, и в другом важном лейтмотиве — тревожных предчувствий («Томится дух усталый»), и в профиле крутых мелодических волн всего монолога, и в тональном плане (от неустойчивого *H dur* к *es moll* во второй части). Таким образом, в отличие от классической арии в монологе наблюдается взаимопроникновение детализирующе-драматургической и музыкально-обобщающей функций.

Функциональное подобие ансамблям классической оперы в музыкальной драме составляют диалоги, что особенно сближает ее со словесной драмой. Как и там, высказывания действующих лиц, в данном случае музыкальные, имеют смысл реакции на предыдущее высказывание партнера, совместное же пение намеренно избегается: либо исключается вовсе, либо занимает небольшое место — в конце диалога, как итог музыкального собеседования (в этом увенчании, однако, нельзя не отметить преемственной связи с дуэтом классической оперы). Как и в вокальных монологах, здесь преобладают поступательное развитие музыкальной формы с подчинением обновляемого материала слову и декламационная мелодика, интонационный спектр которой очень широк: от чередования кратких речитативных реплик до обмена ариозными эпизодами.

Таков, например, большой диалог Зигмунда и Зиглинды в 1 д. оперы Вагнера «Валькирия» (3 сцена, с момента появ-

ления Зиглинды после монолога Зигмунда). Этот диалог, на протяжении которого действующие лица нигде не поют вместе, отличается теснейшим сопряжением собственно действия и лирического излияния—признания героев во внезапно охватившем их всепоглощающем чувстве любви. Соответственно этому непрерывность, текучесть развития, связанного с «бесконечной мелодией» и многочисленными лейтмотивами, уживаются в нем с логически организованной крупной трехчастной композицией: ко второй части ведет симфоническая интерлюдия, прославляющая «ласковый май», реприза начинается с эпизода *Tempo più lento*. Каждая часть, построенная по принципу динамического нарастания, в свою очередь состоит из нескольких контрастирующих эпизодов.

В музыкальных драмах, особенно поздних, встречаются и более свободно построенные диалоги. Например, диалог Рудольфа и Мими в 1 д. «Богемы» Пуччини тонально разомкнут, состоит из пяти контрастирующих эпизодов и отличается еще более скользящими переходами от декламационности к напевности. Однако два самых значительных эпизода—2 и 3—представляют собой ни что иное, как обмен ариозо Рудольфа и Мими (первое из них нередко даже исполняется отдельно); 4 эпизод с «лейтмотивом богемы» и речитативными репликами друзей Рудольфа играет роль отстранения, а 5—*Largo sostenuto*, возвращающий тему любви, включает итоговый дуэт главных героев, подобно классическим оперным ансамблям.

Таким образом, труднейшая для музыки задача—воссоздания непосредственного словесного общения героев, отмеченного живой драматической динамикой, в лучших музыкальных драмах решается успешно, без ущерба принципу автономии музыки и логичности музыкальной формы.

Существенно иную трактовку по сравнению с классической оперой получает хор музыкальной драмы. Уже само возникновение хорового звучания в контексте непрерывного симфонического развития производит особый эффект, отличный от традиционного хорового номера—эффект наплыва или вторжения. Напомним два примера. Сильнейшее драматическое потрясение вызывает троекратное, с повышением интонации, вторжение хора «Ой, беда идет, люди!» в «Сказании» Римского-Корсакова. В 1 д. «Парсифаля» необычайно выразительно завершение большого монолога Амфортаса хором мальчиков, предрекающим его спасение.

Но хор может и непосредственно включаться в процесс действия и тогда выступать в детализированной фактуре, где отдельные группы голосов обмениваются краткими репликами; этот прием весьма типичен для Вагнера. Мусоргский придал хору еще большую активность и многообразие музыкальных высказываний от мелодически яркого коллективного портрета (калики переходящие в «Борисе Годунове», стрельцы, раскольники и др. в «Хованщине») до речитатива, обрисовывающего маленькие группы народа или даже отдельных его представителей (знаменитый Митюха в «Борисе»). Именно введение в партию хора характеристического, интонационно контрастного речитатива (в отличие от имитационных реплик, подчиненных гармонии, у Вагнера) составляет смелое художественное открытие Мусоргского в изображении народа как главного героя драмы.

В то же время необходимо признать, что наряду с драматизацией и детализацией хора развитие музыкальной драмы потенциально связано и с другой тенденцией—вытеснения хора как составляющего жанра оперы. Острота драматургических ситуаций, углубленно-психологическая трактовка персонажей и их взаимоотношений—все это трудно совместимо с участием в действии народных масс. Неслучайно так ограничена роль хора в тетралогии Вагнера. Его почти нет в русской камерно-психологической опере: «Каменном госте» Даргомыжского, «Моцарте и Сальери» Римского-Корсакова. Даже в его же поздних сказочных операх—«Кашее» и «Золотом Петушке»—хор занимает очень скромное место. Крайнее выражение эта тенденция находит в диалогических операх (например, «Бедных людях» Г. Седельникова) и монооперах.

Среди оркестровых звеньев музыкальной драмы относительно ново непродолжительное вступление или *Vorspiel*, по определению Вагнера, специфическая функция которого — введение в начальную стадию действия. В связи с этим музыкально-тематическое развитие вступления нередко продолжается и при открытии занавеса, связывая его с первой сценой и настраивая слушателя именно на ее восприятие. Таковы «форшпили» ко всем четырем частям тетралогии Вагнера. Аналогична функция вступления и к опере Римского-Корсакова «Моцарт и Сальери», построенного на главном

лейтмотиве Сальери (лейтмотиве мастерства) и вводящего в его первый монолог<sup>26</sup>.

Однако вообще вступление к музыкальной драме может нести и символически-обобщающий смысл, сосредоточивая внимание на центральном образе произведения и этим приобретая функциональное подобие увертюры. Например, прекрасный «форшпиль» к «Лоэнгрину» Вагнера рисует важнейший для концепции оперы образ Лоэнгринга—посланца Грааля. Символичны также вступления к обеим народным музыкальным драмам Мусоргского. Вступление к «Борису Годунову» символизирует печать Смутного времени, подавленность народного сознания и трагичность народной судьбы. Вступление к «Хованщине», помимо прямой изобразительной функции «Рассвета на Москва-реке», выражает надежду на пробуждение народа и светлое будущее Руси где-то далеко за временными пределами оперы.

Но и при функциональном подобии увертюре вступление в большинстве случаев сохраняет свои специфические отличия: 1) непрерывность музыкального перехода к началу действия; 2) сосредоточенность на одном музыкальном образе или монотематичность. Если эти признаки нарушаются, вступление приближается к увертюре, как в операх «Аида» и «Пиковая дама».

Итак, мы рассмотрели основные составляющие жанры музыкальной драмы. Однако, в отличие от классической оперы, ее строение ими не исчерпывается. Принцип сплошного отражения действия не допускает композиции, которая раскладывалась бы целиком на простые жанровые звенья: между ними повсюду фигурируют иллюстрирующие эпизоды или музыкальные переходы, включающие уже не жанры как целостные единицы, а разнообразные жанровые элементы.

Среди них и речитатив, достигающий в поздних музыкальных драмах высокой степени индивидуализации и драматической заостренности, в связи с чем он нередко приближается к границе вокального интонирования (*Sprechstimme* и ритмизованная речь). Здесь и музыкальная иллюстрация, граничащая со смежнопрограммным жанром музыкальной картины, но отличающаяся от нее сугубой неустойчивостью

<sup>26</sup> Акцентирование вводящей функции в крайнем случае приводит к отсутствию собственно вступительного номера: его нет, например, в «Богеме» Пуччини, «Воццеке» Берга, «Катерине Измайловой» Шостаковича.



и детализированной связью с отдельными моментами действия: например, когда Рудольф в 1 д. «Богемы» садится к столу и безуспешно пытается писать. Наконец, это лейтмотивы, позволяющие с максимальной последовательностью отразить в музее процесс действия. Попутно заметим, что в дискуссионном вопросе определения лейтмотива лучше всего придерживаться трех признаков: семантической определенности; музыкально-конструктивной отчетливости (в отличие от лейтинтонаций); повторяемости на протяжении оперы или значительной ее части.

Совершенно на равных правах с этими специфическими жанровыми средствами в сквозную музыкальную драматургию монтируются всевозможные жанровые элементы, как вокальные (песни, хоры, ансамбли), так и иные: например, симфоническим фоном больших разделов в «Фальстафе» Верди служат, в соответствии с характером оперы, легкое скерцо-марш или сальтарелла.

Как организовать этот сложнейший поток музыкально-драматического развития, как избежать в нем сплошной иллюстративности, дабы сохранить художественную автономию музыки? На помощь приходит принцип совмещения функций в широком эстетическом смысле<sup>27</sup>.

Лейтмотив может сопровождать каждое появление персонажа или упоминание о любом элементе оперного сюжета. Но в то же время он способен стать основой симфонического развития, подобно тематизму инструментальной музыки, что и реализуют Вагнер и его последователи, пользуясь достижениями послебетховенского симфонизма. Настойчивое, богато варьируемое развитие лейтмотива способствует эффекту внушения, а следовательно, обобщения, создания определенной эмоционально-смысловой ауры, составляющей существенный компонент в духовной атмосфере оперы. Так лаконичный и пикантный «лейтмотив богемы» в опере Пуччини несет за собой шлейф ассоциаций с бодрым, жизнерадостным, но в сущности легкомысленным и незащищенным образом жизни артистической среды. Кроме того, отдельные проведения лейтмотива могут выделяться среди остальных, придавая большим частям оперы рондообразное строение, что типично для

<sup>27</sup> См.: Мазель Л. Вопросы анализа музыки. М.: Сов. композитор, 1991. С. 182—199.

опер с эпическим уклоном (см., например, 1 картину «Золота Рейна» или 1 д. «Золотого петушка»).

Вообще моменты возвращения, обусловленные сходством драматургических ситуаций или составом действующих лиц, могут совмещаться с поступательным развитием действия в целом, и это дает основание для музыкальной репризы—вариантной или трансформированной. Естественно согласуется со сценической драматургией, например, вариантное репризное обрамление, замыкающее длительную стадию поступательного развития со множеством тематических смен. Таково возвращение вступительной темы народа в конце 1 картины Пролога к «Борису Годунову» (в авторской редакции: «На сцене сумерки, народ начинает расходиться»); эффект репризы подчеркивается главной тональностью—натуральным *cis moll*. Одна из сильнейших страниц «Катерины Измайловой» Шостаковича—хор каторжан—тоже обрамляет последнюю картину оперы. Но здесь реприза усложнена: и началом как бы издадека, в тональности *a moll*, и вариантом запева Старого каторжника. Только со вступлением хора музыка возвращается в главную тональность *f moll* и к прежней теме припева.

Симфонический антракт в опере, как уже говорилось, может нести функцию итога предыдущей картины или подготовки следующей. Но это вполне можно совместить с функцией музыкального перехода между картинами, что и делается в музыкальной драме. Так построены 1 и 2 д. «Катерины Измайловой». Во всех трех актах «Воццека» Берга лаконичные картины-сцены (в данной опере это одно и то же) также связаны между собой симфоническими интерлюдиями.

Таким образом, благодаря принципу совмещения функций непрерывный процесс драматургии сочетается со стройностью архитектоники. И если музыкальная организация классической оперы осуществляется преимущественно на нижнем уровне структуры—в отдельных номерах, то в музыкальной драме она распространяется равномерно на все вышележащие уровни (сцен, картин, актов) вплоть до общекомпозиционного<sup>28</sup>. Между прочим, это весьма затрудняет, а иногда исключает возможность перестановок или купюр, столь широко

<sup>28</sup> Крайнее проявление это находит в тотальном звуковысотном единстве всей музыки, основывающейся на «центральной элементе»—гармоническом звукокомплексе или серии, как в операх Нововенской школы. См.: Тараканов М. Музыкальный театр Альбана Берга. М.: Сов. композитор, 1976.

принятых в оперной практике, и в этом тоже сказывается тектоничность музыкально-драматической композиции.

Две основных разновидности оперного жанра, охарактеризованные в этой главе, в своем чистом виде далеко не охватывают всей оперной литературы. Наоборот, большая ее часть занимает среднюю зону между классической оперой и музыкальной драмой. Исторически это легко объяснимо: оперные реформаторы шли к своей цели постепенно, шаг за шагом внедряя новые принципы в структуру классической оперы, а уже совершившаяся реформа не сразу склоняла на свою сторону других авторов. Многие испытали ее влияние, но не принимали безоговорочно.

