

СЕРЕНАДА: ОТ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ К НОВОМУ ВРЕМЕНИ

Над чистым озером
В кустах акации
Я стану грез пером
Писать варьации
И петь элегии,
Романсы пыльные.
Без Вас – как в ссылке я,
При Вас же – в неге я.

Игорь Северянин

Серенада (Хоровод рифм). 1907

Серенада, зародившись в эпоху Средневековья в недрах куртуазной рыцарской культуры, на многие века стала эталоном выражения любовных чувств. На этапе своего формирования, будучи теснейшим образом связанной с бытом, она являлась жанром прикладным. В то же время, в процессе своей эволюции, не порывая окончательно с бытом, под влиянием изменяющихся условий исполнения и все большего расширения слушательской аудитории она превращается в жанр музыки преподносимой.

Театрально-концертная сцена открывает для серенады удивительно разнообразный и богатый событиями «творческий путь». Она предстает в самых разных и порой неожиданных видах: в качестве пышной торжественно-церемониальной кантаты, в которой участвует огромный исполнительский состав; сольного вокального произведения, призванного излить самые сокровенные чувства души; оркестровой сюиты, напоминающей небольшой концерт на открытом воздухе в вечернее или ночное время; оперной сцены, решенной в духе любовного дуэта. Однако всевозможные серенады отражают ее главное предназначение – выразить восхищение, преклонение перед субъектом церемонии, будь то объяснение в любви возлюбленной или празднование рождения наследника, восхваление брачующейся четы или – торжество по поводу окончания учебного года в университете. Выполняя преимущественно обиходную функцию, серенада не перестает быть одним из жанров преподносимой музыки, к которому композиторы на протяжении нескольких веков относятся с большой симпатией, создавая вокальные и оркестровые образцы.

Зарождение жанра в эпоху Средневековья.

Перелистаем несколько страниц из истории серенады. Начало существования серенады принято связывать с творчеством поэтов-музыкантов XII-XIII веков – трубадуров, труверов, миннезингеров. Одна из основных тем их музыкально-поэтических сочинений – культ «прекрасной дамы» и воспевание облагораживающей силы куртуазной любви. Любовно-рыцарская сюжетика, рафинированность в выражении чувств, изысканность форм, сложность рифм и строфики – все это делало любовно-лирическую поэзию трубадуров явлением не только светским, но и элитарным. По утверждению Л. Евдокимовой, «любовная куртуазная песня ранее других жанров лирической поэзии стала собственно литературным жанром» [2, 8]. Постепенно она приобретает четкую структурную оформленность, определенные стихотворные размеры и стилистический строй. Вследствие этого ее начинают записывать, в отличие от большинства других светских музыкально-поэтических жанров, которые долгое время бытовали в устной традиции. Кроме того, провансальская лирика первоначально излагалась не на разговорном языке, а на особом утонченном «койнэ», доступном довольно узкому кругу слушателей и читателей.

Мастерство средневековых поэтов-певцов было обусловлено определенными причинами. «Художественный профессионализм, – как отмечает М. Сапонов, – появляется там, где существует социальная потребность в нем и соответствующие возможности его бытования, например, наличие хотя бы одной достаточно многочисленной меценатской группы, обладающей единым досугом и способной выполнять роль неутомимой аудито-

рии» [9, 33]. Такого рода аудитория в средние века состояла из куртуазных дам. Ведь в мирском быту чтение долго оставалось женским занятием, особенно, как полагал Ч. Грундман, «в период расцвета провансальской лирики, которая не случайно стала раньше других жанров записываться на народном языке: у нее появилась читающая аудитория – поначалу исключительно женская» (цит. по [9, 10]). Подобная дифференциация объяснялась тем, что чтение книг долгое время считалось недостойным занятием для феодалов, в корпении над письменами видели ущербность – это удел сторбленных монахов, а не сверкающих доспехами рыцарей.

По мнению М. Сапонова, «в историко-культурном смысле провансальским жонглерам-сочинителям повезло в том, что их феодальная публика настолько увлеклась их музыкально-поэтическим искусством, что профессионально занялась им и сама» [9, 36]. Сочинение, пение лирики и создание дорогостоящих песенных рукописей постепенно становится для феодалов увлечением не только не зазорным, но даже модным. Благодаря этому песенная лирика продолжает свое существование в двух формах: в устной традиции и в накапливаемом манускриптном фонде.

Исходя из условий бытования и содержания любовной лирики Средневековья, уже не кажется удивительным распространение серенады – она непременно входит в репертуар певцов-сочинителей. Главная причина заключена в содержании жанра, довольно полно отражающем куртуазную эстетику: это и воспевание дамы сердца, и объяснение в любви, и приглашение на свидание. Обратим внимание на то, что с наступившим в XV веке кризисом куртуазного поэтического искусства многие стихотворно-песенные жанры утрачивают свое доминирующее положение и со временем практически выходят из обихода, тогда как серенада продолжает вызывать интерес композиторов и по сей день.

