

Носуля А. Тема очікування у камерних операх А. Шенберга та М. Таривердієва. Стаття присвячена розгляду втілення теми очікування у камерних операх А. Шенберга і М. Таривердієва. Простежуються етапи еволюції та виділяються типи камерних оперних творів, з посиленням уваги до жанрового типу моноопери. Виділяються принципи та методи роботи з музичним і літературним матеріалом в камерних операх.

Ключові слова: камерна опера, моноопера, тема очікування.

Nosulya A. Subject expectations the chamber opera A. Schoenberg and M. Tariverdiev. The article is devoted to the realization of the theme expectations chamber opera A. Schoenberg and M. Tariverdiev. Traced the stages of evolution and highlights the types of chamber operas, with increased attention to the genre type monoopera. Summarizes the principles and ways of working with musical and literary material in the chamber opera.

Key words: chamber opera, monoopera, theme expectations.



УДК 78.01+786.2

А. Езерская

ЖАНРЫ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ XX СТОЛЕТИЯ: К ВОПРОСУ О КАНОНИЧНОСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ

Статья посвящена проблеме взаимодействия канонического и оригинального в системе музыкального творчества. В русле данной проблемы характеризуется место и значение фортепианных жанров в композиторском творчестве XX века. Сопоставляются принципы фортепианного мышления С. Прокофьева и Д. Шостаковича.

Ключевые слова: фортепианные жанры, жанровый канон, стилевой канон, музыкальное мышление, фортепианная поэтика.

Две методические черты фортепианного искусства XX века позволяют находить в нем особый предмет музыковедческого изучения. С одной стороны, фортепианная музыка академической традиции остается одной из наиболее устойчивых, можно сказать даже — консервативных жанровых сфер, соблюдая, прежде всего, все правила построения больших и малых циклических форм, сохраняя приоритеты таких композиционных структур, как сонатное аллегро и миниатюра. С другой — фортепианное творчество чаще иных органо-логических и

семиографических видов музыкального искусства становится базой различных экспериментов, радикальных новаций, беспрецедентных стилевых намерений. Центральные принципы взаимодействия жанровых и стилевых механизмов фортепианного творчества, которые обусловлены эволюцией композиторского мышления в целом, — таким видится ближайший **предмет актуальной музыковедческой оценки** процессов, происходящих в фортепианном творчестве в XX веке.

При всей энциклопедичности труда Л. Гаккеля [1], посвященного развитию фортепианного искусства XX столетия, предложенные им теоретические подходы сегодня нуждаются в существенном обновлении и уточнении. Прежде всего, это касается проблемы семантических приоритетов фортепианной поэтики. Для композиторов XX века музыкальная семантика — способность музыки, прежде всего, благодаря ее жанровому содержанию нести определенные, узнаваемые и существенные смыслы — разворачивается и как объективная историческая данность музыки (культуры), и как персонифицированный образ; и как уподобление, воссоздание (передача), и как отличие, изобретение (созидание — открытие). Отсюда постоянный одновременный интерес к композиционному новаторству и к универсальным свойствам музыкальной (жанровой) формы — неавторизованности ценностных выборов, их зависимости от духовно-государственного статуса «совокупного человечества».

Исходя из изложенного, **целью нашей статьи** является определение тех подходов к фортепианному наследию XX века, которые позволяют определять доминирующие тенденции в композиторской интерпретации жанровых форм, жанровых норм фортепианной музыки академической традиции, выявлять ее классические примеры.

Во всех случаях семантических предпочтений жанровая позиция автора — «жанровая атмосфера», «жанрообразующие силы» — связана с двумя факторами фортепианной жанровой формы: с программностью, исходящей из традиционных установок жанра, из авторских оригинальных переименований жанра, из синтетической или чистой природы жанра, наконец, из сюжетно-концепционных предпосылок и следствий музыкального замысла; со стилистической сложностью стилевых моделей, то есть усложнением природы стиля, ее полифонизацией, превращающей стилиевой выбор автора в широко ориентированный полилог.