Плодотворное взаимодействие номерного и сквозного строения наблюдается во многих операх XIX в. Яркий пример—«Кармен», где все узловые моменты действия располагаются в больших сквозных сценах. Однако жанровая модель французской комической оперы с разговорными диалогами (в авторской редакции) делает драматургию «Кармен» более близкой классическому типу.

Для двух крупнейших оперных школ второй половины XIX и начала XX вв.—итальянской и русской, благодаря их исконно вокальной природе, характерно сознательное стремление к синтезу обоих типов оперы. Заслуживает специального внимания то высокое мастерство, которое позволило Верди, Чайковскому, Римскому-Корсакову находить «равнодействующую... старых принципов оперной формы и новшеств музыкальной драмы», как об этом писал И. Способин<sup>29</sup>.

Как достигается этот синтез? Широкая напевность вокальных партий и обособленность, рельефность сольных высказываний сочетаются со свободой, гибкостью композиции, передающей динамику внутреннего действия. Активно используется ариозо—жанр давнего оперного происхождения, но наиболее органичный для музыкальной драмы: например, в «Пиковой даме» ариозо служит основным средством характеристики Германа. Большие сольные высказывания, по мелодической выразительности не уступающие ариям, трактуются как монологи: например, монолог Филиппа в 3 д. «Дона Карлоса» Верди или уже упоминавшаяся моносцена Татьяны. Аналогичным образом дуэты разворачиваются как диалоги и только в заключительных разделах содержат совместное пе-

<sup>29</sup> Способин И. Музыкальная форма. М., 1958. С. 292.

ние. Так строятся, в частности, напряженнейшее столкновение Аиды и Амнерис во 2 д. оперы Верди или важнейшие для драматургии Чайковского любовно-лирические дуэты: Марии и Мазепы, Кумы Насти и Княжича, Иоланты и Водемона и др.

Синтезирование напевности и сквозной драматургии называется и на лейтмотивной системе. Римский-Корсаков утвердил замечательный прием, отчасти подсказанный Вагнером, а впоследствии развитый Прокофьевым: построение всего сольного номера на лейтмотивной основе, как в ариях Снегурочки или Царевны-Лебедь, концентрирующих их лейтмотивы. В таких случаях выходные арии составляют экспозицию музыкального образа, а дальнейшие появления лейтмотивов в сквозных сценах—его неустойчивое развитие, что вполне согласуется с основной закономерностью музыкальной формы. Эффективность этого приема, конечно, зависит от мелодической яркости самих лейтмотивов, благодаря которой они могут заменять классический оперный тематизм и нести его символически-обобщающую функцию.

Основной экспозиционной единицей в операх смешанного типа является сцена, однако внутри ее включаются составляющие жанры, тождественные классическим. Подобную структуру избрал, например, Римский-Корсаков в своей «Царской невесте», принципиально намереваясь восстановить в ней классические традиции и в то же время не находя возможным игнорировать прогрессивные достижения музыкальной драмы. Опера полностью разделена на большие сцены с неустойчивыми гармоническими связками между ними, но при этом содержит богатейший «ассортимент» оперных жанров, как сольных, так и ансамблевых; вся композиция открывается прекрасной увертюрой—жанром, которого автор чуждался более 20 лет после «Майской ночи».

Преодоление цезур между классическими номерами и большими сценами, включение их в процесс сквозного развития (например, с помощью двойных каденций к ариям, рассчитанных и на отдельное исполнение, и на непрерывную композицию) и здесь, в операх смешанного типа, ставит перед композитором проблему целостной музыкальной организации. Насколько успешно она может быть решена, с особым совершенством показывают оперные шедевры Чайковского — «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Иоланта», насквозь про-

никнутые симфонизмом при широкой напевности и ясной тектоничности стиля<sup>30</sup>.

В общей эволюции музыкального театра роль опер смешанного профиля весьма показательна. Их авторы, очевидно, чувствовали в активном наступлении музыкальной драмы, занявшей ключевые позиции к концу XIX—началу XX вв. и затоплявшей своим симфонизмом песенно-вокальное интонирование, серьезную угрозу для эстетической основы жанра, в перспективе чреватую его кризисом (к чему мы еще вернемся). Они стремились к своего рода благородному компромиссу: насколько это возможно в условиях нового оперного стиля, сохранить для слушателя незаменимое условие эстетического удовлетворения—интонационное сопереживание, выносимое за пределы спектакля.

---

<sup>30</sup> См.: Протопопов В. и Туманина Н. Оперное творчество Чайковского. М.: Академия наук СССР, 1957.

## ГЛАВА VII

### ПРОЧИЕ ЖАНРЫ ВЗАИМОДЕЙСТВУЮЩЕЙ МУЗЫКИ

Оставшиеся два семейства взаимодействующей музыки можно охарактеризовать теперь кратко, поскольку многое в них аналогично уже рассмотренным. Хореографическая музыка, как и опера, в большей своей части принадлежит области музыкального театра. Кино и художественное телевидение, хотя являются новыми и весьма своеобразными искусствами XX в., сопоставимы с театром благодаря действенно-зрелищному началу, а кроме того, в силу своей молодости, во многом опираются на богатый опыт музыкального театра, одновременно отталкиваясь от него. Поэтому характер многих жанров в этих двух семействах выясняется «с оперной точки зрения», что и будет показано в дальнейшем, резюмируя, при учете соответствующей специфики.

#### ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ МУЗЫКА

Эстетическая созвучность музыки и хореографии не нуждается в особых доказательствах. Оба эти вида искусства, уходящие корнями в древний синкретизм, невербальны, не несут прямой аналогии с повседневными формами бытия. Для обоих необычайно важно чувственное ощущение красоты материала, равно как и его моторно-пластической стороны, развертывающейся во времени.

Но нерасторжимый союз музыки и танца, казалось бы, изначально подразумеваемый, скрывает за собой серьезную эстетическую проблему. Тот факт, что музыка необходима танцу в качестве ритмической основы, часто побуждает элементарную ритмическую упругость, так называемую «дансантиность», считать условием, достаточным для успешного бытования хо-

реографической музыки. Этому соблазну поддавались многие композиторы, которые, по справедливому замечанию Лароша, «относились к сочинению балетной музыки с предвзятым стремлением к салонной легкости, к ритмической выразительности банального танца»<sup>1</sup>. Действительно, такие композиторы, как Пуни, Минкус или Адан, чутко улавливавшие танцевальную стихию, прославились в истории балета, но при этом не создали произведений истинно музыкальной ценности.

С другой стороны, высшее эстетическое соответствие танца и музыки—двух видов искусства, способных символически выражать мироощущение определенной эпохи или типа культуры—предоставляет возможность композитору высоко подняться над вспомогательной функцией музыки и даже создать музыкальный шедевр, что доказали своим творчеством Чайковский и Прокофьев. Широчайший диапазон художественной ценности в этом семействе определяется, таким образом, не только различием индивидуальных творческих достижений, но и относительной весомостью компонентов в художественном синтезе.

Вспомогательная функция музыки преобладает, прежде всего, в группе простых собственных жанров хореографического семейства, неслучайно немногочисленных. Сюда можно отнести эстрадный танец (по наименованию В. Ванслова), предназначенный, в отличие от бытового, для концертного исполнения, а в настоящее время обычно фигурирующий и на конкурсах балльных танцев. Другой жанр—хореографическая миниатюра—представляет собой законченное произведение малой формы, ставящее специально художественную задачу и являющееся как бы эскизом балетного искусства. К сожалению, музыка, связанная с этими простыми жанрами, небогата: она либо принадлежит второстепенным ремесленным композиторам, либо привлекается в качестве транскрипции или непосредственного заимствования из других родов и семейств. В частности, одна из первых миниатюр Фокина была создана им на музыку «Умирающего лебедя» Сен-Санса и, вероятно, благодаря ее поэтическому обаянию надолго утвердилась в репертуаре. Однако в прогностическом плане вполне можно представить оригинальные сочинения талантливых композиторов, вдохновляемые хореог-

<sup>1</sup> Ларош Г. Избр. статьи. Т. 2. Л., 1975. С. 269.

рафическими образами и уже с полным правом подтверждающие статус собственного жанра.

Важнейший сложный собственный жанр хореографического семейства — балет — отмечен противоречивым взаимодействием танца и музыки, проявляющимся в различных аспектах. Наиболее конкретно это сказывается в характерных деталях структуры: так балетные вариации часто не совпадают с музыкальными, балетная кода тоже не соответствует типовой коде музыкальной формы, а *adagio* далеко не всегда пишется в этом темпе. Но противоречив и сам процесс творчества в этом жанре: в отличие от оперы, полноправным автором которой является композитор, балет создается в совместной работе композитора с постановщиком-балетмейстером, причем первый должен неукоснительно выполнять музыкально-технические требования второго, что расходится с практикой всех других областей музыкального театра. В результате на балетной шкале художественных ценностей такие произведения, как «Бахчисарайский фонтан» Асафьева или «Спартак» Хачатуряна, оказываются не менее капитальными явлениями, чем высшие музыкально-хореографические создания Прокофьева. В привлечении музыкального материала балет подчас не брезгует компиляцией («Тщетная предосторожность» балетмейстера Дюберваля), а в XX в. широко вошли в практику балетные постановки на основе различных произведений чистой или программной музыки («Шехеразада», «Ленинградская симфония» и пр.), с эстетической точки зрения весьма дискуссионные, т. к. они претендуют на превышение тех 100 % художественного восприятия (по Хиндемиту), которые необходимы для полноценного постижения музыки.

Все это тесно взаимосвязано с особым характером интонационного сопереживания в балете, при котором музыка, сливаясь с красотой и выразительностью пластического движения по принципу резонирования, не заслоняет его собой, не претендует на роль художественной доминанты, как в опере.

Но эстетика балета осложняется еще одним противоречием — хореографии и драмы, заявившей о себе еще со времен крупнейшего балетного реформатора Неверра (70-е годы XVIII в.) и утвердившейся в этом жанре благодаря его театральной природе, а также под влиянием драматической музыки XIX в. Таким образом, вся история балета наполнена своеобразным эстетическим соперничеством танца, музыки и драмы, в процессе которого какие-то из трех компонентов то



приобретали художественную инициативу, то отходили на второй план<sup>2</sup>. Достигнуть их идеально гармоничного равновесия чрезвычайно трудно, на наш взгляд, это удалось только одному Чайковскому. Будучи гениальным симфонистом и оперным драматургом, он обладал в то же время органическим чутьем танцевальной ритмики, благодаря чему смог, не покушаясь на классическую структуру балета и добросовестно, хоть и не без душевных мук, выполняя требования балетмейстеров, с полной силой выразить в этом жанре свои заветные музыкально-драматические идеи.

Невербальный синтез трех художественных компонентов непосредственно отражается в составляющих жанрах балета. Основной их комплекс, сложившийся в классическом балете, допускает функциональную аналогию с оперой как наиболее близким жанром по своей музыкально-сценической судьбе. Этой аналогией мы и воспользуемся.

Подобно опере, классический балет имеет два драматургических плана—обобщающе-символический и действенно-драматический, различающихся претворением художественного времени. Основной сольный жанр первого плана—вариация, как и оперная ария, служит индивидуальной характеристике действующего лица, обычно из числа главных. Непременная особенность этого жанра—хореографическая виртуозность—невольно ограничивает возможности музыки по сравнению с арией, однако в лучших случаях это компенсируется интенсивностью музыкального развития, в частности, вариационного, как у Чайковского, Глазунова или Стравинского; тогда музыкальная и хореографическая стороны наиболее естественно сливаются. Парные и групповые танцы (*Pas de deux*, *pas de trois* и т. д.) можно уподобить оперным ансамблям.

Особенно важную функцию в классических балетах выполняет *pas de deux*—лирический центр драматургии, раскрывающий эмоциональные отношения главных героев и предоставляющий богатейшие возможности музыкального выражения. Страстная, даже с оттенком страдания, лирическая кантилена в балетных дуэтах Чайковского как нельзя более красноречиво демонстрирует его серьезнейшее отношение к

<sup>2</sup> Об истории балета см.: Житомирский Д. Балеты Чайковского. М., 1957. Скудина Г. Балет // Музыкальные жанры. Ред. Т. Поповой. М., 1968. Карп П. Балет и драма. Л.: Искусство, 1980.

этому жанру и глубину лирики, далеко выходящей за пределы наивно-сказочных «детских» сюжетов.

Оригинальное напряженно-драматическое решение *pas de trois* предлагает Р. Щедрин в «Анне Карениной», где в контрастных музыкальных характеристиках сталкиваются все три участника центрального конфликта (2 д., № 13 «Двойная жизнь Анны»).

