

Музыкальные жанры и формы

Наталья Гуляницкая

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЖАНР — ЯВЛЕНИЕ ИСТОРИЧЕСКОЕ?

Музыка, звучащая сегодня, ставит немало вопросов, ответы на которые либо разнятся, либо отсутствуют вовсе. И прежде всего: что есть «музыка»? Или: «дождаться музыки»? Наконец: «музыка — это то, чего сегодня нет»?

Мы будем исходить из того, что музыка есть, как была и будет; что сейчас немало хорошей и даже прекрасной музыки, которая способна радовать и удивлять новыми идеями, формами и красками...

В свое время С. Аверинцев писал: «Мы не намерены напоминать, что каждый литературный жанр есть явление историческое, что жанры постепенно приобретают и накапливают свои признаки — необходимые и достаточные условия своей идентичности, затем «живут», разделяя участь всего живого, то есть терпя изменения; иногда «умирают», уходя из живого литературного процесса, иногда возвращаются к жизни, обычно в преобразованном виде» [2]. Этот научный текст поражает своей афористической глубиной и вневременной семантикой!

Вне этих категорий судить о современных композициях, всплывающих на горизонте сегодняшней музыки, не только сложно, но может быть, и не-

возможно. Жанровая картина — это довольно пестрое сочетание старого и нового, традиционного и нетрадиционного для художественного творчества. Приметы современной арт-практики проявляются на разных уровнях музыкального высказывания — от содержательных моделей до конструктивных принципов «готовой» продукции.

О необходимости адекватного подхода, важности методологии и методики исследования говорят и пишут многие, хотя не пришло время констатировать наличие такого инструментария. Существенную роль в процессе познания и толкования играют *имена* произведений, указывающие на *вещь*. Однако порой *to-day's music* полна неожиданностей и загадочности: «Стена-сообщение», «Второй снег на стадионе», «Энграмма», «Правила выживания в условиях чрезвычайной ситуации», «Пять фотографий невидимого», — вот только некоторые из наименований, явно требующие разъяснения. Сейчас особенно заметно обилие латиницы — вплоть до своеобразной «игры» с кириллицей — «Last and Lost», «Cancion de Cuna», «Up, Down, Left and Right», «Green DNK», даже «ХармStory», «Шмоцарт» и т.д.). Продолжают свой путь как привычные со-

наты, трио, квартеты, рондо, прелюдии, концерты, кантаты и т.п., так и «программные» наименования, типа «Трансформация души» (Бронер), «Ягоды, Я — годы» (Зеленский), «Плачут свечи» (Парцхаладзе), «Звонят ко всенощной» (Ларин), «Мир и война» (Казенин) и т.п. [1].

Любопытный контраст наблюдается, например, у О. Пайбердина (1971) в двух группах сочинений последнего времени (Ор. 16 и Ор. 17):

Ор. № 16

Соч. № 32: Cantus Firmus для виолончели соло и фильма «Емак-Вакиа» Ман Рэя (2010)

Соч. № 34: Пост-скрип-тум для виолончели, струнных и ударных (или 12 виолончелей и контрабаса, или струнно-го квартета) (2011)

Ор. № 17

Соч. № 36: В ладу для 8 виолончелей, контрабаса и фортепиано (2013)

Соч. № 37: Глас для флейты, гобоя, кларнета, фагота, валторны, трубы, тромбона, двух скрипок, альты, виолончели, контрабаса, фортепиано и ударных (2014)

Если вдуматься в этот процесс, то окажется, что за внешней вывеской скрыто нечто внутреннее, возможно, и знаковое [5]. А иногда — постмодерни-игра, временами граничащая с «абсурдом» или «заумью» («бздмн», «Push-Keep», «Шмоцарт»).