В чем же залог столь исключительной жизнеспособности жанра? Распространение серенады было неразрывно связано с его бытовой функцией – любовный призыв, приглашение на свидание – и, следовательно, с воссозданием определенной жанрово-коммуникативной ситуации, которая отображает определенные условия бытования серенады в пестрой музыкальной среде Средневековья. Эта музыка предназначалась для исполнения на улице – под окном или балконом возлюбленной. Ее могли воспри-

нимать и дама, которой она была посвящена, и более широкий круг слушателей. Публичное исполнение, высокие музыкально-поэтические достоинства жанра и профессиональное мастерство исполнителей возвышали серенаду над образцами сугубо прикладными. В силу этого она постепенно приобретает черты музыки преподносимой. А необыкновенный «синкретизм» функций бытовой и преподносимой уже на этапе становления не только выделяет серенаду из жанрового разнообразия эпохи Средневековья, но и является необходимым условием ее дальнейшего существования.

Однако, само название «серенада» в средние века еще не закрепляется. Оно получает распространение позже, как производное от слова *serena* – вечерней песни трубадуров. В эпоху же расцвета песенной лирики трубадуров и труверов роль серенады мог выполнять и иной жанр любовного содержания: кансона, рондо, виреле, баллада и даже плач. Это было связано с чрезвычайно характерным для Средневековья приемом двойного названия одного и того же явления, что отразилось и в обозначении жанров – образцы одного и того же содержания могли носить разное имя. Надо добавить, что «мигрирующими» были не только названия жанров, но и их сюжеты. М. Сапонов отмечает: «...Между различными средневековыми жанровыми группами шло взаимное цитирование. Не только в письменности, но и в устном характере широко развиты навыки заимствований, вставок и аллюзий» [9, 141].

Весомым доказательством служат дошедшие до нас поэтические тексты провансальских певцов-поэтов. Доступные нам образцы дают представление о куртуазной эстетике XII–XIII веков и позволяют оценить типичные сюжетные мотивы, а также ситуационные признаки серенады [8, 46, 180]:

В час, когда разлив потока
Серебром струи блесит,
И цветет шиповник скромный,
И раскаты соловья
Вдаль плывут волной широкой
По безлюдью ронци темной,
Пусть мои звучат напевы.

Джауфре Рюдель (XIII в.)

Дама к другу не была
Столь строга на этот раз:
Слово встретиться дала
С ним на днях, в вечерний час.

Гирут Рикьер (1263)

Непрерывно в восторженных тонах описывается дама сердца: воспеваются ее достоинства и добродетели. В некоторых источниках песня в честь возлюбленной называется разновидностью серенады. В силу этого круг стихотворений и песен (благодаря исключительно поющей поэзии того времени), которые мы можем отнести к жанру серенады, значительно расширяется.

Состояние жанра в эпоху позднего Средневековья оценивает Г. Мозер: «... В домах именитых граждан танцевали и музицировали всюду. Томас Платтер из Базеля в 1540 к городским удовольствиям причисляет развлечения, состоявшие особенно в „музыкальных ухаживаниях“ под окнами по ночам, с игрой на барабанах, цимбалах и дудках, затем на свирелях, скрипках, гитарах и цитрах... Упомянутые „музыкальные ухаживания“ вплоть до моцартовских и гайдновских „кассаций“ (от *gassatim* – идти с уличными напевами) состояли главным образом в устройстве серенад по старинному обычаю» [5, 30].

О путях развития серенады в последующие эпохи – Возрождения и раннего барокко – мы также можем судить по косвенным источникам. И. Маттезон указывает на исполнительский состав жанра: «Нигде невозможно подобные серенады в наилучшем виде услышать, как на воде при тихой погоде, только там могут использоваться во всей полноте своих сил инструменты, которые в помещении весьма преувеличенно громко звучали бы, в том числе трубы, литавры, валторны» [12, 93].

В заключение уместно предположить, что в последующие эпохи, после утраты доминирующей роли куртуазного творчества, серенада не отходит на периферию, а продолжает свое существование в светской городской культуре.

Серенада в оперной и оркестровой музыке эпохи классицизма. В этот период наблюдается новый поворот в судьбе жанра. Серенада проникает практически во все слои общества, начиная от мелкого бюргерства и заканчивая королевским двором. Чем же была серенада в то время? Осталось ли устойчивым ее жанровое содержание? Трудно ответить на поставленные вопросы однозначно. Столь широкое бытование жанра говорит, прежде всего, о его демократизации. Он перестает быть прерогативой только феодальной элиты и охватывает самые широкие городские круги.

