

ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ ЭПОХИ КЛАССИЦИЗМА

J. Obodova

THE EXPERIMENTAL GENRES OF CLASSICISM

Статья посвящена жанрам инструментальной музыки классической эпохи, в которых сконцентрирована большая часть экспериментаторских поисков того времени – жанрам развлекательной музыки. На примере дивертисментов и серенад Моцарта рассматриваются характерные особенности экспериментирования, определяется роль эксперимента в формировании инструментального стиля самого композитора.

Ключевые слова: развлекательная музыка, эксперимент, дивертисменты, серенады В. А. Моцарта.

The article is devoted to the genres of classical instrumental music, namely the genres of entertaining music, since they involve the most part of experimental searches of that time. Characteristic features of experimentation and also the role of experiment in forming the unique composer's instrumental style are considered on example of Mozart's serenades and divertissements.

Key words: entertaining music, experiment, divertissements, serenades by Mozart.

Прежде чем начать разговор об экспериментальных жанрах, необходимо пояснить саму формулировку. Применительно к рассматриваемой эпохе это словосочетание звучит несколько странно, так как, конечно же, во второй половине XVIII века не существовало и не могло существовать ни экспериментальной музыки в современном смысле слова, ни каких бы то ни было разграничений на экспериментальные и, скажем, традиционные жанры. Поэтому данную формулировку нужно считать условной и поместить в кавычки. Не существовало термина «эксперимент» и в музыкально-теоретической мысли классической эпохи. Будучи заимствован из естественной науки, «эксперимент» в сфере искусства долгое время понимался в своем первичном значении – пробы, попытки, опыта – но не лабораторного, а скорее, в значении накопления знаний и творческих умений, т. е. приобретения опытности.

Сегодня мы вкладываем в понятие музыкального эксперимента и экспериментальной музыки огромный спектр самых разных значений – от «простого» творческого поиска, оригинальных композиторских или исполнительских решений и смелого новаторства, использования необычного звукового материала, «апробации» музыкальных и внемузыкальных приемов до крайне неожиданных, провокационных, ультралиберальных музыкальных явлений и целых направлений (таких как, например, конкретная и электронная музыка). Заметим, что результатом сходства всех этих понятий становится размытие границ терминов «эксперимент» и

«экспериментальная музыка», а также научные споры о правомерности использования этих терминов применительно к музыкальному искусству вообще [4; 5].

Тем не менее, в энциклопедических изданиях в качестве «экспериментальной музыки» эпохи классицизма предлагается рассматривать знаменитые музыкальные забавы композиторов, например, изобретение Кирнбергера «*Всечасно готовый сочинитель полонезов и менуэтов*» (1757) или приписываемое Моцарту «*Руководство, как при помощи двух игральные кости сочинять вальсы в любом количестве, не имея ни малейшего представления о музыке и композиции*» (1793) [3]. К сфере музыкальных игр и шуток можно отнести и каноны, в большом количестве писавшиеся как Гайдном (в качестве посвящения или шифрованного послания в альбом), так и Моцартом, любителем таким образом подшутить над своими друзьями, причем «не стесняясь в выражениях» (см. юмористические каноны KV 231, 232, 233, KV 348 (382g), а заодно и поупражняться – а может быть и поэкспериментировать – в контрапунктической технике: среди его канонов двух-, трех-, четырех-, шестигласные образцы простых и двойных канонов, а также 12-тигласный четверной канон и четыре «загадочных» канона KV 89a II. И уж конечно, его экстравагантная «Музыкальная шутка» KV 522, карикатура на неумелую игру музыкантов или на опусы некоторых посредственных сочинителей – с ее незатейливым, но претендующим на изящество тематизмом, с неожиданными гармониями и жесткими модуляциями, с «плохими», неуклюжими каденциями и, наконец, с

имитацией расхождения ансамбля и фальши с применением кластера вместо заключительной тоники – вполне может претендовать на статус «экспериментальной музыки».

Особенно же примечательно то, что практически вся музыка венских классиков, содержащая в себе экспериментаторский дух, так или иначе, оказывается связанной с игрой, шуткой, с развлечением. Отметим для себя этот факт.

Бесспорно одно: в отношении музыки классицизма эксперимент может пониматься только в самом общем значении – творческих исканий и игры различными композиционно-техническими и выразительными средствами. Но если творческий поиск и оригинальность могут присутствовать в любом произведении, то доля этих исканий распределяется в разных жанрах классицистской эпохи все же не одинаково.