Можно говорить и о том, что в фортепианной музыке явление стилиевого синтеза смыкается с явлением полистилистики. Послед-

няя предстает разновидностью стилевых взаимодействий в контексте творчества отдельного автора и композиции отдельного произведения. Термин «полистилистика», как известно, был введен А. Шнитке, то есть отразил потребности прежде всего композиторского сознания. Шнитке понимал полистилистику и широко — как способ диалога с музыкой, в частности, с ее стилевым прошлым и весьма конкретно — как ряд приемов, таких как цитирование, стилевая адаптация, аллюзия, коллаж, некоторые другие. Но важнее всего для полистилистики, в том ее качестве, которое подчеркивает Шнитке, способность выражать смысловое противостояние внутри образа, создавать интонационное напряжение, вплоть до трагедийного, совмещать несовместимое.

Следовательно, полистилистика призвана выявлять (создавать) дистанцию между «своим» и «чужим» стилевым материалом, обострять границы между стилевыми слагаемыми образа, декларировать нетождественность стилевых установок.

В связи с этим не ослабевает актуальность аналитического подхода, предложенного В. Холоповой, обусловленная тем, что само понятие «анализ» исследовательница трактует намного шире. Оно обращено не только к конкретным композиционным решениям отдельных произведений, но к природе формообразования в музыке в целом, а следовательно, к эстетическим и семантическим параметрам музыки как особой художественной форме (в отличие от живописи, литературы, архитектуры и так далее).

В. Холопова отмечает: «Семантически и сами музыкальные композиции — их типы, разновидности, индивидуальные случаи. Музыкальные формы запечатлевают в себе характер музыкального мышления, причем, мышления многослойного, отражающего идеи эпохи, национальной художественной школы, стиль композитора и так далее. Таким образом, и объект рассмотрения — формы, композиции музыкальных произведений, — и методы анализа должны быть связаны с выразительно-смысловой сферой музыки» [7, с. 53]. Категорию «музыкальная форма» Холопова связывает с содержательной, выразительно-смысловой, интонационной сущностью музыкального произведения. В связи с этим музыкальную форму можно рассматривать как универсальный фактор развития музыки как вида художественного творчества. Холопова предлагает рассматривать данное явление на трех уровнях.

Первый из них определяется содержанием музыкальной формы как феномена, по сути — эстетическим назначением музыки, как

ее «специальным стилем»: «...это идеальный мир прекрасного, несущий в себе этическую идею добра к человеку, эстетическую идею гармонии мироздания и психологически — эмоцию радости... Соответственно и наука о музыкальной форме — это наука о музыкально-прекрасном, об идеальном, «специальном» слое содержания музыки» [7, с. 72].

Второй уровень функционирования музыкальной формы связан с исторической типизацией композиции, которая осуществляется как становление жанра — в том числе и жанровой семантики. Данный уровень является по отношению к первому конкретизирующим и обособляющим, но в пределах общих жанровых форм. Именно для данного уровня особенно важными, на наш взгляд, становятся взаимодействие фортепианной музыки с внемузыкальными художественными элементами; в основе любого жанра лежит определенная программа — эстетическая идея, композиционная логика, близкая к сюжетной, способ образного сопоставления (контраст или его отсутствие) и так далее. Смысловая определенность, явность, доступность данной программы возникает благодаря длительному сосуществованию музыки и словесных, зрелищных видов искусства (достаточно вспомнить исследование В. Конен «Театр и симфония», раскрывающее буквальную преемственность «чистой» симфонии по отношению к опере). Программность в музыке раскрывает свое главное назначение именно в связи с историческими типами жанров, способствуя сохранению прежней жанровой семантики и движению к новой. Данное движение происходит как стилевое обновление жанра, подчеркивающее сложно-динамическую природу последнего.