Сами композиторы порой готовы объяснить имя своей вещи, помогая реципиенту постичь смысл произведения. Так, например, В. Мартынов объяснился со слушателем на фести-

вале современной музыки (апрель 2013 г.): «...В 2012 году совершенно явно завершилось все то, что было связано с двадцатым веком и со всем вторым тысячелетием. Окончилось время модерна. Окончилось время постмодерна. Окончилось время, когда можно было писать о конце времени композиторов или о конце времени русской литературы. Окончилось время, в которое было вполне оправданно и плодотворно размышлять о проблеме конца вообще. Наступило время, когда пора подумать о Начале. *Завершилась эпоха Opus Posth, наступает эпоха Opus Prenatum.* Время *Opus Prenatum* — это время еще не рожденных, но таинственно пребывающих в реальности произведений. И я не боюсь объявить о наступлении этого времени».

Это изречение Мартынова, еще не растиражированное, как предшествующее ему — о «конце времени композиторов», — уже вошло в культурную жизнь (на фестивале «Московская осень 2013» произведение, названное «Opus Prenatum», было представлено и исполнено автором). Имя, придуманное Мартыновым, — не просто название сочинения, а глубокий символ, формируемый на глазах у слушателя в течение часа. В нем заложены определенные идеи и принципы, описать которые привычным музыковедческим языком не так уж и просто. Произведение — живой организм и, как говорил В. Кандинский, «получает самостоятельную жизнь, становится личностью, самостоятельным, духовно

дышащим субъектом...». Это талантливая музыка Мартынова, в которой не последнюю роль играют репетитивность и минималистские приемы, касающиеся всей стилистики музыкального языка, — особенно высотности, гармонических средств, погруженных в живую, *perpetuum-mobile* — текстуру, ритмически и динамически артикулируемую. Композиция, постепенно завоевывающая время и пространство, дышит светом и теплом, надеждой и радостным чувством, соединяющим чистоту тональности и краски модальности, а в итоге — глубинную родовую связь в этом «существе» Нового времени. Таков на «первый взгляд» (первое прослушивание) *Opus Prenatum*.

На фестивале «Московская осень 2014» представлена уже новая композиция — *Opus Prenatum II*. И то, что называется «Opus-Music», меняется в жанровом отношении, причем меняется не только у автора этого понятия, но и у композиторского сообщества в целом. И, действительно, приходится наблюдать: одни жанры умирают, а другие приходят на сцену, отменяя прежние или видоизменяя их, — не только в литературных, но и в музыкальных жанрах.

Неизбежно встает проблема и самого современного музыкального произведения, его жанровой сущности или ориентации. Возникает целый ряд вопросов, характерных для общей теории, например: *сюжетный жанр или несюжетный жанр?* (А в литературе к первым относят эпический и драматический жанры, владеющие «развиваю-



Владимир Мартынов,
композитор, музыковед

щимся действием»; ко вторым — лирику с акцентом на эмоциональном переживании). Надо сказать, что нынешняя ситуация вряд ли может быть воспринята как однозначная в жанровом отношении; чаще — это микстовые структуры, в которых наблюдается *смешение жанровых признаков*.

Возьмем, к примеру, минималистские опусы, где нередко явно или в скрытом виде присутствует *нарратив*, то есть некое подобие сюжетной линии. В самом деле, так воспринимается «Forellenquintet» П. Карманова, «Избранные письма Сергея Рахманинова» А. Батагова, «Переписка» В. Мартынова — Г. Пелициса. Если термин жанр, удерживая свою преемственность, означает «тип поэтического творчества» (В. Жирмунский) [3, с. 395], то возникает острая необходимость сде-

лать попытку определить эти типы музыкального творчества. Выскажем предположение, что при сохранении у одной части композиций традиционных черт, у другой наблюдается явная нивелировка того, что прежде классифицировали на три разряда — *эпос, лирика, драма*.