С расцветом театрального искусства в конце XVII – начале XVIII веков серенада проникает в

оперу и становится жанровой основой многих арий в произведениях Б. Галуппи, Т. Траэтты, Дж. Паизиелло, Н. Пиччини. Надо сказать, что жанр изначально обладал чертами театральности – достаточно вспомнить условия его исполнения. Благодаря явной сценичности, оказывается возможным столь органичное включение серенады в драматическое действие. Хотя в опере в духе серенады решалась, как правило, бытовая сцена любовного содержания, самим фактом попадания в условия спектакля серенада утрачивает свою прикладную функцию, начиная выполнять роль музыки преподносимой. Жанровое содержание в данном случае не меняется – это по-прежнему любовное признание или приглашение на свидание.

В то же время, серенадой в эпоху классицизма называли не только песню (или арию) в честь возлюбленной. Существовали и так называемые «драматические серенады» или театрализованные представления – торжественные церемониальные празднества, музыку к которым князья, дворяне, а затем и буржуа в XVII–XVIII веках заказывали композиторам. Назовем лишь некоторые из них: «Умиротворенный Эол» И. С. Баха, «Золотое яблоко» А. Чести, «Ацис и Галатея» Г. Генделя, «Свадьба Геракла и Эбы» К. Глюка. Естественно, в центре внимания находилась личность юбиляра, которому и «преподносилась в дар, – о чем пишет Г. Аберт, – более или менее неуклюжая лесть в мифологическом, аллегорическом или аркадском облачении» [1, 292]. Главная цель – внешняя роскошь, драма – дело второстепенное. Эти мифологические маскарады были гораздо более короткими, чем оперы, и часто одноактными. Тем не менее, подобные сочинения создавались для большого числа солистов, иногда включали сценическое действие и балетные сцены и сближались не только с операми-*seria*, но и с торжественными кантатами.

В современных источниках уточняются разновидности жанра. Так, в энциклопедии Г. Гроува приводятся их обозначения, этимология названия, ранние образцы и общая характеристика. Автор энциклопедической статьи М. Тальбот не явно, но все же разграничивает серенаду на два вида – лирическую и драматическую, что отражается в имени жанра – серенада и серената. Он приводит примеры первых серенат драматического рода: «*Gli amori d'Apollo con Clizia*» А. Бертали (1661, Вена) и «*Io son la primavera*» А. Чести (1662, Флоренция). Как и кантата, серената обычно служила частным раз-

влечением для приглашенной аудитории. Исследователь конкретизирует отдельные ритуалы, связанные с серенадой: «...просвещенное общество и колледжи также содействовали исполнению серенат, и в Венеции возник обычай представления серенаты взамен громоздкой оперы в публичных театрах в последнюю ночь карнавала, что оставляло больше времени для банкета и посещения игровых домов» [13]. Серенаты часто представлялись на открытых местах и притягивали широкий круг слушателей, приобретая статус общественного события. Обычно они являлись частью большого праздника. Во время пышных церемоний мог возникнуть цикл серенат.

По своему музыкальному стилю серената приближается к серьезной опере-seria. Поскольку зарождение жанра совпадает с зарождением оркестра, сопровождение серенаты с самого начала было оркестровым. Богатые вельможи иногда комплектовали огромные оркестры в духе откровенного возвеличивания своей персоны: в 1729 году, к примеру, в праздновании рождения дофина участвовали 130 исполнителей. Если серенаты включали хоры, то хоровые части обычно исполнялись полным составом всех участников представления.

В дальнейшем серенаты становились еще более пышными и масштабными по замыслу и воплощению, разыгрывались они в великодушном художественном оформлении, в специально построенных театрах. Архитекторы демонстрировали необычайную изобретательность в создании «театра одного дня». Достаточно вспомнить о том, что аристократические особняки XVII–XVIII веков представляли собой целые архитектурные ансамбли, которые не ограничивались дворцом, но обязательно включали эстетизированный ландшафт: парки с декоративно подстриженными деревьями, изящные беседки, искусственные водоемы. Открытое пространство тоже мыслилось театрализованным: спектакли могли ставиться на борту лодки и зрители наблюдали его с берега или же, наоборот, зрители сидели в лодке и созерцали действие, происходящее на берегу.

М. Тальбот обращает внимание и на эволюцию жанра. Со временем серената значительно меняется: ее структура колеблется от предельно краткой (один номер) до масштабно развернутой (25 номеров); арии часто группируются в циклы, содержащие по одной арии для каждого певца. Как видно, сохраняются два признака, существенные в пла-

не исторической перспективы жанра, – драматическое содержание и цикличность строения.