Хотя В. Холопова не упоминает в данном случае о взаимодействии жанра и стиля, в других работах она обнаруживает в явлении стиля ту же иерархию, что и в феномене музыкальной формы. Поэтому рассмотрение музыкальной формы как индивидуальной композиции произведения по ее концепции непосредственно связано с изучением индивидуально-авторского стиля. Нетипизированность музыкальной формы в творчестве того или иного композитора может быть обнаружена только на фоне устойчивых принципов музыки как языка, следовательно, требует достаточно широкого контекста для своего обнаружения. Холопова пишет следующее: «Из трех содержательных уровней музыкальной формы первый, метаяровень, универсален и присутствует во всех музыкальных произведениях. Второй, близкий категории жанра в семиотическом смысле, наиболее четкий семан-

тически, — исторически локален. Третий уровень — непеременен, но градации его колеблются от минимального отклонения от стандарта типовой формы до неповторимой, уникальной музыкальной композиции» [7, с. 75].

Подтверждением той мысли, что формирование жанров обусловлено развитием программного начала в музыке, является характеристика эстетики, литературно-поэтических прототипов, композиционно-драматургических принципов в музыке романтизма. Холопова предполагает, что главные достижения романтической музыки связаны с вхождением через программность в образный мир поэзии, овладение ее смысловой логикой; по словам Холоповой, вместе с литературно-поэтическими ориентациями музыка усваивает иное отношение к категории времени: вместо классической замкнутости и стабильности тяготеет к разомкнутости и изменяемости; усваивает новое философское отношение Добра и Зла: наряду с надеждой на божественную справедливость и Добро, видит присутствие в мире сатанинского начала и Зла.

Новые жанры фортепианной романтической музыки отличались намеренным смешением композиционных принципов различных классических форм; результатом данного смешения можно считать возникновение смешанных и полностью индивидуальных форм. Новизна романтического формообразования сказывается также в использовании временной последовательности музыкального звучания, то есть в способах процессуального развертывания музыкальной композиции.

В принципе, все названные Холоповой типы романтических музыкальных форм обладают качеством цикличности. От классической цикличности романтическое формообразование отличается программно-содержательной установкой, оправданностью цикла. Способ построения цикла указывает на эстетическую доминанту произведения. Важно отметить, что данные наблюдения касаются как фортепианной, инструментальной, так и театральной, оперной музыки романтизма. Особое внимание привлекает выделение Холоповой двух разновидностей сонатной формы — сонатно-циклической и сонатно-сюитной. Дополнением к последней, на наш взгляд, может служить контрастно-составная форма.

Как одно из самых ярких открытий в музыке романтизма, контрастно-составная форма влияет на принципы формообразования во всех жанрах. В связи с этим очень интересно предложенное Хо-

лоповой определение данной формы: контрастно-составной называется форма, состоящая из двух или нескольких частей, обладающая контрастом циклического типа (темповым, тематическим, ладотональным), самостоятельностью формы одной или более частей, непрерывностью звучания, мотивно-тематическими связями частей. Важно подчеркнуть, что контрастно-составная форма может реализовываться и в одночастной композиции. Именно отсюда такие ее определения, как слитно-циклическая, слитно-сюитная, слитный цикл и слитная сюита, введенные Л. Мазелем и В. Цуккерманом [3; 4]. Мы можем добавить к этому определению Г. Канчели — цикл, сжатый в одночастность [2]. В романтической музыке контрастно-составной форме — циклическости сопутствует поэдность, а последняя, как известно, так или иначе позволяет увидеть, как взаимодействуют жанровые и индивидуально-композиционные уровни формы.