Эпические черты как повествование, некий рассказ, встречаются, практически, в каталогах каждого автора. Например, хоровая мистерия К. Волкова «Аввакум», этномифологическая сюита В. Мартынова «Дети выдры», созданная на основе двух «сверхповестей» В. Хлебникова («Дети Выдры» и «Зангези») в 2012 году. Повествовательность легла в основу жанровой поэтики ряда сочинений В. Кикты — симфонических («Фрески Софии Киевской», «Владимир-Креститель», «Похищение Европы»), кантатно-ораториальных («Княгиня Ольга», «Святой Днепр»), для арфы («Былинные звукоряды», «Рассвет на Москва-реке»), хоровых («Куликовский диптих», «Пасхальные роспевы Древней Руси»), для народного оркестра («Былина про Василису Микулишну») и др.

Лирика — «выражение эмоций <...> наиболее субъективный жанр, в котором раскрываются личные переживания автора» [3, с. 396], — область неизбывного самовыражения художника, его Я, нередко сопоставляемого с не-Я. Лирическое начало, как и прежде, может охватывать все жанровое пространство произведения, но может быть его составной частью. В качестве примера можем сослаться

на музыку Ф. Караева — «Cancion de Supa» (Колыбельная песня) на слова Г. Лорки. Посвященная друзьям поэта, эта пьеса для сопрано и инструментального ансамбля носит личностно-исповедальный характер («...И я уйду на раннюю звезду»). Или хоровой цикл «К Елене» (2012) М. Броннера — восемь любовных сонетов на слова Шекспира и Ронсара.

Что касается *драмы*, то она также продолжает свой путь, приобретая различные оттенки времени. Показательно сочинение П. Карманова «Город, который я люблю и ненавижу», содержащий черты драмы, переходящей в трагедию. (Вспоминая прошлое, — сошлемся на Вторую симфонию Э. Денисова, как и очень многое из А. Шнитке).

Можно продолжать и продолжать повествование об эпосе — лирике — драме, что из глубины веков внедряется в современные музыкальные тексты. Но нынешнее время приносит много своего, требующего внимательного дискурс-анализа. Опять вспоминается С. Аверинцев, емко охарактеризовавший жизнь жанров — их уход и возвращение, умирание и народнение... Но как не хватает слов, чтобы описать жанровую принадлежность, например, «амбиентных» пьес И. Юсуповой, или ее же медиа-композиций (включая и новую — «Игра божеств» для органа и актеров театра)! Какими словами передать стилистику сочинений Карманова, когда он блестяще «ре-мажорит» в своем остроумном многообразии? Совершенно теряешься, слушая, например, «Шмоцарта» Б. Филановского:

возможны, конечно, постмодернистские паракатегории из «предметного поля неонклассики». Немало загадочно-го, требующего авторской дешифровки, у С. Загния, например: «Metamusica» (2001), «Музыка XVI века» (1978—2006), «Магические звезды» (1982—2008) и др. [Подробнее см.: 7].

Итак, проблема жанра или — шире — поэтики *жанрового стиля* воспринимается ныне как весьма актуальная в отношении звучащей (или уже отзвучавшей) музыки, а конкретная аспектация жанровых типов — это предмет самой постпрактики, исследование которой только начинается... Просмотрев некий материал сквозь призму *эпос—лирика—драма*, следует заметить, что эта древняя формула продолжает работать, но требует явной верификации. Мало того, настало время «погружения», определения особых жанровых очертаний новых произведений.

Пристального внимания требуют *крупные формы*. Например: Страстная седмица «Грядый Господь к вольной страсти» Волкова, оратория «Пять ангелов» Карманова, мегацикл «Прекрасные сущности в прекрасных амбиентах» Юсуповой, песни и медитации Джона Донна «I fear no more» («Я больше не боюсь») Батагова, «Симфония восхождения» митрополита Илариона (Алфеева) — только некоторые современные произведения, в индивидуально-авторском стиле которых хотелось бы разобраться.

Какие жанровые признаки дают о себе знать?

