

ПРИВАТНОЕ МУЗИЦИРОВАНИЕ В РОССИИ
XVIII – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА:
К ПРОБЛЕМЕ АДАПТАЦИИ ЖАНРА СЕРЕНАДЫ

Yu. Zhelnova

PRIVATE MUSICAL PLAYING IN RUSSIA
IN THE XVIII AND THE FIRST HALF OF THE XIX CENTURIES:
TO THE PROBLEM OF THE ADAPTATION OF THE GENRE OF SERENADE

Статья посвящена проблеме функционирования серенады в условиях отечественной культуры и русской музыки в период второй половины XVIII – начала XIX веков.

Ключевые слова: русская музыка, русская культура, серенады, любовная тема, бытовое музицирование.

The article deals with the problem of functioning of the serenade in the conditions of Russian culture and Russian music in the period of the second half of the XVIII and the beginning of the XIX centuries.

Key words: Russian music, Russian culture, serenades, love theme, home playing.

Судьба многих музыкальных жанров западноевропейской культуры складывалась весьма неординарно. Серенада относится к тем, которые с течением времени не только утвердили свое историческое значение, но и широко распространились, проникая в иные национальные культуры. Попадая в конце XVIII века в Россию, она, несмотря на свою инородность, успешно ассимилируется русской музыкальной культурой. Будучи воспринята на новой почве как прикладной жанр, серенада, наряду с другими вокальными жанрами, высвечивает целый пласт композиторов, чье творчество, с одной стороны, имело полупрофессиональный характер, а с другой – в большой степени повлияло на становление русской композиторской школы. Постепенно она проникает в профессиональную вокальную музыку, а затем и в оркестровую, доказательством чему являются имена Глинки, Даргомыжского, Чайковского и других. Некоторые наблюдения о функционировании серенады в условиях отечественной культуры и русской музыки в период второй половины XVIII – начала XIX веков и является темой настоящей статьи.

Указанный период – это время расцвета жанра серенады в западноевропейской музыке. Она проявляет себя в самых разных и, порой, неожиданных видах: в качестве пышной торжественно-церемониальной кантаты и сольного вокального произведения, оркестровой сюиты и оперной сцены, решенной в духе любовного дуэта. Однако любые образцы серенады отражают ее главное предназначение – выразить восхищение, преклонение перед субъектом церемонии, будь то объяснение в любви или празднование рождения наследника.

В то время как Европа XVIII столетия переживала бурный расцвет своего искусства, Россия только вступала на путь развития светской культуры, постепенно приобщаясь к общеевропейским

традициям. Развитие новой государственной системы, установление культурных связей с передовыми государствами Западной Европы, осуществленные в эпоху Петра I, – все это способствовало интенсивному росту русской культуры.

Петровская эпоха положила начало развитию светской музыки нового типа. И если композиторское творчество начала XVIII века ограничивалось прикладными жанрами военной, застольной и танцевальной музыки, то к середине века картина существенно меняется. В музыкальную жизнь России проникают преподносимые жанры оперной, хоровой, оркестровой, камерной инструментальной музыки. Вместе с тем, ситуация не была однозначной. Концертная жизнь была ориентирована на императорский двор: «... и самые задачи искусства воспринимались, прежде всего, с точки зрения придворного этикета. Музыка служила здесь в основном целям украшения придворного быта и возвеличивания персоны монарха» [2, 109]. Как нельзя лучше для этих целей подходил жанр серенады.

Трудно преувеличить в развитии музыкальной культуры значение Санкт-Петербурга – северной столицы России, так называемой «северной Венеции». Активно перенимая музыкальный опыт Западной Европы, отечественные музыканты, равно как и приглашенные иностранные, успешно ассимилировали его в русской культуре. В России появляются новые жанры и формы музыки. Среди «вновь прибывших» из Европы жанров находим и серенаду. Поскольку этот жанр в Европе уже сформировался, Россия восприняла его во всех тех разновидностях, которые были особенно распространены в европейской культуре – в качестве вокального сочинения, инструментальной сюиты, торжественной кантаты.