Однако, предлагая такой, программно ориентированный, подход, В. Холопова последовательно его не проводит. Можно предположить, что в силу этого она не выделяет особые, присущие именно романтическому методу, способы жанрово-стилевого диалога, которые будут оказывать существенное влияние на композиторскую традицию в начале XX века. Иначе говоря, остаются незамеченными предпосылки и истоки неоромантизма, который весомо утверждается в европейской музыке начала XX века именно в области формообразования и содержательной трактовки формы. Весьма бегло освещается вопрос о сонатно-сюитной форме, связанной с танцевальными и песенными жанрами. Между тем сближение сонаты и сюиты можно считать одним из парадоксов фортепианной романтической музыки, поскольку соната и сюита представляют собой принципиально различные по природе циклы. Чем объясняется этот парадокс и какое значение приобретает в сближении различных типов цикла танцевальная семантика? Холопова приводит пример смешения сюиты из двух танцев — тарантеллы и неаполитанской канцоны — с сонатной формой (также и с вариациями второй темы) — Тарантелла «Венеция — Неаполь» g-moll из «Годов странствий» Листа. Здесь главная партия — минорная тарантелла, побочная партия в экспозиции — неаполитанская канцона, которая в репризе путем жанровой трансформации становится мажорной тарантеллой, синтезируя жанр главной партии с темой и ладом побочной партии.

В своем труде «Формы музыкальных произведений», в связи с рассмотрением музыкальных форм первой половины XX века, В. Холо-

пова выделяет две основные, можно сказать полярные, тенденции творческих направлений [8].

Первая тенденция представлена «модернизмом», позднее — «авангардизмом», вторая же тенденция, занимающая здесь подчиненное положение, выразилась больше всего в направлении «неоклассицизма» (неоклассики, необорокко).

Одной из характерных черт музыки XX века стал, по определению В. Холоповой, «плюрализм субкультур», родившихся в XX веке [7, с. 34]. Явление неоромантизма, как более узкое по отношению к «неоклассицизму» в широком смысле (то есть как интересу к уже известному «старому» с точки зрения новых позиций; переосмысление старых форм и внедрение в них новой выразительности; своего рода «временное эхо»), не выделяется как обособленное явление и поглощено последним. Но Холопова не затрагивает, на наш взгляд, не менее важного вопроса о межстилевом, межкультурном «эхо».

Особенностью формообразования в музыке первой половине XX века, как справедливо отмечает Холопова, является то, что основные типы форм, на которые ориентировались композиторы, остались прежние (классические, барочные, романтические), но модернизировались организующие их элементы музыкального языка — тематизм, гармония, ритмика, мелодия, фактура.

Как типологическую черту фортепианного цикла можно отметить использование стилистических канонов ряда жанров, одновременно их насыщение новыми острастными элементами музыкального языка, становящимися сквозными моноинтонационными показателями авторского стиля, жанрового «образа автора». Так, в творчестве С. Прокофьева в драматургии цикла ведущими становятся два, внешне противостоящих, приема. Первый связан с обособленностью, жанрово-стилистической выдержанностью каждой пьесы, с композиционной завершенностью каждого раздела цикла («закрытостью»), что, в целом, соответствует логике сюитного цикла. Второй — обращен к созданию тонкой взаимосвязи между всеми пьесами; данная связь есть также «указание» на их авторизованность, то есть на оригинальный характер претворения объективных реалий музыкального языка («положительных данных»), чем для Прокофьева и являются, прежде всего, традиционные жанры, шире — опыт традиции в целом. И в этом отношении обнаруживается удивительная близость творческих принципов С. Прокофьева и Д. Шостаковича, позволяющая предполагать стилевое единство данных авторов, обусловленное единством

неоклассических интересов в сфере фортепианной музыки. В частности, его создают отдельные стилистические приемы, переходящие из одной жанрово-стилистической сферы в другую, то есть нейтральные в смысловом отношении и потому универсальные — в конструктивном.

К таким приемам относятся, например, преобладание ритмической синхронности голосов с подчеркиванием сильных метрических долей, мотивные остинато, опора на трезвучные гармонии — даже в сложных битональных комплексах, хроматизированная подголосочность, гаммообразность в мелодическом движении, поляризация громкостной динамики, изобразительный визуализованный характер образа — в том числе, за счет оркестрово-тембрального преподнесения регистровой игры, широта стилизации, новое понимание роли исполнительской формы и многое другое.