— Концепционность, выражающаяся в философско-культурологическом содержании как основы художественно-образного решения, конструктивных принципов произведения;

— Разносторонность, проявляющаяся в наличии разных углов зрения на предмет, означенный в наименовании произведения;

— Цикличность, — как многочастность, отражающая аспектацию содержания произведения.

В процессе «идентификации» — поиска уподобления плана содержания плану выражения — возникает музыкально-художественный образ. Для современной композиции характерно стремление к созданию единичного образа, к воплощению авторского идиолекта произведения. В этом убеждает сравнение как с *текстом* иных сочинений композитора, так и *контекстом* — сочинениями других композиторов. Содержательная «деструктурная модель» диктует и формальную «структурную модель», а все вместе взятое — жанрово-стилевой образ целого. Анализ мог бы подтвердить эти наблюдения на конкретных музыкальных творениях.

Мы остановимся на одной из новых композиций митрополита Илариона (Алфеева), в которой слышны голоса его других сочинений, — крупных циклических построений («Страсти по Матфею», «Рождественская оратория», «Stabat Mater»).

Симфония «*Песнь восхождения*» (2008) — De Profundis, symphony for choir and orchestra, — это особый са-

кральный жанр, основанный на псалмах Давида: 1 часть — Пс. 129 «Из глубины», 2 ч. — Пс. 120 «Песнь восхождения», 3 ч. — Пс. 136 «На реках Вавилонских», 4 ч. — Пс. 134 «Хвалите имя Господне», 5 ч. — Пс. 148–150 «Аллилуйя».

Либретто этой своеобразной пятичастной симфонии имеет как локальную форму каждой части (содержание и настроение избранного псалма), так и общую форму всего цикла — «восхождение их глубин отчаяния к высотам молитвенного ликования и восторженной хвалы Богу» [6, с. 70]. Партитура, включающая развитой состав (деревянные и медные духовые, ударные, арфу, орган, струнные инструменты) в сочетании со смешанным хором (S–A–T–B), наделена большим выразительным потенциалом. Либретто симфонии — это базис своего рода архитектурного сооружения, в структуре которого заложен абрис большой формы, в данном случае музыкально-симфонической.

Нельзя сказать, что у этого жанра не было подобия в недавнем прошлом, но и И. Стравинский («Симфония псалмов») и Л. Бернстайн («Чичестерские псалмы») понимали свои творческие задачи иначе. Обратим внимание и на тот интересный факт, что современный композитор Г. Пеледис написал музыку ко всем псалмам: «Я их разбил на псалмофонии — есть симфонии, а у меня будут псалмофонии. Я не жду, что все их исполнят при жизни. В одном концерте физически невозможно спеть больше двух псалмофоний» [4].

Симфония «Песнь восхождения» — это, по сути, музыкально-вербальный «гипертекст», разветвленный на самостоятельные тексты, выстроенные композитором в последование и скрепленные общей драматургической линией. Каждая часть имеет свой тип музыкальной формы — пассакалия, fuga, куплетная форма, антифоны, торжественный финал на трех псалмах с репризой-кодой. Однако наличие общей драматургии создает целостную многоуровневую композицию.

Слушая музыку, осознавая ее художественную значимость, важно принять во внимание и музыковедческое слово композитора — как семантический знак того предмета, о котором повествует произведение. Сливаясь воедино, слово и звук формируют поле слушательского восприятия, позволяющее сравнивать, сопоставлять и делать выводы... Гармония и мелодия в произведениях митрополита Илариона — феномен, подлежащий специальному анализу. Не прибегая к прямому заимствованию мелодической модели, автор сохраняет ряд важных композиционных принципов, например: плавное движение мелодии, не исключая унисонности, — с элементами попевочной структуры, избирательность ритмических длительностей (вплоть до моноритмии), речитацию, антифонность и др. Звуковысотная организация, с ее функциональными и модуляционными оборотами, туттийно-ритмической (слоготоновой) хоровой фактурой, впитывает известную долю линейности и переменности, характерную для гармонизаций отечественных

церковных авторов. Однако в целом поэтика музыкальной композиции вписывается в классическую систему, где мелодия и гармония, полифония и оркестровка суть нео-тональность и неомодальность как средство современной концептуальной музыки.