Дополняют обобщающе-символический план балета характерные танцы (танец рыцарей в «Ромео» Прокофьева, танец советских моряков в «Красном маке» Глиэра), которые можно уподобить хоровым оперным сценам, а также большие массовые танцы (*grand pas*) с участием всего кордебалета, например, вальсы в балетах Чайковского.

Основным составляющим жанром действенно-драматического плана является пантомима. Так как она отражает процесс действия в балете и разъясняет ход сюжета, ее можно сравнить с оперным речитативом, что подчас (хотя и не всегда) подтверждается музыкальной структурой: неустойчивостью, аperiodичностью ритмики, детализированностью в соподчинении музыки и жеста.

Если в опере связующим звеном между двумя планами служат большие сцены, то в балете им функционально подобен *pas d'action*—классический действенный танец, который вводится в узловых моментах драматургии и отражает существенные сдвиги сюжета (Танец Ганса и виллис в «Жизели» Адана, Авроры и женихов в «Спящей красавице» Чайковского). В балете XX в. этот жанр трактуется более широко и многообразно, часто с приближением к пантомиме, как хореографическое воспроизведение конкретных действий, сопровождаемых музыкой неустойчиво-сквозного развития. Великолепными примерами изобилует «Ромео и Джульетта»: 1 д., 1 к. «Ссора и бой», 1 д., 2 к. № 17 «Тибальд узнает Ромео», 2 д., 5 к. №№ 32—35 — Тибальд, Меркуцио, Ромео и др.

Среди всех составляющих жанров балета выделяется важнейший классический жанр промежуточного уровня сложности, для которого можно предложить рабочий термин *внутрибалетная сюита* (в отличие от балетных сюит вне сцены). Она состоит из ряда типизированных классических танцев, различающихся своим драматургическим предназначением, благодаря чему этот жанр, в отличие от других сюит, следует признать контрастнофункциональным. Распорядок частей в нем следующий: *entrée*—выход персонажей и одно-

временно музыкальное вступление; *adagio*—лирический центр композиции, кантиленное и наиболее структурно законченное; виртуозные вариации попеременно всех участников; кода — стремительная финальная часть, для которой типичны наиболее быстрый темп, рондообразное строение и регулярная моторность<sup>3</sup>. Внутрибалетная сюита концентрирует, таким образом, наиболее специфические качества танцевальной стихии: динамическое *crescendo* с постепенным вовлечением участников и характерное ощущение переменности пространства и времени—возможность видеть ряд аналогичных пластических фигур с разных точек зрения, при различных отклонениях от времени течения действия<sup>4</sup>.

По мере эволюции балета в него постепенно проникали смежные жанры, главным образом, оперного происхождения: увертюры и вступления, музыкальные антракты и картины («Панорама», «Сон» в «Спящей красавице»), позднее—хор («Дафнис и Хлоя» Равеля) или романс («Бахчисарайский фонтан» Асафьева). В конце XIX и в XX вв. балет испытал сильное влияние музыкальной драмы с характерными для нее лейтмотивами и сквозным симфоническим развитием, господствующим, например, в «Анне Карениной» Щедрина. Большинство балетов при этом все же сохраняет общее номерное строение, что вызвано не только необходимой дискретностью восприятия танцевальной пластики, но и удобством разучивания. Замечательно гармоничным равновесием сквозного симфонизма и лаконичных номеров отличается «Ромео и Джульетта».

При бурных новаторских исканиях современной хореографии трудно представить, каким будет ее будущее. Но как показывает исторический опыт, наиболее плодотворен союз музыки и танца тогда, когда, во-первых, он реализуется на основе художественно достойной и специально предназначенной музыки и, во-вторых, когда сохраняется танцевальная специфика балета и любые аспекты содержания, в том числе самые остро драматические, преломляются сквозь условную, но прекрасную призму этого вида искусства.

<sup>3</sup> См.: Холопова В. Музыкальные формы классического балета // Музыка и хореография современного балета. Вып. 4. М., 1982.

<sup>4</sup> См.: Карп П. Балет и драма. Л.: Искусство, 1980. С. 160—170 и др.

## ЭКРАННАЯ МУЗЫКА

Две эстетических особенности кино по-разному связывают его художественный мир с музыкой.

Первая — универсализм: благодаря непрерывно прогрессирующим техническим средствам это искусство не знает соперников в полноте и динамичности отражения жизни. Вторая — непосредственность визуального воздействия художественного текста, в принципе не нуждающегося в пояснениях, допускающего мгновенные перемещения в пространстве и возможность рассмотреть любой объект с разных точек зрения. Это воздействие обладает огромной притягательной силой, чем и объясняется широчайшая популярность кино. Но в киноизображении, сочетающем натурализм с технической искусственностью, не знающем живого дыхания разной интерпретации, есть некая назойливая механистичность; можно сказать, что кино—искусство плоскостное и в прямом, и в эстетическом смысле. У крупных талантливых художников это вызывает потребность возвышающего преодоления природы экрана, стремление добиться от своего искусства не только широты и силы, но глубины и тонкости, позволяющих проникать в тайники человеческой души и парить на высотах духа. И эта благородная задача часто решается с помощью музыки.

Благодаря своей особой динамичности кино, в отличие от театра, не только допускает, но настоятельно требует музыки. Это почувствовалось еще в эпоху Великого немого, когда, по метким словам Б. Каца, «вполне реальный, но беззвучный мир казался давящим кошмаром»<sup>5</sup>, от которого спасала импровизация таперов. Изобретение звуковой дорожки в кинематографе позволило еще прежде, чем были развиты всевозможные приемы контрапункта видимого и звучащего рядов, просто наполнить художественный мир экрана реалистическими звучаниями, и в первую очередь—музыкальными.

Универсализм кино определил судьбу жанров экранной музыки, подавляющее большинство которых относится к числу смежных, обычно составляющих музыку в кадре. Хотя в этом качестве экрану доступны жанры любых родов, главное место среди них несомненно занимает песня—не

<sup>5</sup> Кац Б. Простые истины киномузыки. Л.: Сов. композитор, 1988. С. 8.

только благодаря своей доходчивости, но и потому, что наиболее естественно вписывается в жизненный контекст: ведь петь или по крайней мере напевать песню может почти любой персонаж.

Обычно ведущая роль какого-либо смежного жанра диктуется сюжетом фильма (трудовые песни в фильмах Александра—Дунаевского), но в лучших произведениях действует более высокий принцип выбора—стилистическое решение. Так эмоциональной атмосфере «Жестокого романса» Рязанова с его своевольно-современной интерпретацией русской культуры прошлого века особое обаяние придают старинные русские и цыганские романсы в сопровождении двух гитар, любовно стилизованные А. Петровым.

Быстротечность художественного времени в кино вызвала к жизни специфический прием фрагментарного привлечения музыки, когда воссоздается не сам жанр как таковой, а лишь «образ жанра», появляющийся и исчезающий наплывом, но достаточный для узнавания зрителем и осознания его определенной драматургической функции. Замечательный пример находим в «Репетиции оркестра» Феллини: сочиненные Нино Рота симфонические фрагменты не позволяют конкретизировать, что именно разучивается оркестром (увертюра? симфония? поэма?..), но заключенная в них властная динамическая стихия, сплывающая музыкантов в творческом экстазе, а под конец вызывающая у дирижера прилив деспотического безумия, делает их центральным стержнем драматургии.

Каковы собственные жанры экранной музыки?

Они с трудом поддаются определению: препятствуют и мобильность сравнительно нового искусства, и специфика киноленты, на которой часто стирается граница между жанрами собственными и смежными. На сегодняшний день, однако, можно указать два: смешанно-звуковую иллюстрацию и музыкальный комментарий. Их можно определить кратко как изобразительную и выразительную музыку за кадром.

Смешанно-звуковая иллюстрация, классическим примером которой служит «Ледовое побоище» из кинофильма «Александр Невский», отличается от музыкальной иллюстрации в опере наложением на музыку звукоподражательных эффектов—звука оружия, выстрелов, дорожных шумов, а часто и криков, возгласов действующих лиц. Она может не иметь от-

четливых границ, вводится и уходит наплывом, как всякая киномузыка. Кроме того, в отличие от оперы, звуковая иллюстрация в кино не обязательно бывает конкретно изобразительной: в ней может использоваться и относительно целостный музыкальный тематизм, в своем нагнетании резонирующий переживаниям зрителей, захваченных бурными событиями на экране (к сожалению, подобные эпизоды редко бывают музыкально впечатляющими).

Потенциально более высоким жанром является музыкальный комментарий — выразительная закадровая музыка. Он составляет «эстетическое ядро» семейства, концентрирует его специфические возможности и лучшие достижения, служит главным инструментом того возвышающего преодоления, о котором говорилось выше. Не слышимый героями и, в отличие от театра, актерами (т. к. процесс съемки обычно происходит отдельно от звукозаписи), музыкальный комментарий может с большой тонкостью выражать переживания персонажей, внутренние мотивы их поведения, мгновенную смену настроений. Он возмещает принцип музыкального самовыражения героев, отсутствующий в кино, как и в драматическом театре (за исключением музыкальных киножанров, например, мюзикла)<sup>6</sup>. С видеорядом музыкальный комментарий чаще связывается по принципу контрапункта, внушая зрителям то, что они не видят непосредственно на экране — некий подтекст картины, ее эмоциональную атмосферу. Над всеми функциями этого жанра несомненно господствует обобщающе-символическая. О разнообразии конкретных драматургических функций, реализуемых под ее эгидой, можно судить, вспомнив такие замечательные комментарии, как в фильмах Чаплина, в музыке Н. Рота к фильму «Ночи Кабирии», Лея к фильму «Мужчина и женщина», Таривердиева к телефильму «17 мгновений весны».

Будучи выразителем идейно-художественной концепции фильма, музыкальный комментарий, естественно, появляется в нем неоднократно, однако отличия от типичного элемента музыкальной драмы — лейтмотива — существенны. Отдельные проведения комментария разделяются внемузыкальным временем и часто вводятся наплывом. Поэтому отпадает важная для композитора проблема отчетливого выделения (а для

---

<sup>6</sup> Благодаря функциональной близости этот жанр можно считать также равноправно-смежным с музыкой к драме.

слушателя—распознания) лейтмотива в музыкальном контексте. Зато приобретает особое значение принцип варьирования, согласуемого с драматургической ситуацией, которая на экране подвержена гораздо более быстрым и контрастным изменениям, чем в театре. Неуловимая, скользящая переменчивость семантики и музыкального облика, особенно тембрового и ритмического, составляет особую прелесть этого жанра.

Далее, музыкальные комментарии в кино сравнительно редко бывают собственно мотивами, как например, роковая трубная фанфара Орика в «Орфее» Кокто. Обычно они представляют собой более продолжительные построения (предложение, период или песенную строфу) и, варьируясь, меняют свою протяженность. Поэтому напрашивается аналогия скорее с вариантно-переменным рефреном, что имеет не только драматургическое, но и тектоническое значение для киномузыки как сложного жанра.

Проблема архитектурной цельности в искусстве кино, обнимающем огромный натуралистический материал и многообразнейшие звучания, приобретает большую серьезность (к сожалению, редко осознаваемую авторами). Решению этой проблемы часто способствует музыка, но убедительность результата зависит от взаимопонимания композитора и режиссера, их художественного такта и вкуса. Благодаря заведомой многосоставности киноматериала здесь, в отличие от других родов и семейств, допустима некоторая пестрота и эклектичность, разнородность и неравнозначность составляющих музыкальных звеньев, которые подлежат интегрированию на общекомпозиционном уровне. И хотя целостная концепция в принципе требует оригинальной музыки, наряду с ней в фильм может органично включаться и заимствованная, если она подчиняется общему духу и ритму картины. Например, доброму, сочувственно-ироническому отношению Феллини к персонажам и ситуациям фильма «8 1/2» так созвучна музыка Нино Рота, по своему жанровому составу весьма пестрая. Здесь и меткие музыкальные комментарии, и остроумная аллюзия «Танца с саблями» Хачатуряна, и вокальная транскрипция популярной в свое время румбы, и обширные цитаты классической музыки, иногда составляющие иронический контрапункт к действию: например, когда «Полет валькирий» Вагнера сопровождает понурое шествие усталых пожилых дам к питьевому источнику водолечебницы.