Серената быстро распространилась в Италии, а также в центрах северо-европейской культуры. По предположению М. Тальбота, произведения И. С. Баха, известные сегодня как светские кантаты, могли быть написаны как немецкие серенаты (к тому же, кантаты BWV 66a и 173a имеют название «серената»). В Англии форму серенаты к началу XVIII века приняла придворная ода. Только Франция, ввиду успешного развития оперы, балета и кантаты, сопротивлялась серенате.

Заслуживает внимания категоричный вывод М. Тальбота по поводу ее дальнейшей судьбы: «Жанр истощился к началу XIX века, его социальные и эстетические основы пошатнулись в связи с уходом аристократической культуры классицизма и аркадианизма. Частично заместила и продолжила традиции серенаты хоровая кантата» [13]. Однако, учитывая некоторые образцы оркестровой серенады XIX–XX веков, с этим можно лишь отчасти согласиться. Действительно, утрачивая актуальность в сфере прикладной музыки, жанр трансформируется в иную разновидность. Драматическую серенату с более поздними оркестровыми образцами связывают механизмы перехода и сопутствующие им процессы, которые наблюдались, например, при рождении симфонии из оперы. На смену прикладному жанру приходит жанр преподносимой музыки, и в репертуаре оркестров вплоть до второй половины XX века прочно утверждается оркестровая серенада.

Сходные размышления находим и у М. Тальбота, правда, без конкретизации той разновидности жанра, в которую трансформируется драматическая серената: «Значение серенаты не достаточно оценено для своего времени. Результатом ее неудачи, с современной точки зрения, явилось ее промежуточное положение между сценой и концертным залом. Однако, формирование музыкального театра, отличного от традиционной оперы, поощряло развитие эстетически более толерантных форм представления, являющихся промежуточным звеном между сценическим и концертным исполнением, и открывало двери к достойному образному и стилистическому возрождению лучших образцов серенатной традиции» [13].

Эту разновидность преобразованной из драматического прототипа серенады, а они какое-то время сосуществовали в одном историческом прост-

ранстве, демонстрирует оркестровая сюита XVIII века – циклическое произведение для инструментального ансамбля, родственное кассации, дивертисменту и ноктюрну. Особой любовью она пользовалась на родине Моцарта в Австрии. Г. Аберт пишет: «Старая популярная оркестровая сюита здесь никогда не умирала, наоборот, непосредственно в предклассическое время она достигла нового высокого расцвета». Характер ее, однако, по-прежнему оставался, согласно замечанию автора, демократическим: «...это искусство не воспаряло к звездам, оно искало встреч с народом на улице, у домашнего очага, украшая... часы досуга его повседневной жизни веселыми и душевными звуками» [1, 185].

В статье Г. Унферрихта и К. Айзена, посвященной серенаде, речь идет о периоде зарождения оркестровой серенады, стиль которой «подпитывали» разные жанровые источники: вокальная серенада, барочная инструментальная танцевальная сюита и еще существовавшая драматическая серената. На этом пути возникают различные формы взаимодействия жанров – серенад, ноктюрнов, дивертисментов, кассаций и др. С этим связано ее определение: «Серенада – это музыкальная форма, современная и родственная другим оркестровым жанрам середины XVIII века, включая симфонию и оркестровую партитуру» [14].

В расшифровке имени жанра авторы исходят из содержания драматической серенаты: «Термин обозначал музыкальное празднество, обычно происходящее вечером на открытом воздухе и посвященное важной персоне (аристократу)». Й. Вальтер в своем «Музыкальном словаре» (1732) конкретизирует его как «вечернюю серенаду, вечернюю пьесу; подобные произведения обычно исполнялись в спокойные, тихие ночи» (цит. по [14]).

Сходство наблюдается и в трактовке этимологии имени жанра. Слово, происходящее от латинского *serenus*, использовалось в конце XVI века в итальянской форме «*Serenata*» как название вокального сочинения и в XVII столетии для обозначения поздравительных сочинений для голосов и инструментов. В конце столетия оно употреблялось такими композиторами как Г. Бибер и Й. Вальтер исключительно по отношению к инструментальным пьесам, что сохраняется и в XVIII веке.