Итак, «экспериментальные жанры» классицизма – это жанры, в которых в силу их иерархического положения в жанровой системе эпохи есть место эксперименту, в которых композитору было «разрешительно» проявлять большую свободу, и отсутствие четких регламентаций стимулировало активные поиски нового. Что же это за жанры? Стоящая на вершине иерархии (об иерархии жанров см. [1, 101–113]) церковная музыка подчинялась строгому канону, идущая за ней музыка театральная также была зависима от норм и условностей светского этикета; и та и другая, таким образом, вряд ли могли стать средоточием экспериментальных поисков.

В иерархии инструментальных жанров на самой верхней ступени, как известно, находилась симфония. Ее прерогативой была величественная торжественность и выражение возвышенных, смелых идей, и как не по рангу были ей пустой блеск или легкомысленность, так и не уместна всякая экстравагантность. Иначе говоря, в симфонию отбиралось все самое лучшее, проверенное, отшлифованное, дабы не нарушать единства замысла и совершенства формы.

За симфонией следовал жанр концерта, где были допустимы и самодовлеющая виртуозность и внешняя развлекательность, т. е. некоторые отступления от высокого стиля, а значит, в какой-то мере открывалось пространство и для экспериментирования. Однако и концерт не является искомым репрезентативным жанром.

Следующую ступень жанровой иерархии занимала камерная музыка, сольная и ансамблевая во всем многообразии ее разновидностей; а вот музыка для исполнения на открытом воздухе, так сказать, общественно-ориентированная, развлекательная, помещалась в классифика-

циях жанров гораздо ниже, а порой и вовсе не упоминалась в трактатах, считаясь прикладной, непритязательной, не относящейся к высокому искусству. Это, однако, не помешало ей быть крайне популярной и востребованной в повседневной жизни всех слоев общества. Композиторы, и в первую очередь Моцарт создали в этой области подлинные шедевры: блестящие жизнерадостностью и остроумием серенады и кассадии, полные изящества и изобретательности, ярких фактурных и инструментальных находок дивертисменты и ноктюрны.

Более того, именно в сфере развлекательной музыки сосредоточена большая часть экспериментаторских приемов великого зальцбургца. Это обстоятельство отнюдь не случайно – ведь развлекательная музыка, свободная от всякого рода стандартов, регламентаций и предписаний, и, что немаловажно, сочиняемая в больших количествах, предоставляла не только прекрасную почву для оттачивания композиторского мастерства, совершенствования письма и стиля, но также и широкое поле для творческой фантазии и экспериментов. На примере серенадно-дивертисментного творчества В. А. Моцарта и будут рассмотрены особенности «экспериментальных» жанров классицизма.

Несколько слов о развлекательной музыке классицистской эпохи. Другие ее названия – прикладная, бытовая музыка, «музыка на случай» – т. е. музыка, писанная по заказу к какому-либо торжественному, памяtnому, приятному событию, в знак почтения к знатной или уважаемой особе (даме, профессору, епископу и т. д.) и имевшая зачастую единственное исполнение. Значительная часть музыки на случай представляла собой музыку пленэрную, с преобладанием духовых инструментов и исполнялась либо в вечернее время под окном накануне знаменательного события (именин, дня рождения), либо в сам торжественный день (например, на свадьбу или по бытовавшей в Зальцбурге традиции – на университетский выпускной акт), либо сопровождала праздничную трапезу, торжественный прием или светскую прогулку (тогда музыканты располагались на хорах залы или на балконе, а в теплое время года в саду, во внутреннем дворике под раскрытыми окнами дворца).

Все развлекательные жанры ансамблевой музыки объединяются одним родовым термином – дивертисмент (от. ит. *divertimento*, фр. *divertissement* – развлечение, удовольствие, приятное времяпрепровождение). В них композитор был свободен от многих ограничений «серьезной» музыки: здесь было место и экстравагантным приемам, и остроумной шутке, и всевозмож-

ным музыкальным сюрпризам. Для Моцарта, с его свободолобием и пристрастием к игре, развлекательная музыка, очевидно, была особой сферой свободного творческого самовыражения. Неслучайно исследователями отмечается экспериментаторский задор, прямо-таки охота к экспериментированию, свойственные ему в дивертисментах и серенадах более, чем в какой-либо другой его музыке [6].

Справедливости ради, стоит отметить, что в эпоху классицизма существовал и другой жанр с аналогичной степенью свободы, а следовательно, способный вместить эксперимент. Это жанр сонаты, под которой в классическую эпоху понимались не только сольные, но и ансамблевые сочинения, причем и внутри этой жанровой группы существовала своя, неписаная «табель о рангах», в зависимости от инструментального состава сонат.