Драматургическому единству фильма могут служить и са-

мые простые средства—та же песня, особенно если она выступает в качестве обрамления композиции, открывая и завершая ее. Естественно и занимательно вводят в художественную атмосферу своих фильмов «Песня о корабле» Артемьева («Свой среди чужих, чужой среди своих») или «Песня о парусе» Гладкова (телефильм «12 стульев»). А песня «Я шагаю по Москве» Петрова поется полностью лишь в заключительной сцене одноименного фильма, до этого дразня воображение зрителя своими интонационными прорастаниями.

С точки зрения сложного жанра киномузыки показательна судьба инструментальных вступительных номеров. В первой половине XX в. нередко встречалась унаследованная от театра увертюра, упоминание которой невольно вызывает ассоциацию с блестящим образцом музыки Дунаевского к «Детям капитана Гранта». Но по мере того, как осознавалась эстетическая специфика кино, выяснялось противоречие законченного обобщающего номера непрерывно разворачивающейся киноленте, и увертюра была вытеснена другими жанрами—песней или небольшим симфоническим вступлением, в дальнейшем сливающимся с музыкальным комментарием. Таково вступление к «Гамлету» Козинцева-Шостаковича, построенное на лейтмотиве Гамлета, но благодаря первым кадрам ассоциирующееся и с мрачным образом замка Эльсинор, и со зловещим морским прибоем, и со всем «неблагополучием в Датском королевстве».

Заслуживает внимания, однако, оригинальный собственный жанр художественного телевидения — музыкальная заставка. Ее функция сродни старинной интраде, т. е. она радостно возвещает зрителям с нетерпением ожидаемое начало каждой очередной серии. Яркий пример—изяшно, с оттенком иронии стилизованная «под старину» (без точного соблюдения эпохи, что в данном случае неважно) заставка Дашкевича к телефильмам о приключениях Шерлока Холмса.

Целостно-музыкальные сложные жанры экранной музыки еще не вполне определились, что наглядно указывает на открытость этого семейства. Только музыкальную кинокомедию и мюзикл можно считать более или менее утвердившимися, но киноопера и телеопера—смежные жанры, соответствующие высшему в драматическом семействе—находятся в стадии затянувшегося становления. Очевидно, затрудняет несоответствие двух искусств—кино, погруженного в предметную реальность, и музыки, максимально удаленной от



нее и обосновывающей эстетическую условность оперы. То же противоречие, но в еще большей степени, делает проблематичной и экранизацию оперной классики (редкий пример блестящей творческой победы над ним—«Травиата» Дзеффелли).

Завершая эту главу, обратим внимание на один парадокс, свойственный всем видам дополняющего взаимодействия музыки, но особенно ощутимый в кино. Теснейшая связь музыки с кинодраматургией, обеспечивающая эффект интонационного сопереживания при восприятии фильма, казалось бы, должна служить здесь главным критерием, независимо от масштаба композиторского таланта. Но проходит время, и право на длительную жизнь завоевывают только немногие произведения—очевидно, те, которые обладают самостоятельной художественной ценностью. Проникая, пусть в иной редакции, на концертную эстраду, радио и на пластинки, эти лучшие музыкальные страницы надолго продлевают память о породивших их произведениях кино—самого эфемерного, недолговечного в своих созданиях вида искусства.

## ГЛАВА VIII

### ЖАНР В КОНТЕКСТЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Как говорилось во Введении, предлагаемая морфологическая система наиболее адекватно отражает европейскую музыку Нового времени. Но сама европейская музыкальная культура складывалась в течение многих веков и претерпела в дальнейшем длительную эволюцию, продолжающуюся по сей день. Поэтому необходимо представлять морфологическую систему как динамическую, учитывающую всевозможные изменения в жизни родов и жанров, их сложное взаимовлияние, возникновение новых и переосмысление прежних явлений и т. п.

Становление европейской морфологической системы происходило постепенно благодаря одновременному возникновению родов и семейств с их собственными жанрами (напомним, что последние связаны с родами взаимной зависимостью).

Очевидно, старшими родами следует считать прикладную и прикладную взаимодействующую музыку, жанры которых уходят в глубокую древность. Историческим моментом возникновения культовой музыки условно можно считать VII век н. э.: единый порядок католического богослужения, учрежденный папой Григорием I, предусматривал и комплекс собственных жанров. Важнейший из них — сложный жанр мессы — включает простые собственные: псалмодию, служащую музыкальной основой чтения молитвы, и хорал, выражающий религиозные чувства прихожан. Значительно позднее получили развитие смежные жанры культовой музыки (мотет с XV в., духовный концерт в XVI в., русский партесный концерт в XVII в.), выполняющие оригинальную функцию — как бы музыкальной паузы в определенный момент богослужения: во время причастия духовенства, между чтением Евангелия

и Credo или между Credo и проповедью. В связи с выделением культовой музыки определилось строение «правого полукруга» системы, включавшей теперь три рода (см. схему 2).

Заполнение «левого полукруга» происходило неравномерно. Расцвет мадригала к концу XVI в. положил начало развитию собственных жанров музыки и слова. Хореографическая музыка зародилась также в XVI в. на французской музыкальной сцене и достигла своего первого расцвета в театре Люлли. Однако долгое время она развивалась только в русле оперы, становление же ее высшего собственного жанра—балета—приходится на 60—70-е гг. XVIII в. Развитие драматической музыки, начавшееся на грани XVII в. в шекспировском театре Глобус и в музыкальных драмах Флорентийской камераты, происходило параллельно с хореографической и привело в XVIII в. к утверждению классической оперы, окончательно прояснившей функции музыки в этом семействе.

Чистая и программная музыка сформировались как самостоятельные роды в XVII в., в связи с капитальным историческим рубежом—высвобождением музыкального формообразования из-под прямой зависимости от слова и бурным развитием инструментальной культуры. Замечательные достижения программной музыки приходятся на конец XVII—первую половину XVIII вв.: музыкальные картины и портреты французских клавесинистов при лаконизме и скупости пластических знаков отличаются удивительной меткостью (согласно легенде, при исполнении пьес Франсуа Куперена иногда даже узнавали их героинь), а Библейские сонаты Кунау или «Каприччио на отъезд возлюбленного брата» И. С. Баха содержат самое раннее воплощение в музыке последовательно развертывающихся сюжетов. Так развитие программной музыки в эту эпоху задолго предвосхитило ее высший подъем в XIX в., связанный с романтической идеей синтеза искусств и появлением высшего собственного жанра—поэмы. В эпоху барокко возникла и значительная группа собственных жанров чистой музыки: прелюдия, fuga, токката, фантазия и пр. Расцвет же этого рода приходится на конец XVIII в. (согласно идее «абсолютной музыки» Дальхауза), когда в творчестве венских классиков утверждается его высшая—сонатно-симфоническая—группа собственных жанров. Вместе с тем уже на ранней стадии чистой и программной музыки обнаружилась ха-

ракторная близость этих двух родов—в равноправно-смежном жанре сюиты.

Самой молодой среди всех родов и семейств морфологической системы оказалась экранная музыка, процесс становления которой простирается по всему XX в. и далеко еще не закончен. Важнейший собственный жанр этого семейства—музыкальный комментарий—наметился еще в эпоху немого кино, когда посреди нейтрально «уснащающей» импровизации таперов время от времени появлялись эпизоды, связанные с действием на экране, которые по техническим условиям того времени не могли быть ни чем иным, как только музыкой за кадром. Эпоха звукового кино принесла с собой утверждение как музыкального комментария, так и смешанно-звуковой иллюстрации. Особенно активным развитием музыкального комментария и, вместе с тем, его сближением, переплетением со смежными жанрами (песней, вступлением к фильму) отмечена вторая половина XX в.

Очевидно, что семейство экранной музыки является наиболее мобильным благодаря молодости 10-й музы: напомним, что такие важные жанры, как киноопера или телеопера, еще не утвердились. Но и все другие роды и семейства морфологической системы следует рассматривать как открытые, допускающие закономерное возникновение в любой момент новых жанров. Некоторые из них уже были рассмотрены или упомянуты: пуантилистическая инструментальная миниатюра, медитация в чистой музыке, фреска в чистой и программной, мюзикл в драматическом семействе и в кино. О других можно говорить в прогностическом аспекте, например, в плане новых поисков взаимодействия музыки и слова (подобно «Поэтории» Щедрина) или музыкального воплощения контраста разноречивых текстов, как в «Строфах» Пендерецкого. Как уже говорилось, вполне реально пополнение собственных жанров прикладной, хореографической и прикладной взаимодействующей музыки.

Таковы основные вехи в развитии европейской морфологической системы музыки. Но какова судьба отдельных жанров в этом сложном процессе? Разнообразнейшие перипетии, в которые они попадают, обычно ощущаются как препятствие жанровой типологии. Однако именно взгляд на морфологическую систему как на определенную данность (при безусловном признании ее динамичности) позволяет выявить достаточно отчетливо совершаемые с жанрами метаморфозы. Для

того чтобы разобраться в них, необходимо выделить и последовательно рассмотреть два аспекта: 1) эволюцию жанров в пределах рода, т. е. пути их интерпретации в контексте развивающейся музыкальной культуры; 2) эстетические связи жанров, занимающих различное положение в морфологической системе.

Эволюция жанра может привести к его значительному переосмыслению, приобретению качественно иных признаков и образованию новой исторической разновидности: напомним, например, эволюцию прелюдии или концерта (см. с. 40—42 и 83—85).

Исторические разновидности, которые при этом возникают, независимо от утверждения соответствующих названий, существенны благодаря новому качеству интонационного сопереживания. В нем сказывается влияние определенных исторических факторов, прежде всего—художественного направления и стиля. Так трактовка прелюдии в XIX в. непосредственно зависит от множественно-контрастной романтической образности, подчиненной единому эстетическому принципу самовыражения. Тот же принцип, но в более демонстративном и виртуозном преломлении ощущается в романтическом концерте-соревновании, тогда как возрождение барочного концертирования в наше время выражает склонность искусства XX в. к диалогу исторических типов культур. Реалистическое требование сплошного отражения в музыке сценического действия вызвало к жизни музыкальную драму как разновидность оперы и ее новые составляющие жанры—вокальный монолог, диалог, симфоническую иллюстрацию и др. Стремление к утонченной импрессионистической красочности и наполнению ею каждого момента музыкального времени отразилось в новых разновидностях музыкальной картины—«эскизах», «эстампах», «образах». Обобщенный и тонизирующий образ движения в токкате под влиянием экспрессионизма XX в. становится образом нечеловеческой агрессивной силы, а возвышенно-поэтический ноктюрн превращается в картину зловещей ночи, подавляющей своим холодным мраком. В этом смысле заслуживают внимания *Nachtstück* из фортепианной сюиты Хиндемита «1922 год», а также Ноктюрн ор. 15 Мосолова с авторскими ремарками «мрачно», «инфернально» и пр.

Подобные примеры можно было бы умножить. Однако важнее подчеркнуть постоянные признаки жанра, его способность сохранять свою сущность при всевозможных обнов-

лениях и отклонениях, привносимых историческими факторами.

В разнообразных своих ипостасях прелюдия остается афористическим жанром, основанным на импровизационном высказывании и активно тяготеющим к контексту. Концерт на всех исторических стадиях сохраняет идею диалога свободно музицирующих виртуозов—проявление особой стихии чистой музыки, доступной только ей одной. Опера остается музыкальным воплощением представляемого на сцене сюжета с непременным участием его лирического обобщения. Музыкальная картина выражает состояние созерцания, реализуемого в музыке на основе синэстезии... и т. д., и т. п.

Эту замечательную способность жанра обогащать свои художественные возможности в различном историческом контексте и в то же время оставаться самим собой прекрасно охарактеризовал М. Бахтин: «Жанр всегда тот и не тот, всегда стар и нов одновременно... Жанр живет настоящим, но всегда помнит свое прошлое, свое начало... Именно поэтому жанр способен обеспечить единство и непрерывность развития»<sup>1</sup>.

Хотя исследователь имел в виду литературу, его наблюдение, на наш взгляд, в еще большей степени подтверждается музыкой. Ведь среди всех искусств музыка отличается особенной многозначностью, и каждый ее элемент способен бесконечно оборачиваться различными смысловыми гранями. Но музыке свойственно и особое постоянство первичных структурных образований, возмещающих своей объективностью беспредметность содержания в этом виде искусства. Судьба жанра в истории музыки подобна поведению темы в музыкальном контексте: она одновременно та же и иная, может преображаться, сохраняя свою индивидуальность. И она тоже «способна обеспечить единство и непрерывность развития» в данном произведении.

Вполне соглашаясь с М. Арановским, можно признать, что в общей музыкально-исторической перспективе больше всего удивляет не изменчивость, а наоборот, постоянство жанра. «поразительный феномен его стабильности».