Данные приемы сохраняют свое значение и в крупных (сонатных, концертных) циклах названных авторов, хотя они ведут в сторону большей смысловой связности и одновременно смысловой изменчивости образов. В композиции фортепианной сонаты С. Прокофьева семантика «детскости» играет не меньшую роль, чем в развитии принципов сюиты и сохраняет свои ведущие жанрово-стилистические направления. Однако в сонатах становится более заметна двойственная игровая функция скерцо — марша, скерцозной танцевальности: с одной стороны, скерцозная стилистика связана с игрой воображения — лирической сферой — и призрачно-ирреальными, фантастическими образами; с другой — она воплощает реальную игру, действительно-динамические аспекты жизненных метаморфоз, карнавализованное мироощущение — действительную сферу — и выводит из мира сказки — в мир взрослых проблем, оставаясь, между детским и взрослым (такие переходные скерцозные образы в музыковедческих анализах нередко определяются как юношеские).

Уже простой перечень фортепианных произведений Д. Шостаковича¹ указывает на его следование двум основным для фортепианного

¹ Соната № 1 D-dur, соч. 12; Соната № 2 h-moll, соч. 61 (1943); Восемь прелюдий, соч. 2 (1918–1920), не опубликованы; Менуэт, прелюдия и интермеццо (около 1919–1920), не окончены; Три фантастических танца, соч. 5 (1920–1922) «Афоризмы», десять пьес, соч. 13 (1927); Двадцать четыре прелюдии, соч. 34 (1932–1933); «Детская тетрадь», семь пьес, соч. 69 (1944–1945); Двадцать четыре прелюдии и фуги, соч. 87 (1950–1951); Семь танцев кукол» (1952); Сюита fis-moll для двух фортепиано, соч. 6 (1922); «Веселый марш» для двух фортепиано (1949); Концертино для двух фортепиано, соч. 94 (1954); Тарантелла для двух фортепиано (1954), нек. др.

творчества принципам цикличности — сюитному и сонатному. Однако на основе общепринятых жанровых канонов композитор создает авторские художественные концепции, становящиеся проводником его главных стиливых идей.

По отношению к Д. Шостаковичу сегодня становится все более ясно, что в его музыке содержатся важные стиливые прогнозы композиторского стиля XXI века — хотя бы потому, что метод Шостаковича основан на широко понимаемом приеме аллюзии и интертекстуальности (приеме переноса — трансляции стилистических и тематических фигур). С этой стороны, как связывающее звено между XX и XXI веком, творчество Шостаковича еще мало изучено. Также, как это ни странно, остается недостаточно изученной уникальная стилистическая техника Шостаковича, основанная на контаминировании (перемешивании) всего объема музыкально-интонационного материала и известных стиливых моделей музыки. В этом отношении фигура Шостаковича становится центральной осевой для музыкальной культуры XX века, к тому же уподобляется фигуре И. С. Баха. Композитор находит собственные, авторские, пути и приемы синтеза музыки академической традиции, которые предваряют технику письма композиторов последних поколений, т. е. конца XX — начала XXI века.

Стиль Д. Шостаковича является отражением главных тенденций стиливого самоопределения музыки XX века, подтверждая «переходность» как парадигму его музыкального мышления. Позиции М. Михайлова [5], В. Холоповой [7; 8] позволяют понимать стиль именно как целостность смысловых установок, передачу личностных смыслов, даже когда идет речь о стиле культуры. Поэтому можно говорить, что универсальный стиливой срез современного композиторского опыта позволяет Д. Шостаковичу воспроизводить антиномичные основания духовной культуры XX века. Последнее и обуславливает тот авторский полилог, который в музыке возникает и как особое претворение принципов полистилистики, и как смысловая полифоничность в двух ее значениях: в значении единовременного сопряжения нескольких и более контрастных смыслов и в значении полифонии смысла, т. е. многоаспектности и переменности одного смыслового начала, по сути, указывающей на его символическую неисчерпаемость.