Безусловно, все упомянутые разновидности являлись различными формами времяпровождения, типичными для придворного досуга. Сви-

детельства о театрализованных драматических серенадах, устраиваемых в России, принадлежат к 20-м годам XVIII века. Касались они развлечений в семье Петра I. Подобного рода серенады выполняли функцию музыки на пленэре, которая входила в обширную область музыкальных развлечений. С такой формой досуга Петр I столкнулся еще в 1697 году, путешествуя по Европе.

Начиная с творчества средневековых поэтов-музыкантов, серенада в европейской культуре изначально являлась сугубо придворным, этикетным жанром. Эта его особенность сохранилась, отчасти, вплоть до XVIII века и была воспринята российской культурой. В аристократическом быту России «камерные инструментальные ансамбли, серенады наряду с романсами нередко выполняли в придворной среде функцию любовного послания», как отмечает Н. Огаркова [5, 260]. Так, серенада стала своеобразным эталоном в воспитании культуры проявления чувств. Доказательством могут служить воспоминания современников того времени. Например, граф П. А. Зубов, желая выразить нежные чувства великой княгине Елизавете Алексеевне, нередко прибегал к услугам придворных музыкантов. С помощью «серенад», исполнявшихся ансамблем Тица, Зубов стремился привлечь внимание Елизаветы к собственной персоне. Приведем фрагмент из мемуаров В. Н. Головиной, подруги и фрейлины Елизаветы Алексеевны, относящийся к 1794–1795 годам: «По возвращении с прогулки в чудный вечер Императрица остановилась около гранитного барьера; все уселись на широких плитах камня, покрывавших его. Ее Величество поместила меня между собой и Великой Княгиней, с которой Зубов не спускал глаз. Великая Княгиня была смущена, и я не могла быть спокойною... Вдруг мы услышали восхитительную музыку. Детьц (Тиц), очень хороший музыкант, играл под окнами Зубова недалеко от барьера трио на виоль д'амур с аккомпанементом альты и виолончели. Гармонические звуки этого инструмента любви таяли в воздухе среди царившей тишины. Великая Княгиня была взволнованна» [5, 260].

Из вышесказанного можно заключить, что функцию серенады могло выполнять музыкальное произведение для любого инструментального состава, даже не названное серенадой, – трио, квартет и т. п. Главным условием являлось его включение в определенный ритуал – восхищения, ухаживания, объяснения в любви. Подтверждением может служить пример еще одной формы музыкального развлечения, специфической для Санкт-петербургских вельмож и дворянства.

Речь пойдет о разновидности серенады, которая представляла собой один из жанров так называемой «музыки на воде». Со временем прогулки по Неве стали любимейшим развлечением царской фамилии и приближенных к ней лиц. Весьма удобные и вместительные суда могли взять на борт довольно большое число музыкантов, что позволяло исполнять самые разнообраз-

ные сочинения. Таким образом, музыка на воде усваивала жанры серенады, сюиты, увертюры и прочие, превращаясь в особую форму концерта, распространенную в европейском барочном музицировании. Приведем свидетельство герцога Голштейн-Готторпского, принадлежащие 20-м годам XVIII столетия. Описывая одну из своих прогулок по каналам Санкт-Петербурга, он пишет: «Перед окнами принцесс мы велели гребцам остановиться, и валторнисты по приказанию его высочества сыграли прекрасный ноктюрн» [4, 242].

Что же касается вокальной серенады, то необходимо отметить, что для распространения этого жанра в России должны были сложиться определенные условия. Большую роль в развитии отечественной вокальной музыки сыграла западноевропейская культура.

Прежде всего, велико влияние западноевропейской литературной традиции. Сборники петровской эпохи почти не содержат песен на любовную тему, поскольку силлабическая поэзия допетровского времени практически ее игнорировала. А. Панченко в работе «Русская стихотворная культура XVII века» отмечает, что любовь в культуре той эпохи трактовалась с традиционной точки зрения как дьявольское искушение [3, 176]. На нее существовал запрет, который в петровскую эпоху был снят, что впоследствии вызвало усиленный, даже гипертрофированный интерес к любовной теме.