М. Арановский совершенно справедливо рассматривает жанр в единой системе музыкального мышления, как «свя-

<sup>1</sup> Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Худ. лит., 1972. С. 178—179.

зующее звено» между музыкальным языком и формой<sup>2</sup>. Однако взаимосвязь формы и жанра, такая тесная, что в обиходе часто представляется тождеством (напомним известное признание Чайковского: «Симфония—самая лирическая из всех музыкальных форм»), в то же время весьма сложна, переменчива и заслуживает специального внимания. Проблема жанра и формы включается поэтому в исследование эволюции жанров, но составляет его особый аспект.

На большом протяжении европейской истории музыки, приблизительно до позднего романтизма, эволюцию большинства жанров и форм можно представить в виде трех принципиальных стадий, практически не имевших резких границ и нередко проходивших в «стреттном наложении»: 1) становление жанра; 2) кристаллизация соответствующей ему формы; 3) экстраполяция данной формы на другие жанры.

На первой стадии выясняется потребность жанровой функции и определяется соответствующая порождающая закономерность, согласно которой происходит типизация. На второй стадии жанр как бы «ищет» адекватную ему форму, хотя на ее кристаллизацию оказывают влияние и другие формообразующие факторы. Найденная форма оказывается, как правило, более «твердой», чем гибкий и подвижный жанр, непосредственно связанный с содержанием музыки. Благодаря этому соответствующая логика построения тяготеет к более высокому уровню абстракции, открывает свои широкие конструктивные возможности и на третьей стадии распространяется на другие жанры, однако более или менее родственные первоначальному.

Так складывалась эволюция обоих типов сложной трехчастной формы. Ее тип со средней частью-эпизодом утвердился в классической оперной арии, сформировавшись из различных вариантов да саро, затем проник в медленные части сонатно-симфонического цикла, а в XIX в. в самостоятельные (но преимущественно лирические!) жанры—экспромты, элегии, Мелодии и пр. Сложная трехчастная форма с трио, возникнув на основе дублирующих вариантов одноименного жанра в барочной танцевальной сюите, утвердилась в менуэте классической симфонии, позднее же распространилась на иные, в

---

<sup>2</sup> Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Муз. современник. Вып. 6. М.: Сов. композитор, 1987. С. 6.

том числе тоже самостоятельные, моторно-танцевальные жанры (например, скерцо и полонезы Шопена). В обоих случаях примечательно закономерное сохранение в форме связи с первичной жанровой функцией: лирическое высказывание требует непрерывности и «свободы дыхания», предоставляемых эпизодом, тогда как потребность моторики в обособленном «успокаивающем» контрасте естественно реализуется в трио.

Показательным примером может служить также кристаллизация вариантно-строфической формы в лирическом романсе первой половины XIX в. и ее последующее распространение на инструментальную музыку, например, у Листа.

С другой стороны, как свидетельствует большой массив произведений европейской музыки, прочность связи жанра и формы может быть весьма различной и составляет спектральный ряд вариантов от явлений тождества, когда эти понятия почти совпадают, до широких типологических соответствий, как в приведенных выше примерах или в более поздних романсах XIX и XX вв., тяготеющих к простым репризным формам.

В период становления чистой и программной музыки, т. е. освоения инструментальной культурой достижений других родов и собственных художественных возможностей, возникла наиболее близкая связь жанра и формы, и в наследство от того времени нам досталось несколько таких форм-жанров: вариации, рондо, сюита, fuga. Нерасторжимость этой связи объясняется господством логики построения (в сюите—анalogии как частного проявления логики), благодаря чему все эти явления и осознавались прежде всего как формы.

До сих пор иногда приходится слышать споры о фуге: что это—жанр или форма? С функциональной точки зрения—и то, и другое. Выражая наиболее обобщенную, чисто музыкальную идею полифонической имитации и вырастания на ее основе целостной композиции («тезис с последующим доказательством», по А. Должанскому), fuga занимает свое законное место собственного жанра чистой музыки. Претворению же ее в качестве смежного жанра словесной (хоровой), а нередко и драматической музыки (финал «Фальстафа» Верди), способствует универсальность музыкально-логического принципа. Этот принцип был основополагающим уже на первой стадии становления жанра, до обретения фугой законченной формы, когда имитационная экспозиция могла продолжаться и завершаться импровизацией (Fuga *fis moll* Букстехуде).



Вторая стадия отмечена полным единством жанра и формы (репризная fuga), на третьей же принцип фугато вновь приобретает самостоятельность, проникая в разные жанры.

Аналогична судьба и другого старинного жанра-формы—сюиты.

В эволюции вариаций и рондо можно усмотреть более длительную первую стадию, уходящую корнями в древние пласты фольклора. На второй стадии утвердилось единство этих жанровых форм внутри рода чистой музыки, в частности, с широким претворением в качестве составляющих классического сонатного цикла. Третья стадия, накладывающаяся на вторую *stretto*, характеризуется, как и в истории фуги, экстраполяцией формообразующих принципов—вариационности и рондообразности. Кроме того, на судьбу рондо, в жанровой модели которого также господствует логика построения («чередование нового с неизменным», по В. Цуккерману), оказал влияние и семантический признак, тоже связанный с народными истоками, но скорее негативный: музыка рондо в соответствии со своей эвристической природой не должна быть углубленно-серьезной, драматической или трагической. Поэтому при настойчивом возвращении *idée—fixe* в произведениях, далеких от этого жанра, как например, в рассмотренном монологе Бориса Годунова или в 4-й, 5-й сонатах Скрябина, они и не воспринимаются в целом, как рондо. В некоторых же особых случаях, например, в финалах 4-й симфонии Чайковского или 5-й Шостаковича, в 5 части 1-го *concerto grosso* Шнитке, противоречие между формой и жанром (нарушением семантического признака рондо) входит в комплекс драматизма, составляя один из его неотъемлемых факторов.

Интересно, что единство жанра и формы, определяемое логикой построения, сказывается не только при строгой конструктивной организации (фуга), но иногда и в противоположных случаях: фантазия—«почти что форма», т. к. благодаря своей композиционно-полемической направленности принципиально избегает типовых форм и сочиняется в индивидуально-свободных.

Близко к тождеству жанра и формы находится другой исторически сложившийся тип их связи, который с современной точки зрения можно назвать «производноименной» (в отличие от «одноименной» связи-тождества): она объединяет мотет, сонату, концерт, поэму с соответствующими формами. Форма здесь также получила название по имени жанра на второй

стадии его эволюции, но они связаны между собой более гибко, и экстраполяция формы происходит скорее, активнее, затрагивая и более отдаленные жанровые сферы.

Мотет появился раньше «мотетной формы» (термин В. Протопопова) — в музыке позднего Средневековья. Очень интересна первая стадия его эволюции, когда на основе смелой идеи сочетания духовного и светского, григорианского *cantus firmus* и народных напевов на родном языке, сложился смежный жанр культовой музыки, выполняющий специфическую функцию внутри церковного ритуала. Но и на второй стадии, в эпоху Возрождения, мотет часто сочинялся в сквозной полифонической форме на *cantus firmus*. Однако постепенно наиболее адекватная форма была найдена: она сочетала в себе имитационность и строфичность, предрасположенность к возвышенно-отрешенному настроению и оттеняющим интонационным контрастам разделов, в целом развертывающихся в достаточно целостную непрерывную композицию. Благодаря максимальной созвучности историческому стилю мотетная форма, в свою очередь, могла широко претворяться в иных жанрах (в порядке «стреттного наложения» второй и третьей стадий) — мадригалах, канцонах, частях мессы, наконец, в ричеркаре, представляющем собою новый, инструментальный вариант мотетной формы.

Сонатная форма также возникла на основе уже развивающегося жанра, однако под значительным воздействием ряда других — концерта, увертюры, составляющих жанров сюиты, опосредованно даже фуги, о чем свидетельствует наиболее типичный тональный план экспозиции. Примечательно, что производноименная связь и здесь не сразу закрепились: один из главных создателей сонатной формы — Доменико Скарлатти — называл свои клавирные сочинения экзерсисами. Но несомненно, что в дальнейшем эта связь все более и более упрочивалась благодаря оптимальному соответствию сонатной формы жанру сонатного *allegro*. Его необщепризнанность в теории, собственно, и объясняется этим почти нерасторжимым единством с сонатностью: главенствующей части классического цикла, содержащей драматический конфликт и требующий его углубления и разрешения в процессе развития, сонатная форма отвечала, как нельзя более. Взаимодействие жанра и формы здесь было настолько тесным, что трудно отдать пальму первенства тому или другому: чем больше эволюционировала форма, превращая динамически-тональное

сопряжение партий в контраст противопоставляемых образов (у Моцарта и Бетховена), тем больше выигрывал жанр; но и наоборот—жанровое требование более напряженного конфликта сказывалось на большей динамичности и драматургической насыщенности формы. Появление в ней большой разрабочной коды, вносящей изначально несвойственный четный композиционный ритм, ознаменовало высшую стадию этого процесса.

Экстраполяция сонатной формы, как никакой иной, происходила очень широко и активно, тоже путем «стреттного наложения» на вторую стадию. Ближайшие к сонатному *allegro* родственные жанры—концертное *allegro* и увертюра—переняли ее наиболее естественно. Классический вариант сонатной формы с двойной экспозицией закономерно сменил барочную концертную форму, поскольку свободное собеседование равноправных музыкантов превратилось в соревнование Артиста и коллектива, а тематические контрасты стали важнее темброво-фактурных. Дальнейшую экстраполяцию двойной сонатной экспозиции можно проследить в симфониях Малера или в Сонате-воспоминании Метнера. Для увертюры сонатная форма стала одним из жанровообразующих принципов благодаря возможности поступательно-драматургического обобщения.

Сложнее истолковать экстраполяцию сонатности на другие составляющие жанры сонатно-симфонического цикла, особенно его лирический центр—*andante*. По-видимому, здесь имеет место «композиционный резонанс», в силу которого форма главенствующего жанра оказывает воздействие на остальные. Во многих случаях он усиливается и эстетически-родовым резонансом. Драматическая трактовка сонаты-симфонии побуждает к проникновению драматизма и в лирическое высказывание (*Largo e mesto* 7 сонаты Бетховена, *Andante* 5 симфонии Чайковского), и в скерцо (30 соната, 9 симфония Бетховена), и в финал, начиная с *g moll'*ной симфонии Моцарта. Однако, поскольку полного соответствия жанра и формы в этих составляющих звеньях цикла нет, сонатность не вытеснила отсюда иные, наиболее типичные формы. Сложная трехчастная форма с трио успешно реализуется в симфонических скерцо вплоть до нашего времени (3 симфония Кара Караева), а финалы до сих пор не пренебрегают рондообразными формами (один из поздних примеров—5 симфония Тищенко). Не вытеснила сонатная форма и наиболее созвучную

лирическому *andante* сложную трехчастность с эпизодом, хотя особенно активно соперничала именно с ней. Но жанровое противоречие заставило в данном случае и саму сонатность поступиться—разработкой или интенсивностью динамического сопряжения партий.

Дальнейшая экстраполяция сонатности—проникновение ее в самостоятельные недраматические жанры (фантазию, каприччио, токкату, песню без слов и др.), а также в другие роды и семейства (в хоровую, оперную, романсовую музыку), связано с изменением исторической ситуации. Приблизительно к середине XIX в. европейская музыка накопила такой богатый «арсенал» музыкальных форм, их классические виды, освященные вершинами Венского классицизма и гением Бетховена, настолько утвердились и завоевали «авторитет», закрепившись в теории, что это не могло не сказаться и на жанровой системе. Рассмотренная нами трехстадийность эволюции уступает место более сложным и многообразным связям. Все шире становится экстраполяция классических форм, особенно сонатной, на другие жанры, новые же жанры все чаще основываются на том или ином претворении классических моделей, благодаря своему совершенству допускающих разнообразную трактовку. Таким образом, становление жанра уже не ведет к возникновению нового типа формы, хотя, разумеется, порождает ее новую творческую интерпретацию. Например, музыкальная картина довольствуется свободно-симметричными формами, почерпнутыми из «арсенала» классики и достаточно созвучными эстетической специфике данного жанра. Тем более это относится к концу XIX и XX вв.: симфоническая иллюстрация в музыкальной драме основывается на типе неустойчивого построения, именуемого в старой теории термином «ход» (*der Gang*), мюзикл ассимилирует различные народно-балладные и оперные формы, а музыкальный комментарий—песенные.