Со временем серенада утвердилась как сочинение, обладающее собственным содержанием, структурой и инструментовкой. Авторы отмеча-

ют, что подобные произведения сочинялись, главным образом, в Италии, Австрии, Германии и Богемии. Исполнялись они обычно около девяти часов вечера (*Notturmo* и некоторые другие виды таких сочинений звучали преимущественно около одиннадцати часов вечера). Следы подлинного значения находим в особом звуковом эффекте – пиццикато аккомпанемента в части, названной «Серенада», из струнного квартета ор. 3 № 5, приписываемого Й. Гайдну (но, возможно, принадлежащего Р. Хоффштеттеру). Музыка с необычным аккомпанементом струнных (изображающим игру на лютне, гитаре или мандолине) несет в себе серенадные черты. Моцарт использовал серенадные арии в операх, следует вспомнить его серенады для духовых инструментов. К этому жанру позднее обращались другие композиторы: Дж. Россини («Севильский цирюльник»), Г. Доницетти («Дон Паскуале»).

Обычный серенадный ансамбль в раннеклассический период состоял преимущественно из духовых инструментов, реже встречались виолончели и виолы. Струнные инструменты наравне с духовыми стали употребляться позднее. Среди композиторов раннего классицизма, писавших серенады, исследователи выделяют таких как Эсплмейер, Л. Боккерини, К. Диттерсдорф, М. Гайдн, П. и Й. Тоэши.

На судьбу серенады повлияла и возрожденная старинная австро-немецкая сюита («*Nachtmusik*») или, как ее называли, венская «уличная музыка». На австро-немецкой почве бытовая сюита имела давние традиции. Впитав стилиевые черты сюиты композиторской с ее театрализованным обликом, она соединила их с мелодикой бытовых уличных напевов. Подобные сюиты – это венские серенады, кассации, дивертисменты. Примечательная особенность такой разновидности серенады заключена в соединении в цикле частей, типичных для симфонии, с частями, характерными для сюиты. Как правило, в серенаду включался менуэт (нередко два три менуэта). Обязательная прежде вступительная часть в виде французской увертюры не устояла перед веселым маршем, под звуки которого музыканты собирались на серенаду. В привлечении духовых инструментов просматривается расчет на исполнение музыки на открытом воздухе. Оживленные заключительные части тоже исполнялись в театрализованном ключе. По стилю эта серенада ближе к сюите, чем к симфонии. В. Конен подчеркивает: «В самой ее структуре отражена идея ба-

летно-театральных картин» [3, 301]. Но постепенно влияние симфонии проступает в ней все отчетливее.

Серенады Моцарта. Подобно своим знаменитым предшественникам, Моцарт охотно включает серенаду в собственные комические оперы: это и серенада Дон Жуана из одноименной оперы, и романс Педрильо из оперы «Похищение из сераля», решенный в духе серенады, и арии Гульельмо и Феррандо из оперы «Так поступают все», воспроизводящие типично серенадные ситуации. Во всех случаях обращения к жанру Моцарт трактует его как фрагмент повседневной музыки: народно-бытовое проявляется здесь не только на интонационном уровне, но и в оркестровке (прием подражания аккомпанирующей мандолине), в стилистике и простоте формы строфической песни. По замечанию Г. Аберта, «в теплые летние ночи серенады подобного рода были совершенно обычными на улицах Вены» [1, 84]. Однако, в каждом отдельном случае моцартовское решение жанра индивидуально. Например, серенаде Дон Жуана он придает комическую окраску за счет сочетания народно-бытового облика песни (ведь она рассчитана на служанку!) с подчеркнута патетическим текстом с его «*pianto*» (плач), «*morire*» (умереть) и т. п. Безусловно, Дон Жуан поет ее искренне, но подобная озорная игра – особенность его характера.

Серенада Педрильо, в известной степени, условна, хотя она воспроизводит типичную серенадную ситуацию с ее характерными сюжетными мотивами, ряд факторов не позволяют отнести ее к чистым формам лирики. Прежде всего, в романсе Педрильо усилен нарративный характер: косвенное описание событий, происходящих в опере, и повествование от третьего лица, что противоречит характеристике лирических жанров. Более того, серенада служит оригинальным драматургическим приемом: своим пением Педрильо отвлекает внимание стражников от Констанции, которую в это время должен похитить ее жених.

Благодаря гибкости своего содержания, серенада легко поддается тому, чтобы стать составной частью оперной сцены. И композиторы прибегают к ней не только для изображения бытовой сценки (как Паизиелло и Пиччини) или в поисках свежего драматургического решения оперной сцены (как в романсе Педрильо), но и для создания индивидуальной характеристики героев (как в ариях Гульельмо и Феррандо). В силу столь разнообраз-

ной трактовки серенады в опере ее жанровое содержание значительно обогащается, и позднее она становится основой некоторых инструментальных жанров.

Моцарт откликнулся и на сложившуюся в XVII веке традицию театрализованных серенад. Показательны в этом отношении его драматические серенады «Асканий в Альбе» (1771) и «Сон Сципиона» (1772). В этом же ряду стоит торжественная опера «Король-пастух» (1775). По замечанию Г. Аберта, данные произведения не имели особого значения ни для развития драматургии, ни для стиля ее автора, но удачно отобранные средства выделяли их из ряда подобных сочинений современников.