Наиболее «возвышенной» являлась сольная (в первую очередь, клавирная), затем так называемая камерная соната (дуэты, трио), например, для клавира и облигатной скрипки, струнная ансамблевая соната – трио и квартеты. Последнюю позицию в этом списке занимали ансамблевые сонаты с участием группы духовых инструментов. Являясь принадлежностью разнообразной развлекательно-прикладной и пленэрной музыки, они предопределяли и общий характер звучания – близкий дивертисменту.

Наверное, именно благодаря этой внутренней свободе, жанры сонаты и дивертисмента были крайне близки и порой, особенно в раннеклассический период, взаимозаменяемы, – вспомним инструктивные сонаты-дивертисменты и ранние «дивертисментные» квартеты Й. Гайдна, струнные дивертисменты Моцарта 1770-х годов – по сути, его первые квартетные опыты (KV 136–138).

Такая взаимозаменяемость понятна – соната и дивертисмент имеют много общих характерных черт:

- камерность звучания, ориентированность на небольшой круг слушателей;
- непостоянный, незакрепленный раз и навсегда состав исполнителей, предполагающий свободное варьирование в зависимости от конкретной ситуации и наличия тех или иных исполнительских сил;
- неустойчивое, нерегулярное количество частей композиции, возможность их добавления, снятия или замены;
- соответствие количества партий (= голосов) количеству инструментов (т. е. без удвоений);
- индивидуализация содержания, внимание к деталям, «возможность выражения

самых тонких чувств или очень субъективных настроений» [1, 109].

В отличие от дивертисмента, серенада и кассация более «экстравертны»: и по стилю, более помпезному и торжественному, и по более мощному инструментальному составу, и по оркестровой трактовке партий они приближены к симфонии, хотя и не обладают таким же совершенством формы цикла, значительно превышая симфонию по количеству частей (в среднем, шесть–восемь).

Несмотря на то, что спектр эмоциональных состояний, подвластных выражению в жанре **сонаты**, все-таки изначально шире [1, 109–110], чем в **дивертисменте** и прочих подобных жанрах, благодаря Моцарту и серенадно-дивертисментная музыка обогатилась и утонченной лирикой, и глубоким драматизмом (достаточно назвать его знаменитые «Венские серенады» KV 375 in Es, KV 388 in c (!) и KV 361 in B). В сфере развлекательной музыки это уже само по себе явилось ярким новаторством, которое стало итогом предшествовавших исканий в этом жанре, и без которых оно вряд ли могло состояться.

Очень симптоматично, что начало своим экспериментам в области развлекательной музыки Моцарт положил уже первым своим произведением – кводлибетом Gallimathias musicum KV 32, написанным им в возрасте десяти лет во время его европейского путешествия в Гааге в марте 1766 года.

Следующим обращением Моцарта к жанрам развлекательной музыки было создание двух кассаций и серенады в 1769 году в Зальцбурге. Временем плодотворной работы в дивертисментном жанре является вообще весь зальцбургский период творчества: между вторым и третьим итальянским путешествием (1771–1772 и частично в 1773 году) и с 1775 по 1777, а также 1779 год, вплоть до разрыва Моцарта с архиепископом Колоредо и придворной службой. За это время им написано еще девять оркестровых серенад, дивертисментов и ноктюрнов, пять дивертисментов ансамблевого состава, а также девять дивертисментов для духовых. Вновь Моцарт возьмется за написание «музыки на случай» лишь в первой половине 1780-х годов в Вене, когда появятся три его последние, знаменитые духовые серенады, а чуть позднее – уже упомянутая «Музыкальная шутка» KV 522 и «Маленькая ночная музыка» KV 525 (1787).

Каким же было «экспериментаторство» Моцарта в рассматриваемых жанрах, каковы наиболее яркие его проявления? Конечно, в первую очередь, они связаны с самой инструментальной

составляющей: составом, трактовкой инструментов (в особенности, духовых) и приемами инструментального письма.

1. *Разнообразие инструментальных составов моцартовской «музыки на случай»:*

- духовые секстеты, октеты, дециметы;
- струнные квартеты;
- смешанные ансамблевые и оркестровые составы:

квартет или квинтет струнных
+ валторны,
+ валторны и гобои,
+ гобои или флейты,
+ валторны и трубы,
+ фаготы,
+ кларнеты и английские рожки;

- расширенный состав духовых в оркестре (см. KV 113);
- расширенный состав валторн (4 валторны в KV 131).