В качестве последнего примера производноименной связи с жанром выступает «поэзная форма», но она слабо детерминирована по своему статусу. Новый композиционный жанр романтизма возник в результате синтеза различных жанрово-композиционных исканий, причем был осознан тоже далеко не сразу. Шопен шел к нему, создавая свои крупные лирико-драматические произведения в иных жанрах: баллады, баркаролы, полонеза-фантазии. Лист впервые почувствовал созвучность искомой жанровой модели вдохновлявшим его

литературно-программным концепциям, поэтому его по праву можно считать создателем жанра большой поэмы. Центральным композиционным стержнем его становления была все-таки эволюция сонатности, направленная и в традиционных жанрах ко все большему контрасту в экспозиции, к утрате динамического сопряжения основных партий и глубокому противопоставлению их по типу движения, фактуре и жанровому профилю. Возможность такого противопоставления, а затем хронотопического сближения тем и составила столь желательную для нового жанра музыкально-сюжетную основу. Однако идеально гармонического соответствия жанра и формы, как в классическом сонатном *allegro* или концерте, в эпоху романтизма уже не могло быть достигнуто; поэтому поэма вариативна и как жанр, и как форма. Свобода жанрового истолкования проявляется в камерной разновидности, большей частью бессюжетной, а также в сближении с фантазией или картиной, свобода формы—в многообразии сочетаний со слитной цикличностью, вариационностью, концентричностью и другими принципами (и, что показательно в подобных случаях—в нестабильности, дискуссионности термина)<sup>3</sup>.

Итак, в общей перспективе развития европейской музыки, при относительной стабильности каждого жанра, их круг в целом оказался значительно шире и подвижнее в своих очертаниях, чем круг исторически строго отобранных форм.

Теперь нам остается рассмотреть последний из намеченных аспектов исследования жанра в контексте музыкальной культуры: его взаимоотношения с другими жанрами, принадлежащими разным родам и семействам. Если представить эти всевозможные связи как определенные действия, совершаемые над жанром, то основных видов таких действий окажется только три: 1) экстраполяция; 2) смещение; 3) ассимиляция. Все остальные можно свести к этим трем как их разновидности.

Сознавая условность термина экстраполяция по отношению к естественному процессу в мире искусства, можно, как и в случае с формой, воспользоваться им по принципу аналогии: перемещаясь, жанры не покидают своего места в собственном роде, а распространяются за его пределы, при-

<sup>3</sup> Термин «поэзная форма» принадлежит В. Цуккерману. См.: Анализ музыкальных произведений. Общие принципы развития и формообразования в музыке. М., 1980. С. 85.

способливаясь к новым условиям бытования, но сохраняя при этом свои коренные признаки.

Исследуя этот процесс, необходимо, прежде всего, разграничить экстраполяцию отдельных произведений (или жанров-данностей) и экстраполяцию самого жанра как такового. Дело в том, что единичный факт появления музыки в условиях иного рода или семейства еще ничего не говорит о дальнейшей судьбе жанра. И только повторное перемещение свидетельствует о том, что в новых условиях начинает действовать порождающая закономерность, аналогичная первоначальному роду (см. с. 20), согласно которой сочиняются новые произведения, т. е. возникает смежный жанр.

Многочисленные примеры экстраполяции жанра предоставляет культовая музыка. Этот род, по своему возвышенно-духовному строю резко выделяющийся среди всей прикладной музыки, потенциально тяготеет к художественной сфере. Стремлением к широте и свободе интонационного сопереживания, не ограниченного рамками церковного ритуала, продиктована благородная традиция исполнения месс или пассионов в концертном зале, инициатором которой был Мендельсон. В XX в. эта традиция, активно развиваясь, привела к порождающей закономерности—сочинению произведений, предназначенных или специально для концертного исполнения или в равной мере для светского и церковного, каковы многие сочинения Стравинского, Пендерецкого, Лигети и других композиторов (одно из замечательных в отечественной музыке—Реквием Шнитке). В эпоху утраты религией господства над общественной жизнью, когда сложилось новое отношение к ее материальным формам как незаменимому художественному богатству, закономерно превращение культовых жанров в смежные жанры музыки и слова. В этом же русле лежит и возрождение интереса к русскому хоровому концерту, тоже становящемуся смежным жанром в творчестве Свиридова, Щедрина и других современников.

С точки зрения экстраполяции очень интересна судьба увертюры. Выйдя за пределы родного семейства драматической музыки, она совершила своеобразное путешествие по другим родам морфологической системы, став программным жанром («Гебриды» Мендельсона), перейдя затем границу чистой музыки (Увертюра на три русские темы Балакирева) и даже приблизившись к прикладной. Неподалеку от границы с ней располагаются «социально-программные» увертюры,

связанные с каким-либо общественным явлением, как Академическая Брамса (посвященная Бреславскому университету по случаю присвоения автору звания его почетного доктора) или исполняемые во время торжественных церемоний, как Праздничная Шостаковича. Причина столь широкой экстраполяции увертюры заключается в своеобразии ее функции: объектом сжатого действенно-симфонического обобщения может быть не только сюжет последующего произведения, но и указанный программой, и даже представляющий собой общественное событие.

Увертюра является, таким образом, универсальным жанром, функция которого лежит на столь высоком уровне абстракции, что в принципе может быть реализована в любых родах и семействах (при сохранении, однако, некоего изначального ореола театральности, эффективности открытия). К универсальным можно отнести и ту группу форм-жанров чистой музыки, рассмотренную выше, где доминирует логика построения, поскольку каждый из этих логических принципов может быть претворен независимо от конкретных условий бытования. В частности, сюита, как уже говорилось в I главе, весьма уместна в новых и прогнозируемых видах прикладной музыки—выставочной, мемориальной, производственной и т. п. А составляющими такой сюиты, либо самостоятельными в той же функции, вполне могут быть вариации или рондо. Признавая универсальность этих жанров, не следует все же забывать об их основном месте в качестве собственных—увертюры для драматического семейства, форм-жанров для чистой музыки, потому что в исконных условиях они максимально раскрывают свои художественные возможности и дают наиболее яркое интонационное сопереживание.

Но вернемся к наиболее типичным смежным жанрам. Как правило, они несут на себе характерный отпечаток двойственности жанрового стиля. Так в песенных по происхождению жанрах чистой музыки (элегии, романсе, песне без слов и др.) отчетливо слышны гомофонный склад, кантиленность и периодичность мелодики, даже такие типичные детали, как фактурное вступление или заключение, имитирующее романсовую постлюдю. Вместе с тем эти жанры отличаются сложной, разнообразной фактурой, например, с участием подголосочной полифонии или с переброской ведущей мелодии из одного голоса в другой. В их форме часто встречаются переменность функций, признаки сонатности или свободной композиции

(например, в «Песнях без слов» Мендельсона). Большая стилистическая дистанция отделяет от музыки быта и смежные танцевальные жанры, но связь с их первичной природой сохраняется в специфических формулах ритма, особенно в таких жанрах, как сарабанда, мазурка или полонез.

Каковы разновидности экстраполяции?

Важная разновидность — претворение смежного жанра в качестве составляющего внутри собственного жанра данного рода. Самым классическим примером здесь служит менуэт, вошедший в сонатно-симфонический цикл как необходимое составляющее звено после двух максимально значительных и сосредоточенных частей. Аналогичную функцию выполняют и более поздние смежные жанры: вальс в симфониях Берлиоза и Чайковского, блюз в Сонате Равеля для скрипки и фортепиано и пр. Менее типизирована, но достаточно ясна функция пассакалии в инструментальных циклах Шостаковича: она знаменует генеральный драматургический перелом, противопоставление возвышенно-духовного начала агрессивно-механическому натиску, воплощаемому в предыдущей части.

Глубина претворения жанра при подобной экстраполяции определяется включением его в новый контекст, причем наиболее органичный из всех возможных в искусстве — контекст одного произведения. Новая функция жанра неотъемлемо входит в функциональную систему сочинения, и жанр приобретает новые связи с целым, прежде всего, интонационные. Вспомним, например, как тонко связан траурный марш Шопена, занимающий столь важное драматургическое положение в Сонате *b* *moll*, с ее главной темой и прощальными мотивами финала, перекликающимися с басовой лейтинтонацией марша.

Своеобразную разновидность экстраполяции составляет корректирующая, которая не столько меняет положение жанра-данности в морфологической системе, сколько проясняет его истинную эстетическую природу. Об одном типичном примере такой экстраполяции уже была речь в VI главе: о закономерном перемещении обобщающе-симфонических номеров музыки к драме в область программного рода. В XX в. корректирующей экстраполяции нередко подвергаются монооперы — «Голос человеческий» Пуленка, «Записки сумасшедшего» Буцко и др. Лишенные диалога как минимума драматического семейства и реального действия, они по существу не требуют сцены и даже более естественно воспринимаются



в концертных условиях, превращаясь в большой вокальный монолог.

Транскрипцию тоже можно отнести к области экстраполяции, если иметь в виду не простые переложения для другого исполнительского состава, а перемещение жанра в другой род, функция которого вызывает существенные изменения в музыкальной структуре. Классические образцы такой транскрипции оставили Лист и Балакирев. Поскольку объектом их транскрипций обычно служит оперная или камерно-вокальная музыка, указанная в заглавии, то, будучи перенесенной в программный род, она становится его смежным жанром, однако располагается неподалеку от границы чистой музыки—благодаря виртуозной концертной фактуре. Предрасположенность популярной оперной музыки к транскрипции по-новому подтверждают и многие произведения XX в., в том числе замечательная «Кармен-сюита» Щедрина, открывшая путь бессмертному образу Бизе и в хореографическую, и в программную музыку.

Наконец, пародия также может быть разновидностью экстраполяции, если в ней воссоздается жанр другого рода, например, оперный речитатив в фортепианных «Афоризмах» Шостаковича или псалмодия и хорал в «Семинаристе» Мусоргского. Характерные черты избранного жанра при этом нарочито утрируются или приводятся в резкое столкновение с чуждыми ему элементами стиля, вызывая комизм несоответствия.

В эволюции европейской музыкальной культуры происходила и продолжается сейчас некая циркуляция смежных жанров. Совершается постоянный взаимообмен между чистой и взаимодействующей музыкой через программную, что можно графически представить как встречное движение вверх и вниз в левой половине круга на схеме 2. На протяжении более трех веков к началу XX-го все большее число жанров социально-практической музыки постепенно вовлекалось в художественную сферу, в первую очередь в область чистой музыки—из правой половины круга в левую, преимущественно в верхний сектор.

В XX в. эта тенденция продолжается сравнительно слабо. Воссоздание современных бытовых танцев в художественной музыке встречается редко: можно указать «1922 год» Хиндемита, регтаймы Стравинского, ряд пьес Мийо. Более удачным оказалось танго: присущее этому жанру чувственное

томление неоднократно утрировалось, порождая образы оболешения или демонического соблазна. Напомним Королевское танго в «Истории солдата» Стравинского, а также великолепные танго Шнитке в Первом concerto grosso и особенно в «Истории доктора Фауста»: И все же подобные возможности используются, на наш взгляд, недостаточно. Более широкое претворение современных бытовых танцев, как и моделей рока и бита, позволило бы развить в академической музыке плодотворные элементы живой, ненадуманной современности и способствовать единству музыкальной культуры, чрезвычайно важному для взаимопонимания людей.

Между тем, в наше время все более усиливается противоположный процесс—перемещения художественной, в частности, чистой музыки в область прикладной (в правую половину круга на схеме 2); причем совершается это, главным образом, за счет транскрипций, далеко не всегда отвечающих требованиям вкуса, а еще чаще—простой экстраполяции жанров-данностей, т. е. существующих произведений.

Эстетическим основанием для подобной экстраполяции служит семантическая гибкость и многозначность музыки, допускающей многообразие истолкований, отключение одних и подключение других ассоциаций и т. п. Однако главной причиной здесь обычно оказывается внешняя, техническая: почти безграничные возможности современной звукозаписи позволяют произвольно выхватывать любые страницы музыкальной классики и «уснащать» ими спортивные и другие социально-практические мероприятия (как, впрочем, и ставить балет на музыку симфонии). В таких случаях жанру просто навязывается несвойственная ему функция. Благодаря гибкости, податливости музыкальной материи, это иногда приводит к убедительным результатам, но всегда требует большого художественного такта, понимания меры эстетической созвучности избранного жанра и новой функции. Вполне естественно, например, исполнение Allegretto из 7-й симфонии Бетховена или финала 6-й Чайковского во время траурных церемоний. Но если фигурное катание происходит на фоне такого шедевра чистой музыки, как Скрипичный концерт Чайковского, требующий максимума сосредоточенности на себе, экстраполяция становится вульгарной<sup>4</sup>. А при непомерном

---

<sup>4</sup> Кошунственные примеры вульгарной экстраполяции в изобилии составляет современная коммерческая реклама по радио и ТВ.