В противоположность драматическим, собственно оркестровые серенады Моцарта являются непревзойденными образцами оркестровых сюит XVIII века. В его творчестве данная разновидность не только достигла высшего расцвета, но и претерпела эволюцию, возвысившую жанр в некоторых случаях до симфонии. Моцарт обращался к оркестровой серенаде на протяжении всей жизни – это обусловлено не только социальной востребованностью жанра, но и увлеченностью им. Можно с уверенностью сказать, что серенада была так называемой «творческой лабораторией», где он черпал идеи для своих более крупных произведений – прежде всего, симфоний. Именно из серенады возникла «Хаффнер-симфония», вследствие исключения из нее ранее написанной музыки марша и одного из менуэтов. Активные поиски Моцарта в области данного жанра необыкновенно обогатили его стиль: это новая, нетипичная ранее для серенады, образность (от веселой шутки – до глубокого трагизма), новые приемы выразительности и развития.

Возникают в его творчестве и минорные серенады – факт удивительный, обычно серенады создавались в честь какой-либо особы и исполнялись во время праздников в «мажорном духе». Смена характера и лада говорит о том, что серенада перестала быть для композитора просто музыкой по заказу, он видел в ней более глубокое содержание, что и позволяло ему так смело экспериментировать. Поздние серенады композитора по глубине содержания и интенсивности тематического развития соприкасаются с симфониями.

Однако нас интересует не только оригинальность интерпретации Моцартом серенады, но и

другая проблема – остается ли неизменным присутствующее ей жанровое содержание или оно претерпевает какие-либо изменения? С этой целью предпримем попытку охарактеризовать драматургию серенад и функции каждой части. Сколько бы частей ни включала серенада, крайние ее части всегда писались в подвижном темпе, а средние – в медленном, выполняя роль лирического центра. Часто серенады начинались и заканчивались маршами, которые нередко имели значение первого Allegro, как в *Serenata Notturna KV 239*. Скорее всего, включение марша объяснялось прикладной функцией – под его звуки музыканты собирались для исполнения серенады. Кроме того, торжественные марши, открывавшиеся фанфарами, служили призывом к вниманию (исходя из семантики интонации фанфары) и приобретали черты яркой театральности, окрашивая собой весь цикл. Хотя театральность марша не исчерпывается только фанфарами, его тематическая многосоставность будто рисует нам групповой портрет музыкантов, собравшихся на серенаду, поэтому композитор прибегает к их музыкальной персонификации.

Что же касается медленных частей – Andante и менуэта, то они являются носителями жанрового содержания серенады и на них ложится основная драматургическая нагрузка. Включение в цикл менуэта – не просто дань традиции. Исключительная популярность танца в XVII–XVIII веках обусловлена его семантикой. Ее конкретизирует Э. Фукс: «Менуэт считается – и вполне основательно – величайшим произведением искусства, когда-либо созданным в области танца. В менуэте все – элегантность и грация, все – высшая аристократическая логика и вместе с тем все – церемонность, не допускающая малейшего нарушения предписанных линий... В свое время вместо „танцевать менуэт“ говорили: ...„чертить знаки любви“» [10, 457–458]. Несмотря на церемонность менуэта, его включение в цикл можно считать весьма органичным именно благодаря жанрово-ситуационной семантике танца любви, что как нельзя лучше отвечало содержанию серенады.

Кроме того, исполнение менуэта предполагает хотя бы пару танцующих – то есть двух персонажей, которые, «чертя знаки любви», разыгрывают любовную сцену. Как видим, и в менуэте проникают черты театральности. Их определяет В. Конен: «Этот „пришелец“ из балетно-оркестровой сюиты не соответствует драматическому началу в его чи-

стом логическом преломлении, но зато он привносит с собой ярко выраженный элемент театральности-постановочной выразительности... В менуэте удивительно совмещены черты внешне-декоративной, контрастной расчлененности с оголенной логикой репризности *da capo*» [3, 337].

И все же носителем главного лирического содержания в серенаде является не менуэт, а другая медленная часть – Andante (или в некоторых случаях Adagio). Подобные части Г. Аберт называет наиболее поэтичными вершинами цикла. Вот как он описывает Adagio из Серенады для духовых инструментов B-dur (KV 361): «...Над голосами сопровождения... парит разделенная между солистами песня неопишуемой глубины чувства и чарующей красоты, сотканная из томления, прелестной мечтательности и нежной печали» [1, 321]. В содержательном отношении средняя часть воплощает вдохновенный порыв как настоящая песнь любви и лирическое признание.