Явление стиливого полилога в фортепианном творчестве Шостаковича становится частью сложного механизма жанровых преобразований: полифоничность стиля взаимообусловлена диалогичностью жанра. Не случайно в теории М. Бахтина понятия «полифония»

и «диалог» граничат друг с другом, взаимопереходны. Исследование данной взаимопереходности и лежит в основе бахтинской концепции полилога как архитектурного, т. е. ценностно-смыслового, феномена.

Рассматривая фортепианные сочинения Шостаковича с точки зрения осуществляемого в них полилога, т. е. и «как музыку о музыке, обращенную к музыке», можно объяснить ряд специфических признаков неоромантизма и, шире, неостилевые тенденции современной музыки. Даже кажущиеся беспрецедентными новаторства современных авторов в свете полилога оказываются включенными в общее русло неостилевых поисков; среди них — возвращение к звукокрамочным комплексам строгой культовой полифонии, т. е., неоренессансная тенденция; развитие барочного принципа остинатных форм, своеобразное необарокко.

Таким образом, подъем авторского стиля до уровня «стиля эпохи» непосредственно связан с его обобщающими и интегративными возможностями, т. е. с его способностью к полисемантическим образованиям. Только в таком случае возникает необходимый резонанс автора и эпохи. В то же время благодаря индивидуальным стилевым решениям музыка XX века открыла наиболее важные и полифонические свои смыслы. В причастности к названным процессам можно увидеть назначение и фортепианной поэтики Д. Шостаковича.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века / Л. Гаккель. — Л—М., 1976. — 288 с.
2. Канчели М. Крупная одночастная форма в музыке XIX и на рубеже XX веков / М. Канчели // Вопросы теории музыки. — М. : Музыка, 1970. — Вып. 2. — С. 153—173.
3. Мазель Л. Строение музыкальных произведений / Л. Мазель. — М. : Музыка, 1979. 534 с.
4. Мазель Л. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм / Л. Мазель, В. Цукерман. — М. : Музыка, 1967. — 752 с.
5. Михайлов С. Стиль в музыке / С. Михайлов. — М. : Музыка, 1981. — 262 с.
6. Нестьев И. Жизнь Сергея Прокофьева / И. Нестьев. — М. : Советский композитор, 1973. — 713 с.
7. Холопова В. Музыка как вид искусства / В. Холопова. — М. : Научно-творческий центр «Консерватория», 1990. — 260 с.

8. Холопова В. Формы музыкальных произведений : [учебное пособие] / В. Н. Холопова. — СПб. : Лань, 1999. — 496 с.
9. Холопова В. Фортепианные сонаты С. Прокофьева / В. Холопова, Ю. Холопов. — М. : Гос. муз. издательство, 1961. — 88 с.

Єзерська Г Жанри фортепіанної музики в творчості композиторів ХХ століття: до питання про канонічність музичного мислення. Стаття присвячена проблемі взаємодії канонічного та оригінального в системі музичної творчості. В руслі даної проблеми характеризується місце й значення фортепіанних жанрів у композиторській творчості ХХ століття. Порівнюються принципи фортепіанного мислення С. Прокоф'єва та Д. Шостаковича.

Ключові слова: фортепіанні жанри, жанровий канон, стильовий канон, музичне мислення, фортепіанна поетика.

Ezerskaya A. Genres of the piano music are in the works of the composers of the XX of century : to the question about the canonicity of the musical thinking. The article is devoted to the problem of interaction of canonical and original in the system of musical work. Place and value of the piano genres are characterized in the bed of this problem in the composer's works of the XX of century. Principles of the piano thinking of the leading composers are compared, including, S. Prokofiev, D. Shostakovich.

Keywords: piano genres, genre canon, stylish canon, musical thinking, piano.