возрастании этого явления оно превращается в один из факторов засорения музыкальной атмосферы, подобно непрерывной работе радиоточек в общественных парках или домах отдыха.

Перейдем ко второму из основных видов эстетических связей—с смешению жанров, при котором они как бы движутся навстречу друг другу и структура одного вторгается в структуру другого.

Художественным стимулом такого действия является эффект контраста жанровых элементов, «сопряжение далековатых идей» (по Ломоносову), нечто родственное поэтической метафоре. Поэтому плодотворно смешение жанров, составляющих оппозиционные пары, например, симфонии и концерта в чистой музыке, что дает возможность сочетания высокой духовности и характерной для современного творчества диалогичности мышления, полифоничности в высшем «бахтинском» смысле. Актуально также смешение контрастно-функциональных и сходнофункциональных жанров, например, претворение составляющих жанров сюитного круга, несущих конкретное ощущение «художественной действительности», в оригинальных циклах камерной музыки: в *concerto grosso* Шнитке, в поздних квартетах Шостаковича. Благодаря стимулу контраста в музыке вообще преобладает межродовое смешение: увертюра-фантазия, полонез-фантазия, поэма-ноктюрн, этюд-картина, вальс-экспромт, симфония-месса (Вторая Шнитке) и т. п.

При смешении функции различных жанров сопрягаются друг с другом, и характерные жанровые признаки переплетаются. Поэтому для органичности жанрового смешения одновременно с принципом контраста важен выбор эстетически связующего звена, т. е. такого элемента структуры или аспекта содержания, который является общим для обоих изначальных жанров. Например, экспромт в своем импровизационном становлении располагает к опоре на отчетливую ритмикотонационную формулу, а ею может быть, в частности, формула вальса (Лист, Вальс-экспромт). Для скерцо и марша связующим звеном является организованная моторность, для поэмы и симфонии—приподнятость эмоционального тона и концепционность, для сонаты и сказки—поступательность драматургии, сюжетность, для симфонии и мессы—«соборность» и т. п.

Не излишне напомнить, что жанровое сочетание не всегда

бывает указано композитором. Так сонаты и концерты Листа или поздние сонаты Скрябина, наряду с явными признаками объявленных жанров, несут на себе глубокие черты поэмы. Виртуозно дифференцированные по оркестровой фактуре «Озорные частушки» Щедрина справедливо названы автором «концертом для оркестра», но с неменьшим правом заслуживают названия скерцо благодаря своему шутейно-игровому характеру, а также рапсодии, т. к. полностью основаны на народных темах и типичных для этого жанра принципах формообразования—вариантности и множественном сопоставлении. В 14 симфонии Шостаковича необходимая «картина мира» (по Малеру) сочетается с лаконизмом множества частей, образующих индивидуальную последовательность, и детализированным взаимодействием музыки и слова, что характерно для вокального цикла.

Вполне вероятно, что во многих случаях авторской расшифровке жанрового смешения препятствует его необычность, которая мыслится композитором как нечто сугубо индивидуальное.

«Море» Дебюсси носит авторский подзаголовок «Три симфонических эскиза». Трактовка музыкальной картины определена здесь точно, потому что каждая из частей не имеет кристаллизованного тематизма, отличается расплывчатостью очертаний и как бы рождается на грани тишины и звука. Но каков жанр произведения в целом? Расшифровка авторского указания как «сюиты» была бы упрощением: контрасты трех состояний моря (пробуждение→игра→действие) не подчиняются принципу функциональной аналогии. Но главное, что отличает композицию от сюиты, это—сквозное драматургическое развитие лейтмотивного комплекса, в процессе которого главный лейтмотив моря преобразуется и в финале составляет итог «интонационной фабулы». Символистическая многозначительность концепции в сочетании с этой фабулой (и, разумеется, импрессионистической переливчатостью колорита) позволяют считать «Море» оригинальным смешанным жанром—поэмой, развернутой в цикл музыкальных картин. Нельзя не отметить, что подобный опыт жанрового взаимодействия, хотя далекий по стилю от Дебюсси, был ранее в русской музыке: «Шехеразада» Римского-Корсакова—тоже не просто сюита и благодаря лейтмотивному комплексу приближается к поэме. Позднее идею циклически развернутой поэмы-картины развил Рахманинов в «Колоколах» и «Симфонических

танцах»; как и «Море», оба произведения содержат многозначительные символистские концепции.

В качестве особой разновидности смещения можно рассматривать жанровую модуляцию (и отклонение) — понятия, уместные по аналогии с теорией музыкальной формы<sup>5</sup>. От обычного смещения они отличаются асинхронным соотношением жанров, при котором каждый из них выступает достаточно обособленно на различных стадиях формы-процесса, требуя для своего восприятия смены психологической установки. Таковы, например, отклонения в жанр хорала или мазурки в некоторых ноктюрнах Шопена. Классический пример жанровой модуляции — 9 симфония Бетховена, финал которой после обширного симфонического вступления модулирует в кантату. Такое толкование жанрового профиля Девятой, на наш взгляд, более точно, чем традиционное отнесение ее к программной музыке: ведь симфония не имеет никаких конкретизирующих заглавий, ее концепция по художественной обобщенности вполне соответствует чистой музыке, слово же только уточняет итоговую идею, гениально выраженную симфоническими средствами. Подобный пример жанровой модуляции находим и в 4 симфонии Малера.

К области смещения жанров можно отнести также жанровое наклонение, т. е. сочетание основного жанра с потенциальным (см. с. 35) или с таким аспектом содержания, который при своей определенности не породил конкретной жанровой модели, т. к. может «накладываться» на уже существующую. Например, идея «музыкального путешествия» неоднократно выражалась разными композиторами в различных жанрах: здесь и симфоническая фантазия Даргомыжского «С Волги пашь Riga» (или «Баба-Яга»), и музыкальная картина Вагнера «Путешествие Зигфрида», «Альпийская симфония» Штрауса и фортепианная сюита «Прогулки» Пуленка. Различную жанровую основу имеет также «музыка воспоминаний»: «Забытые вальсы» и «Забытый романс» Листа, «Воспоминание о бале» (особое претворение вальса и мазурки) или «Соната-воспоминание» Метнера. Однако избранный содержательный аспект накладывает специфический отпечаток на музыкальную структуру этих произведений, реализуемую

---

<sup>5</sup> А. Сохор упоминает жанровую модуляцию в несколько ином смысле. См.: Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М., 1971. С. 300.

каждый раз индивидуально, но в соответствии с жанровым наклоном.

В творчестве современных композиторов заметное место занимает близкое к только что упомянутому жанровое наклонение *in memoriam* (фактически известное и ранее). Относящиеся сюда произведения принадлежат разным, причем далеко не родственным жанрам: каноны «Памяти Дилана Томаса» Стравинского, фортепианное интермеццо Слонимского «Памяти Брамса», квинтет Шнитке «Памяти матери», 5 симфония Канчели «Памяти родителей» и др. Функции этих основных жанров полностью сохраняются, но на них «накладывается» дополнительная функция: выражение печали утраты и благоговейного отношения к адресату, светлой памяти о нем. Наводимый автором ореол «психологических обертонов» приближает эти произведения чистой музыки к границе программной.

Чем большее число жанровых моделей и элементов участвует в создании произведения (а такая множественность встречается нередко), чем теснее они переплетаются между собой, тем скорее мы приближаемся к третьему виду эстетических связей — а с с и м и л я ц и и.

Ассимиляция предполагает вкрапление в данную музыкальную структуру элементов иного жанрового стиля, но без изменения жанрового статуса и соответствующей функции. Ограничимся двумя примерами. В каденциях Прелюдии Скрябина *es moll* op. 16 явно слышится хорал, в ее ритме есть нечто общее с траурным маршем (пунктирные фигуры и триоли среди ровного движения), а в речитативном складе мелодики при неквадратном строении — с траурным монологом. Однако она не перестает от этого быть прелюдией — афористичной, импровизационно вытекающей из одной интонационной формулы и красноречиво демонстрирующей характерную для жанра недосказанность. Так и *Andante sognando* 8 сонаты Прокофьева при тонкой стилизации старинного менуэта, близости ритмических деталей к полонезу, а среднего эпизода к прокофьевской балетной музыке, прежде всего остается сонатным *andante*, обобщающим все эти истоки в плане возвышенно-мечтательного созерцания и связывающим глубоко противопоставленные крайние части сонаты в единое целое.

Понятие ассимиляции позволяет шире и обобщеннее истолковать многие известные явления в судьбе жанров: песен-

ный симфонизм, «балетность» симфоний Чайковского, нарочитые бытовизмы симфоний Малера и Шостаковича, светскую «оперность» Реквиема Верди или *Stabat mater* Россини. С помощью того же понятия легко объяснить и пресловутую «программность» многих произведений чистой музыки (например, некоторых прелюдий Рахманинова), содержащих характеристические образы или картинные эпизоды. Жанры, как и роды музыки, не могут жить изолированно друг от друга. Они постоянно взаимодействуют между собой, и музыкальное произведение в его неповторимой индивидуальности предстает перед нами как отношение жанров.

Современная музыкальная культура пестрит необычайно сложной картиной взаимодействия жанров. Она отражает общее состояние культуры XX в., отличающейся множественностью точек зрения на мир, мобильностью и полемичностью концепций, взаимовлиянием различных областей науки и искусства.

В нашу задачу не входит подробное освещение этой проблемы, ей посвящены специальные статьи и исследования<sup>6</sup>. В одном из них—книге М. Лобановой—высказывается идея о закономерно неустойчивом состоянии жанрово-стилистической системы в переломные эпохи истории музыки, какими являются барокко и XX в. Аналогия эта правомерна и подтверждается многими наблюдениями автора. Однако ее нельзя считать полной и, так сказать, всеобъясняющей. Взгляд на барокко с современной точки зрения позволяет нам ясно представить, от чего к чему совершался исторический перелом в ту эпоху, тогда как направленность искусства сегодняшнего дня в этом смысле совершенно неясна, тем более—в музыке. Заявления, подобные тому, что «мы присутствуем при рождении новой эры компьютерно-акустической музыки, способной создать в будущем небывало великое звуковое искусство»<sup>7</sup>, остаются не более, чем широковещательными футуристическими прогнозами.

Немаловажны и фактические различия в судьбе жанров. При всем бурном брожении в музыке барокко, ее сильной

<sup>6</sup> См.: Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр. История и современность. М.: Сов. композитор, 1990. Дауноравичене Г. Некоторые аспекты жанровой ситуации современной музыки // *Laudamus*. М.: изд. «Композитор», 1992.

<sup>7</sup> Бергер Л. Закономерности истории музыки // Муз. академия, 1993, №2. С. 129.

тенденции к сочинению *in mixto genere*<sup>8</sup>, эта эпоха оставила нам в наследство богатую сокровищницу определенных жанров, как простых, так и сложных, как принадлежащих чистой музыке (фуга, сюита), так и взаимодействующей (пассион, опера). И воссозданию некоторых барочных жанров, например, *concerto grosso* в XX в., несомненно, способствовала конкретность жанровой модели как знака определенной культуры. Дополняя предложенное сравнение, напомним, что и другая великая аклассическая эпоха в истории музыки—эпоха романтизма, тоже склонная к творческим поискам и смещениям в области жанра и формы, тем не менее подарила миру такие непреходящие явления художественной культуры, как песня-романс и вокальный цикл, симфоническая картина и поэма.

Этого нельзя сказать о музыке XX в., где экспериментирование в области жанра, так же как и музыкального языка, на наш взгляд, не допускает полной аналогии ни с одной прошлой эпохой, отражая капитальный кризис музыкального мышления<sup>9</sup>. Как указывалось в предыдущих главах, эстетические группы каждого рода и семейства в принципе остаются открытыми, предполагающими пополнение. Однако практически такое пополнение в наш век происходит очень медленно, несоизмеримо с экстраполяцией и жанровыми метаморфозами. При этом жанры прикладной и взаимодействующей музыки (мемориальная, выставочная музыка, рок-опера, кино-мюзикл и пр.) намного опережают важнейший для музыкальной культуры род чистой музыки, где медитация и фреска составляют едва ли не единственные относительно стабильные достижения.