Характеризуя медленную часть из Серенады Es-dur, Г. Аберт отмечает: «Это любовная сцена, полная разлива чувств; совершенно несомненно, что здесь ощущается и милый, сдержанный шепот, и голоса природы» [1, 401]. Указание Г. Аберта на сцену снова рождает ассоциации с театром и вполне обоснованно, ведь музыкальное развитие средних частей почти всегда строится либо как проникновенный диалог инструментов-солистов на фоне оркестра, либо как выразительнейшее лирическое признание одного солиста, выдержанное в духе любовных оперных арий.

Семантична и трехчастная композиция лирических частей. Подтверждая свои наблюдения о контрастной трехчастности стихотворений и корреспондирующей с ней формой арий *da capo*, В. Конен цитирует текст из кантаты Дж. Бассани «Серенада» [3, 358]:

Ты спишь, красавица, ты спишь?
 Будь во сне менее жестокой,
 Пусть сон пробудит в тебе немного милосердия.
 Мое сердце трепещет, шлет глубокие вздохи любви,
 Но ты ничего не отвечаешь,
 Ах, беспощадная любовь!.. Ты ничего не отвечаешь,
 Ты ничего не говоришь.
 Ты спишь, красавица, ты спишь?
 Будь во сне менее жестокой,
 Пусть сон пробудит в тебе немного милосердия.

В эпоху классицизма и наиболее ярко в творчестве Моцарта намечаются пути эволюции жанра. Серенада продолжает развиваться, с одной стороны, как жанр вокальный, охватывая не только оперу, но и камерную музыку, с другой, она продолжает свое существование в виде оркестровой сюиты.

Итак, серенада, будучи изначально сугубо прикладным жанром, в последующие эпохи проявила удивительную жизнеспособность, завоевав не только городской быт, но и театральные подмостки, а также концертную сцену. Естественно, роль жанра на протяжении столетий значительно менялась. Это отразилось в многообразных формах функционирования серенады в культуре и ее месте в общей системе жанров, которое она занимала в тот или иной период времени. Охватывая практически все сферы музыкальной деятельности человека – музыку прикладную и академическую, элитарную и массовую, серенада в каждой из этих областей была и остается востребованной.

Согласно теории Е. Назайкинского о трех исторических формах бытия музыки (обиходная, преподносимая и виртуальная), интересующий нас жанр наиболее тесно связан с первыми двумя [6, 117–118]. Так, получив широкое распространение в бытовом музицировании на этапе как становления, так и последующего развития, жанр серенады был призван обеспечивать воссоздание традиционной жанровой ситуации – иными словами, выполнять коммуникативную функцию. С развитием музыки преподносимой и изменением пространственных условий исполнения серенада начинает пониматься как эстетический феномен. Она приобретает статус вторичного жанра, задающего композитору определенные нормы образности и построения музыкальной композиции. Выходя на стадию обобщения накопленного музыкального опыта, вторичное существование жанра может обрести весьма оригинальными интерпретациями. Неудивительно, что именно с этой формой бытия музыки связано и выработка разнообразных приемов художественного обращения с жанром, будь то его изображение, обобщение или искажение.

Последующие пути развития жанра. Исследуя историческую жизнь серенады, можно утверждать, что она по сей день пользуется завидной популярностью как в области массовой, так и академической музыки. Ярким примером ее широкого

распространения может служить современная бытовая культура стран Латинской Америки. Если в Европе бытовая функция серенады оказалась утраченной, то в Латинской Америке происходит обратный процесс. Здесь популярность серенады, как представляется, со временем только возрастает. Это объясняется тем, что сопутствующие любовному признанию черты – восхищение, преклонение, почитание виновницы серенады – в современной действительности могут выходить на первый план, иногда даже доминируя над собственно признанием. Появляется возможность заказать серенаду не только для возлюбленной, но и для любого человека (для близких родственников, друзей, лиц, занимающих высокое положение в обществе, или даже для фирм). Таким образом, серенада в латиноамериканских странах воспринимается скорее как изысканный музыкально-поэтический подарок, выражение глубокого уважения и поклонения. Показательно событие, описанное в статье Е. Чернышевой. Речь идет об эпизоде, предусмотренном в программе музыкального фестиваля в Прадо. Летом 1966 года, в канун 90-летия Пабло Казальса, величайшего виолончелиста XX столетия, в честь юбилея перед его домом силами небольшого струнного оркестра была исполнена моцартовская «Маленькая ночная серенада» [11, 186].