Светская любовная поэзия в придворно-аристократической среде начинает активно развиваться в 30-е годы XVIII века, благодаря успешно начавшейся литературной карьере В. Тредиаковского. Особую роль в процессе актуализации любовной темы сыграл роман французского писателя П. Таллемана «Езда в остров любви», переведенный Тредиаковским. По свидетельству Ю. Лотмана, «„Езда в остров любви“ читалась как подробное описание нормативов поведения влюбленного, перипетий любовной тактики, описание ролей в любовной игре. Это был своеобразный учебник шахматной теории любовного поведения. Для каждой ситуации давались нормативные выражения различных переживаний любовного чувства. Эту роль выполняли вплетенные в текст романа песни и стихотворения» [3, 177]. Тредиаковский, представив образованному читателю в своем переводе французские песенки, а также опубликовав в Приложении к «Езде...» свои песни и песенки на французском и русском языках, узаконил любовную тему.

Всеобщее увлечение сочинением любовных песен особенно усиливается в елизаветинскую эпоху. С конца 40-х годов на смену стихам Тредиаковского приходят песни А. Сумарокова и поэтов «сумароковской» школы: И. Елагина, Н. Бекетова, П. Свистунова, Н. Муравьева и других. Сумароков, ориентируясь на французские образцы, ввел песню в систему «высокой» поэзии, придав ей значение профессионального жанра.

Во второй половине века круг поэтов, создающих песни, значительно расширяется. Среди них Г. Державин, И. Дмитриев, Н. Карамзин, Ю. Нелединский-Мелецкий, Н. Николев, В. Капнист, М. Попов.

С другой стороны, особую роль в развитии отечественной вокальной музыки и распространении серенады сыграла западноевропейская песенная традиция, влияние которой сказалось на всех распространенных в быту вокальных жанрах, в том числе и на серенаде.

Весьма заметны контакты российской песни с немецкой бытовой сольной песней северо-немецкой традиции – так называемой «клавирной». Ее проникновенный лирический тон был успешно воспринят серенадой.

В еще большей степени прослеживается влияние на русскую культуру французского искусства. Связь «русской песни» с французской музыкальной культурой не была случайной. Это было обусловлено популярностью французской оперы и французского романса. В Санкт-Петербурге звучали романсы из французских комических опер и сольные миниатюры И. П. Э. Мартини-Шварцендорфа, А.-Э.-М. Гретри, Н. Далеграка, П.-А. Монсиньи, М.-П. Дальвимара, П. Гаво, П. Гара. Укоренившись в России, французские романсы стали образцом вокальной лирики для русских композиторов и музыкантов-любителей.

Особо благоприятная почва для серенады складывается в придворно-аристократических «салонах», формирующихся в конце XVIII века. «Романсы писались для законодательниц музыкального аристократического вкуса, хозяйек „салонов“, кружков Санкт-Петербурга. Русский дамский аристократический „салон“ моделировался по французским образцам, перенимая такие черты, как вкус к театрально-игровой атмосфере и чувствительно-пасторальной поэзии, установка на специфическое поведение, атмосфера вокального и инструментального музицирования», – пишет Н. Огаркова [3, 192]. Таким образом, именно в музыкальных салонах создавались условия, позволявшие моделировать так называемую «серенадную ситуацию». Примером тому может служить фрагмент из мемуаров Головиной. Описываемое событие относится к лету 1794 года и связано с историей любви графа Зубова к великой княгине Елизавете Алексеевне: «Однажды, после обеда, Кольчев предложил мне от имени Зубова спеть романс в тот момент, когда Императрица появится на вечере... Я прочла куплеты и во втором куплете увидела довольно ясно выраженное объяснение в любви...» [3, 193].

Первая четверть XIX столетия по праву считается эпохой формирования русского романса, что обусловлено несколькими факторами: широким распространением городской бытовой песни и небывалым взлетом русской поэзии. «В своем непрерывном развитии романс как бы стремится впитать и охватить изумительное богатство

поэтических явлений, подготовивших творчество Пушкина. В начале XIX века не был еще утрачен интерес к наследию прошлого – к сентиментальной лирике Нелединского-Мелецкого и Дмитриева, к анакреонтическим песням Державина и философским раздумьям Хераскова. На смену им приходят Жуковский, Батюшков, Баратынский и наконец – юный создатель „Руслана и Людмилы“, победивший своих учителей» – отмечает О. Левашева [1, 209–210].