Первая часть «Из глубины» — компактная полифоническая форма (пассакалия), основанная на чистой диатонике натурального ре минора, который в заключении симфонии преобразуется в ре мажор (симметричное отражение модуса). Так простая моноритмичная гаммовая мелодия, варьируемая в прямом и «ракоходном» движении и поддержанная «исонами», открывает этот сложный симфонический цикл. Вторая часть «Песни восхождения», развивающая идею повторности, но в иной форме (фуга), активизирует диалог оркестра и хора, полифоническое и гармоническое начала в рамках сопоставления T—D тонального плана (си — Фа-диез). Третья часть «На реках Вавилонских» — новый этап восхождения, чему активно способствует хроматизированная повторность, но на расстоянии (транспозиция куплетов песни: си — до — до-диез). Песенно-лирический склад, отображенный в аккордово-хоральной мелодии с сопровождением, вводит новый драматический элемент, исходящий из трагического текста псалма. Четвертая и пятая части, в отличие от предыдущих, образуют монолитное музыкальное пространство, насыщенное высоким «хвалитным» пафосом. «Простота» избранных приемов — антифон, монофонная речи-



*Митрополит Илларион (Алфеев),
композитор, доктор богословия*

тая, репетитивность, гамма, аккорд в «амбиенте» гармонико-полифонических средств, — создают в комплексе «песнь новую», когда «все дышащее да хвалит Господа».

Симфония «Песнь восхождения» — произведение современное по «плану выражения»: в нем реципиент может услышать не только интертекстуальность или «полистилистику», но и приемы т.н. *minimalart*, что в целом не нарушает целенаправленного художественного замысла.

Анализируя жанровый стиль своеобразной симфонии, принадлежащей перу митрополита Иллариона (Алфеева), композитора и доктора богословия, мы прикоснулись к особой ветви современной музыки — *внелитургической композиции* на канонические тексты. Это

привнесло в композиторский идиолект художественные особенности, которые не характерны для других крупных жанрообразований. Отсюда — оригинальность поэтики жанрового стиля.

Завершая наши впечатления о жанрах музыкальных композиций, точно избранных из обширного поля современной отечественной музыки, мы убедились в важности историко-теоретического подхода к этой про-

блеме. Определяя *признаки жанров*, накопленные как «необходимые и достаточные условия своей идентичности» (Аверинцев), аналитик формирует соответствующий аппарат анализа. Все это взаимодействует с *методами музыкальной науки* — областью знания / незнания, которая ныне заметно активизировалась в связи множественностью музыкальных устремлений и свершений.

ЛИТЕРАТУРА

1. XXXV Международный фестиваль современной музыки «Московская осень 2013». Российские и мировые премьеры: буклет. М., 2013.

2. Аверинцев С.С. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М.: Наука, 1986. С. 104–116.

3. Жирмунский В.М. Введение в литературоведение. Курс лекций. М.: Едиториал УРСС, 2004. 461 с.

4. «Искусство спустилось с небес на землю. Очень жаль». Интервью с Георгом Пелецисом [электронный ресурс]. Режим доступа: URL: volna.afisha.ru/heroes/iskusstvo-spustilos-s-nebes-na-zemlyu-ochen-zhal/

5. Лосев А.Ф. Вещь и имя. Самое само. СПб.: Издательство Олега Абышко, 2008. 573 с.

6. Митрополит Иларион (Алфеев). Произведения для оркестра и хора. Партитура. М.: Музыка, 2014. 144 с.

7. Сергей Загний [электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <http://conceptualism.letov.ru/sergei-zagny/>