Что же касается музыки академической, то композиторский интерес к жанру не угасает. Сколько изумительных серенад создано в XIX веке И. Брамсом и Ф. Листом, Ш. Гуно и Э. Григом, М. Мусоргским и П. Чайковским. В XX веке серенада продолжает свое существование в трех основных разновидностях:

- 1) как циклическое инструментально-ансамблевое произведение (Н. Каретников, А. Шнитке);
- 2) как часть цикла – сюитного, вокального и хорового (А. Шенберг, Ю. Фалик);
- 3) как самостоятельная инструментальная или вокальная пьеса (К. Дебюсси, М. Равель).

Как видно, продолжают соседствовать обе жанровые разновидности – родовая (вокальная серенада) и видовая (торжественно-церемониальная), они постоянно взаимодействуют и взаимообогащаются. Безусловно, ход истории неизбежно влияет на жизненные ориентиры, эстетические взгляды и ценности той или иной эпохи, а вместе с ними изменяются и жанровые предпочтения, музыкальный язык, композиторская трактовка уже ранее зарекомендовавших себя образцов. Этим объяс-

няется многообразие серенадного репертуара в современной музыке, жанр подвергается неожиданным и смелым модификациям, а порой и парадоксальным трансформациям.

«Вездесущность» серенады не ограничена лишь музыкой «серьезной». С конца XIX столетия перед обаянием серенады не устояли и так называемые «легкие» жанры – оперетта, мюзикл, музыка к кинофильмам и спектаклям. Упомянем лишь отдельные примеры: серенада одного из героев кинофильма «Собака на сене», блистательно исполненная Н. Караченцовым; «Серенада солнечной долины» Г. Миллера из одноименного кинофильма; серенады из музыкальных спектаклей Д. Кабалевского и Т. Хренникова. Находим серенаду и в творчестве одного из выдающихся мастеров оперетты – Ф. Легара.

В своих истоках возникновение серенады было исторически обусловлено развитием общества. Ее роль аналогична роли бала в дворянской культуре, о чем пишет Ю. Лотман: «Внутренняя организация бала делалась задачей исключительной культурной важности, так как была призвана дать формы общению „кавалеров“ и „дам“, определить тип социального поведения внутри дворянской культуры» [4, 91]. Так и серенада в эпоху Средневековья являлась образцовой художественной формой выражения чувств, у нее учились изливать свои чувства и ей подражали.

Напрашивается также вопрос о перспективах развития жанра, принимая во внимание кризисную

ситуацию, которая сложилась в культуре на данный момент. Учитывая пессимистические прогнозы (для представителей уходящей Культуры) В. Бычкова, можно предположить, что серенада постепенно сойдет с жанровой арены, уступив место каким-либо другим жанрам – возможно, больше соответствующим духу времени. С другой стороны, завоевав устойчивое положение в культуре, серенада сейчас воспринимается как некий символ любовного признания и эстетизированного выражения чувств, ее содержание входит в историческую память, бережно хранящую лучшие традиции. Философ Х. Ортега-и-Гассет поэтично характеризует созидающее начало в любви: «...Истинная любовная страсть, восхищение другим человеком, его душой и телом, в нерасторжимом единстве, испокон веков не могла не быть великой силой, способствующей совершенствованию рода человеческого. Вместо того чтобы существовать независимо от объекта, она неизменно получает жизненный импульс от возникающего на нашем пути человека, отличающегося некоторыми выдающимися достоинствами, способными вызвать сердечный порыв» [7, 370]. Можно предположить, что до тех пор, пока человек будет испытывать и в эстетических формах выражать любовные чувства, не исчезнет потребность в серенаде. Даже в том случае, если она модифицируется в иные лирические жанры, новые образцы сохранят и будут передавать следующим поколениям присущее ей жанровое содержание.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аберт Г. В. А. Моцарт. Ч. 1. Кн. 2. М., 1987.
2. Евдокимова Л. Французская поэзия позднего средневековья. М., 1990.
3. Конен В. Театр и симфония. М., 1975.
4. Лотман Ю. Беседы о русской культуре. СПб., 1994.
5. Мозер Г. Музыка Средневекового города. Л., 1927.
6. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке: Учеб. пособие. М., 2003.
7. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991.
8. Поэзия трубадуров. Поэзия миннезингеров. Поэзия вагантов. М., 1974.
9. Сапонов М. Менестрели. М., 1996.
10. Фукс Э. Иллюстрированная история нравов. Т. 2: Галантный век М., 1994.
11. Чернышева Е. Стилевой диалог в творчестве 20-х годов // Муз. академия. 2000. № 2.
12. Mattheson J. Kern Melodischer Wissenschaft. Hildesheim-New York, 1976.
13. Talbot M. Serenata // Encyclopedia Grove (электронная версия).
14. Unverricht H., Eisen C. Serenade // Encyclopedia Grove (электронная версия).