Распространение серенады в русской культуре первой половины XIX зависит от ряда факторов. Один из них – деятельность поэтов допушкинской и пушкинской эпохи, которая способствовала активному жанровому и тематическому обогащению романса. «Как новое слово, продиктованное общим стремлением к национальной характерности, проявляются в русском романсе яркие черты „местного колорита“ – восточного, цыганского, итальянского, испанского» – подчеркивает О. Левашева [1, 211]. Интерес ко всему иноземному, экзотическому, обладающему ярким национальным колоритом становится причиной широкой популярности, например, «Испанской песни» Пушкина (1824), к которой обращались в свое время самые разные композиторы – от Верстовского, Есаулова и Н. Титова до Глинки и Даргомыжского. «Восточная и цыганская песня, испанская серенада, итальянская баркарола – весь это поток вызван активным, плодотворным развитием особой линии жанрово-характеристического романса, связанного с глубоким проникновением музыкального мышления в инациональную сферу», – уточняет исследователь [1, 232–233].

С другой стороны, широкое бытование серенады было связано не только с развитием романтического направления в поэзии, но и с гастрольями многочисленных оперных трупп, чьи спектакли пользовались огромной популярностью. Итальянские и немецкие комические оперы, в большом количестве представляемые русской публике, несомненно, содержали образцы этого жанра.

На русской почве серенада по-прежнему продолжает свое существование в сфере прикладной музыки, которая со временем приобретает все более профессиональный характер. Русские поэты, обращавшиеся к данному жанру, преимущественно прибегали к стилизации западноевропейского бытового образца. Подтверждением тому могут служить типичная для серенады лексика стихов и сюжетные мотивы. Типична обрисовка жанровой ситуации: балкон и сад, луна и звезды, розы и соловьи, гитара и черный плащ, старый докучный идальго и прекрасная молодая испанка (итальянка). Непременным атрибутом молодого пылкого влюбленного, распевающего серенаду своей возлюбленной, является меч или кинжал.

Обращаясь к жанру серенады, русские композиторы ориентировались, прежде всего, на две ее жанровые разновидности – серенаду испанскую и итальянскую. На их разграничение указывает не

только прямое словесное указание на национальный колорит, но и музыкальные аналогии с той или иной национальной культурой. Это использование жанра баркаролы, традиционного для итальянской серенады, и болеро – для испанской. В культивировании испанских сюжетов русские композиторы в какой-то степени учитывали быт русской культуры, где «ни вздохи, ни серенады в переулках были не употребительны», как подмечает Я. Штелин [7, 192].

При всем том, что так называемая «русская» серенада находилась под влиянием западноевропейского аналога, она не стала ее точной копией. Интенсивно развивающийся в то время русский романс не мог не отложить отпечаток и на инородный, привнесенный жанр серенады. Это проявилось в ладовой структуре самого напева, в пренебрежении к показной виртуозности и эффектности, характерной для итальянского вокального искусства, в ясности и стройности формы. Русские композиторы наметили собственные, во многом различные подходы к жанру: 1) стилизация западноевропейской серенады; 2) поэтизация природы, в своих истоках производная от западноевропейской пасторали; 3) изображение жанровой сценки, воссоздающей типично серенадные сюжетные мотивы.

Стилизацию западноевропейской серенады можем наблюдать в романсе «Милый друг, о, мой кумир!» А. Варламова, «Серенаде» П. Булахова, «Венецианской серенаде» С. Донаурова. В названных сочинениях обнаруживаются признаки баркаролы: терцово-секстовые дублировки в мелодии, как бы мягко покачивающиеся фигурации аккомпанемента, размер 3/8 и 6/8.

К разновидности серенады, связанной с поэтизацией жанра, относим романсы «В тишине ночной» В. Всеволожского, «Тихая, звездная ночь» К. Пауфлера, «Ночь тиха» А. Варламова. Сами названия романсов говорят о воспевании ночной природы, типичном для серенады. Насыщенный вдохновенными эпитетами и сравнениями поэтический текст подкрепляется музыкальной стилистикой романсов. Мелодика приобретает ариозные черты, в фактуру аккомпанемента, наряду с элементами звукоизобразительности (подражанию гитаре или цитре), проникают разнообразные рисунки, типичные для ноктюрна («Ночь тиха» Варламова), для хорального изложения («Тихая, звездная ночь» Пауфлера, «В тишине ночной» Всеволожского).