Смелость экспериментирования оборачивается зыбкостью и эфемерностью жанровой системы. Характерным явлением становится «либрожанр»—весьма уместное для нынешнего дня понятие Гражины Дауноравичене<sup>10</sup>. И если «музыкальное приношение» (Берио, Щедрин) предполагает пиетет к адресату, а заглавие «Музыка для...» акцентирует коллективный план выражения, все-таки намечая этим какую-то типизацию,

<sup>8</sup> «В смешанном роде»—выражение Преториуса. См. с. 152—154 указанной книги М. Лобановой.

<sup>9</sup> См.: Холопов Ю. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. М.: Сов. композитор, 1982.

<sup>10</sup> См. ее упомянутую статью.



то гораздо более многочисленные другие либрожанры, как например, «Структуры» Булеза или «Композиции №...» Ж. Краузе, фактически демонстрируют принципиальный отказ композитора от жанра вообще. Когда программное заглавие или указание на индивидуальную техническую задачу все чаще заменяет собою жанр, это становится тревожным симптомом в состоянии жанровой системы.

В современных условиях сохранение жанрового статуса, его успешное воспроизведение в новой музыке уже само по себе становится проблемой. Это особенно видно на примере высших сложных жанров, т. к. простые способны легче сохранять свою инвариантную структуру.

Опера испытывает в наш век глубокий кризис, с течением времени усиливающийся, что необходимо признать, если иметь в виду не процветание некоторых оперных театров, а собственно творческое обогащение жанра: несмотря на большое количество сочиняемых опер, немногие из них могут претендовать на звание классики, а среди последних истинно популярных произведений просто нет. Причины понятны. Как музыкальный жанр, опера не может избежать общего кризисного состояния современной музыки, но проблематичность ее судьбы усложняется спецификой: исконное противоречие оперы в художественном времени обостряется в «век повышенных скоростей». Углубляется и другое противоречие—между потенциальным демократизмом, свойственным театральным жанрам вообще, и ведущей тенденцией академической музыки XX в. В этом отношении развитие поздней музыкальной драмы оказалось очень серьезным фактором, превращающим оперу во все более рафинированное, элитарное искусство, удаленное от естественно-песенных истоков вокальной мелодики и лишаящее слушателей материального следа интонационного сопереживания (вспомним, что мелодии многих классических опер напевались слушателями после первых же представлений). Показательно активное культивирование в наше время зонг-оперы, рок-оперы и других жанровых разновидностей «третьего направления»: они несомненно стимулируются потерей былой популярности оперы, которую авторы стараются ей вернуть, минуя «парадный подъезд» академического театра.

Но если в истории оперы кризис—не новость, то состояние высшего жанра чистой музыки—симфонии, пожалуй, за все время ее существования впервые внушает серьезные опасения.

На пути современной симфонии возникли два труднопреодолимых препятствия.

Первое заключается в выборе музыкального материала. Симфония издавна призвана обобщать художественные возможности разнообразных иных жанров, в том числе первичных, преломляя их интонации сквозь возвышающую эстетическую призму. Но современная тенденция неограниченности музыкальной речи, побуждающая вводить в любой жанр алеаторику, звуковые массы без точной высоты или натуралистические магнитофонные звучания (например, звукозапись гула церковной службы в 6 симфонии Тертеряна), чрезвычайно заостряет проблему выбора и угрожает утратой той облагораживающей эстетической дистанции, которая искони отделяла симфонию от «сырой реальности». А без этой дистанции симфония теряет свое место в иерархии жанров чистой музыки.

Второе препятствие связано с трактовкой художественного времени. К концу XX в. все большее внимание композиторов привлекает статическое время, внесюжетное, позволяющее надолго погрузиться в сферу углубленного философского созерцания или медитации. Интерес к нему усилился благодаря реакции на долгое (около двух веков) господство поступательной драматургии, открытой классическим симфонизмом. Но господство противоположного по сущности статического времени лишает симфонию рельефности переключений из одного семантического аспекта в другой, снижает возможности постепенного, через ряд семантических оппозиций, развертывания художественной концепции.

В результате симфония теряет статус сложного жанра, превращаясь в поэму, как это происходит в творчестве ряда крупных современных симфонистов—Канчели, Тертеряна, Слонимского, Сильвестрова и др. Но поэма—жанр более рафинированный и не столь широко, действительно обобщающий, как симфония.

Таковы тревожные симптомы в жизни современных музыкальных жанров. Правда, радикальные эксперименты и угрожающие сдвиги распространены не столь широко и пока не вытесняют жанровых решений, более органично связанных с традицией. В частности, перед симфонией «оптимального типа», концепция которой основывается на сопряжении семантически оппозиционных аспектов, простирается еще далекая перспектива. Это демонстрируют некоторые замечательные

симфонии нашего времени, например, 3-я, 5-я Шнитке или 4-я Лютославского; такие разные и вместе с тем вполне удовлетворяющие идее жанра.

На сегодняшний день устойчивость жанра в системе музыкального мышления (по М. Арановскому) продолжает ощущаться, часто возмещая в процессе восприятия изощренность и труднодоступность музыкальной речи. Однако эта устойчивость не может сохраняться вечно «по инерции» в такой области, как искусство, отличающейся теснейшим сопряжением объективного и субъективного начал. Поэтому к концу нашего века все более резко вырисовывается проблема ответственности композитора перед жанром.

Эта ответственность входит в комплекс, противоположный творческой свободе. Ведь жанровая система предоставляет композитору почти безграничные возможности: он волен не только в выборе конкретного жанра, но и в ориентации на тот или иной их круг, более или менее детерминированный. Он может, кроме того, прибегнуть к любому жанровому смешению или попытаться счастья в создании потенциального жанра, который в случае удачи может пополнить палитру современной музыки. Но если он озабочен сохранением коренных основ музыкального искусства и одновременно—слушательской аудитории, он не будет игнорировать саму категорию жанра, который Бахтин справедливо называл «творческой памятью» человеческой культуры.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации // Историческая поэтика. М., 1986.
2. Анализ вокальных произведений. Л., 1988.
3. Арановский М. Симфонические искания. Л., 1979.
4. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник. Вып. 6. М., 1987.
5. Асафьев Б. Избр. труды. Т. 1. М., 1952.
6. Асафьев Б. Избр. труды. Т. 5. М., 1957.
7. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. М., 1963.
8. Асафьев Б. Об опере. Л., 1976.
9. Асафьев Б. О симфонической и камерной музыке. Л., 1981.
10. Асафьев Б. О хоровом искусстве. Л., 1980.

73. Медушевский В. О музыкальных универсалиях // С. Скребков. Статьи и воспоминания. М., 1979.
74. Медушевский В. Фантазия в культуре и музыке // Музыка. Культура. Человек. Вып. 2. Свердловск, 1991.
75. Мелетинский Е. Историческая поэтика новеллы. М., 1990.
76. Мелихова Л. Человек в поэме // Проблемы теории и истории литературы. М., 1971.
77. Методологические проблемы музыкознания. М., 1987.
78. Михайлов М. Стил в музыке. М., 1981.
79. Музыкальные жанры. М., 1968.
80. Музыкальное произведение. Сущность. Аспекты анализа. Киев, 1988.
81. Музыкальная энциклопедия. Т. 1—6. М., 1973—1982.
82. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М., 1982.
83. Паисов Ю. Новый жанр советской музыки // Муз. современник. Вып. 6. М., 1987.
84. Проблемы драматургии XX в. М., 1984.
85. Проблемы организации музыкального произведения. М., 1979.
86. Проблемы теории музыкальной семантики. М., 1980.
87. Пропп В. Морфология сказки. М., 1969.
88. Пропп В. Принципы классификации фольклорной сказки // Сов. этнография, 1964, № 4.
89. Прокофьев С. Материалы, документы, воспоминания. М., 1956.
90. Протопопов В., Туманина Н. Оперное творчество Чайковского. М., 1957.
91. Раппопорт С. Природа искусства и специфика музыки // Эстетические очерки. Вып. 4. М., 1979.
92. Римский-Корсаков Н. Муз. статьи и заметки. СПб., 1911.
93. Рихард Вагнер. Сб. статей. М., 1987.
94. Роды и жанры литературы. М., 1964.
95. Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. Л., 1977.
96. Сабинина М. Шостакович—симфонист. М., 1976.
97. Савенко С. Кино и симфония // Сов. музыка 70—80-х гг. Стил и стилевые диалоги. М., 1986.
98. Сильман Т. Заметки о лирике. Л., 1977.
99. Симакowa Н. Вокальные жанры эпохи Возрождения. М., 1985.
- ✓ 100. Соколов О. К проблеме типологии музыкальных жанров // Проблемы музыки XX в. Горький, 1977.
- ✓ 101. Соколов О. Музыка в системе эстетических связей искусств. Депонирована в НИО Информкультуры б-ки им. Ленина, № 997.
102. Соколов О. О жанровом профиле «Ночи на Лысой горе» // Тезисы международной конференции «Мусоргский»—Вел. Луки, 1989.

- ✓ 103. Соколов О. Об эстетических принципах программной музыки // Сов. музыка. 1985, № 10.
104. Соколов О. Романтическое в инструментальной драматургии Моцарта и Прокофьева // Моцарт—XX век. Ростов-на-Дону. 1993.
105. Сохор А. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы // Теоретические проблемы муз. форм и жанров. М., 1971.
106. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке. М., 1968.
107. Способин И. Музыкальная форма. М., 1958.
108. Старчеус М. Новая жизнь жанровой традиции // Муз. современник. Вып. 6. М., 1987.
109. Строение фильма. М., 1985.
110. Таиров А. О музыке к драме // Студия. 1911, № 3.
111. Тараканов М. Музыкальный театр Альбана Берга. М., 1976.
112. Тюлин Ю. О программности в произведениях Шопена. М., 1968.
113. Уткин А. О концерттировании и его формах в современной музыке // Стилиевые тенденции в советской музыке 60—70-х гг. Л., 1979.
114. Фельзенштейн В. О музыкальном театре. М., 1984.
115. Хализев В. Драма как явление искусства. М., 1978.
116. Холопова В. Музыкальные формы классического балета // Музыка и хореография современного балета. Вып. 4. М., 1982.
117. Холопова В., Чигарёва Е. Альфред Шнитке. М., 1990.
118. Холопов Ю., Холопова В. Антон Веберн. М., 1984.
119. Холопов Ю. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. М., 1982.
120. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Общие принципы развития и формообразования в музыке. Простые формы. М., 1980. Сложные формы. М., 1983.
121. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М., 1964.
122. Цуккерман В. Музыкально-теоретические очерки и этюды. Вып. 1. М., 1970. Вып. 2. М., 1975.
123. Чайковский П. Полное собр. соч. Т. 12. М., 1970.
124. Чайковский П. Об опере и балете. М., 1960.
125. Чернец Л. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики). М., 1982.
126. Чернова Т. Драматургия в инструментальной музыке. М., 1984.
127. Шаповалова Л. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости. Автореферат к дисс. Киев, 1987.
- ✓ 128. Шёнберг А. Моя эволюция // Зарубежная музыка XX в. Материалы и документы. М., 1975.

129. Южак К. О природе и специфике полифонического мышления // Полифония. М., 1975.

130. Яворский Б. Сюиты Баха для клавира. М.; Л., 1947.

131. Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. М., 1978.

132. Besseler H. Das musikalische Hören der Neuzeit. Berlin, 1959.

133. Brunetière F. L'évolution des genres dans L'histoire de la littérature. Paris, 1890.

134. Bukofzer M. Music in the Baroque era. From Monteverdi to Bach. N.—I., 1947.

135. Cobbett's Cyclopedie Survey of Chamber music: V. 2. London, 1963.

136. Dahlhaus C. Die Idee der absoluten Musik. Cassel—Basel, 1979.

137. Dahlhaus C. Same models of unity in musical form // Journal of Music Theory. Spring, 1975, № 1.

138. Dahlhaus C. Was ist eine musikalische Gattung? // Neue Zeitschrift für Musik, 1974, № 10.

139. Dahlhaus C. Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert // Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. Bern—München—Frankfurt, 1973.

140. Klein G. Experimentelle Studien zum musikalischen Ausdruck. Gamburg, 1968.

141. Kluge R. Zum Begriff «Musikalische Gattung» // Beiträge zur Musikwissenschaft, 1974, № 2.

142. Langer S. Feeling and form. N.—I., 1953.

143. Riemann G. Musik Lexikon. Mainz, 1961.

144. The New Grove Dictionary of music and musicians. London, 1980.

145. Ulrich H. Chamber music: Ed. 2. N.—I.—London, 1966.