В серенаде, представляющей собой жанровую сценку, необходимо отметить влияние характеристического романса, тесно связанного с принципом театрализации. Подобные романсы находим в раннем творчестве Глинки и Даргомыжского. Часто встречающийся у русских композиторов XIX века испанский сюжет в романсе Глинки «Я здесь, Инезилья» приобретает легкую юмористическую окраску. Напыщенная бравада влюбленного «рыцаря» эпохи «плаща и шпаги» несколько

снижается из-за неприемлемой для идеального образа вокальной речи: в силу несоответствия стихотворных и музыкальных акцентных долей нарушается вокальная просодия поэтического текста. Еще больший юмористический эффект достигается дополнительными приемами: резкими контрастами, комическим акцентированием слабой доли в трехдольном метре, что подчеркивается не только взрывными динамическими нюансами или ритмическим продлением акцентированной доли, но и ее гармоническим выделением. В результате переинтонируемые лирические мотивы превращаются в квазигероические. Подобная производность героики от лирики – отличительная черта романса, а яркость перевоплощения образа сближает его с монологической театральной сценой.

Как видим, в основных чертах воссоздан жанровый инвариант серенады (испанский сюжет, запоминающаяся мелодика, типизированный аккомпанемент, строфическая форма). Тем не менее, будучи талантливым оперным композитором, Глинка воплощает весьма оригинальный образ, добиваясь комического эффекта посредством тонкой детализации вокальной партии.

Дифференциация композиторских подходов не исключает их взаимодействия и взаимообогащения, что обнаруживается в обобщенных версиях прочтения жанра. Так, в романсе Даргомыжского «Ночной зефир» сочетаются элементы бытовой, комической (театрализованная сценка) и поэтической (любование природой) серенад. Из них складывается новая жанровая модель – серенада романтической эпохи.

Продолжение идеи театрализации жанра уже во второй половине века находим в квартете А. Бородина «Серенада четырех кавалеров» для мужского состава голосов а cappella. Комический эффект достигается посредством несоответствия не только ситуации и героя, который в лирический момент любовного объяснения и приглашения на свидание неожиданно предстает не один, а в компании еще троих молодых людей, но также ситуации и мелодики столь необычной серенады: ее напевность, призванная выразить самые сокровенные чувства влюбленного, превращается вдруг в напористое скандирование – вместо речи умоляющего о свидании влюбленного появляются интонации героя, решительно настаивающее на встрече.

В плане оригинальной трактовки жанра русскими композиторами хотелось бы выделить вокальные трио а cappella Даргомыжского, названные автором «Петербуржскими серенадами». Первые сочинения такого рода относятся к 40-м годам, когда композитор со своими друзьями «увлекался концертированием на открытом воздухе, на воде», как указывает М. Пекелис [6, 126]. В 50-е годы он снова обратился к написанию подобных ансамблей. В более поздних сочинениях композитор рассчитывает уже не на пленэрное, а на камерное, домашнее исполнение. Об этом свидетельствуют

воспоминания друга Даргомыжского В. Соколова: «Вскоре у Александра Сергеевича начались музыкальные вечера... Большею частью перед уходом, не вставая из-за стола, пели серенады...» [6, 126]. Таким образом, его серенады первоначально выполняют функцию бытовой застольной музыки, которую он, в свою очередь, превращает «в высокий род художественного камерного творчества» [6, 128].

Итак, адаптация серенады в условиях русской культуры и искусства происходит в виде взаимодействия нескольких линий – востребованности в бытовом музицировании, влиянии моделей европейских образцов, соединении национальных поэтических традиций с музыкальными и выявлении в музыке собственного отношения к жанру.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Келдыш Ю., Левашева О. История русской музыки. – М., 1988. – Т. 5.
2. Левашева О., Келдыш Ю., Кандинский А. История русской музыки. – М., 1972. – Т. 1.
3. Музыкальный Петербург. – СПб., 1996. – Т. 1, Кн. 1.
4. Музыкальный Петербург. – СПб., 1998. – Т. 1, Кн. 2.
5. Музыкальный Петербург. – СПб., 2002. – Т. 1, Кн. 6.
6. Пекелис М. Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение. – М., 1973. – Т. 2.
7. Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII в. – СПб., 2002.