2. *Необычные составы и смелые тембровые комбинации:*

- 2 флейты, 5 труб и 4 литавры в духовом дивертисменте KV 188;
- 2 струнных квартета (солирующий и оркестровый состав) и литавры в Серенаде-ноктюрне KV 239;
- 4 оркестра-эхо в Ноктюрне KV 286, который по справедливому замечанию Л. Кириллиной не только «может расцениваться как поздний отзвук барочных „эхо“-фантазий, но... и как оригинальный колористический опыт, нечаянно предсказывающий далекое будущее вплоть до „Терратектора“ К. Штокхаузена и других сочинений XX века, связанных с идеей многомерного и подвижного звука, живого или электронного» [2, 242];
- 12 духовых инструментов и контрабас в последней духовой серенаде «*Gran Partita*» KV 361;
- новаторское соединение гобоя, кларнета, валторны, фагота и фортепиано в Квинтете in Es KV 452 (Вена, март 1784); один из последних экспериментов Моцарта – в Квинтете in c/C для **стеклянной гармонии**, флейты, гобоя, альты и виолончели, KV 617 (Вена, май, 1791).

3. *Использование «экзотических», редких инструментов в звукоподражательных целях, в качестве «музыкального сюрприза» (почтовый рожок в серенаде KV 320).*

4. Для серенад и кассаций особенно примечательно *тембровая игра, комбинирование и создание новых ансамблей внутри оркестра* (выделение

солистов, дуэтов, трио, квартетов), как правило, в средних частях цикла: в трио менуэтов и медленных частях. Особое явление в этом ряду – *введение концертных номеров (а именно, скрипичного концерта) в середине цикла серенады по Зальцбургской традиции* (например, в KV 203, 204).

Широкий простор для экспериментов с формой открывает принципиально нерегламентированное количество частей в циклах, характерное для жанра дивертисмента и серенады (у Моцарта: от 3–5 в дивертисментах и ноктюрах до 6–9 в серенадах и кассациях).

Все многообразие ярких находок камерно-инструментального письма, рожденное безграничной фантазией Моцарта в его дивертисментах и серенадах, невозможно перечислить; по концентрации темброво-интонационных и фактурно-гармонических идей даже квартеты и квинтеты уступают этим партитурам. При такой насыщенности и интонационной содержательности серенад и, особенно, дивертисментов (как более тяготеющих к камерной музыке) уже не остается места для поверхностной развлекательности и пустой бравурности, столь свойственной многим образцам этого жанра у современников Моцарта, которые он так тонко высмеял в своей «Музыкальной шутке». Можно сказать, что во многом именно постоянное стремление к поиску, экспериментаторский настрой Моцарта сохраняли его дивертисменты и серенады от главных пороков (плохой) развлекательной музыки.

Не нова мысль о том, что жанр дивертисмента являлся в классическую эпоху своеобразной лабораторией, в которой формировалась, укреплялась, совершенствовалась форма и пропорции сонатно-симфонического цикла, из которой вырос и совершенно новый жанр – струнного квартета... Однако это не единственный процесс, в котором развлекательная музыка являлась столь важным звеном.

Во-первых, следует отметить аккумулятивную и фильтрационную функцию дивертисмента и прочих жанров, объединяемых этим родовым понятием, в сфере музыкальных идей, мелодических, темброво-гармонических средств и фактурных приемов. Жанры развлекательной музыки выступали своеобразной художественной лабораторией по оттачиванию инструментального письма более «высоких» жанров – камерной музыки и концерта, но также и симфонии, и оперы. А какая же лаборатория без эксперимента?

Во-вторых, из всего вышесказанного можно сделать вывод, что эксперимент в музыке второй половины XVIII века оказывается тесно

связан с модусом игры, забавы, развлечения, и очевидно, что эта взаимосвязь являлась характерной чертой музыкального мышления классической эпохи.

В-третьих, в дивертисментном творчестве Моцарта начинают стираться границы «легких» и «серьезных» жанров: бытовую, сугобо развлекательную музыку он возводит до уровня камерной, аристократически-изысканной и даже элитарной (в поздних, венских образцах); камерную же инструментальную музыку обогащает новыми приемами и средствами, полученными в дивертисментах и серенадах «экспериментальным путем». Надо признать, что процесс взаимообогащения жанров был бы невозможным без присутствия умелого эксперимента.

Не будет натяжкой утверждение, что на протяжении всей своей жизни Моцарт проводил тоже своего рода эксперимент, играя с публикой, ставя перед ней все новые и новые художественные ориентиры, бросая ей вызов и

заставляя расти вслед за его гением. Конечно, не каждому это было под силу и потому вызывало порой ропот неудовольствия, вплоть до неприятия его музыки как перенасыщенной и слишком глубокой. Ведь в отличие от эксперимента в современной музыке, далеко не всегда обращенного «лицом к аудитории», экспериментирование в эпоху классицизма, как и музыкальное творчество в целом, было полностью подчинено законам коммуникации между композитором и слушателем, результатом которой должно было стать приятие аудиторией предложенного музыкального продукта. Иначе говоря – сочинение должно было иметь успех и признание публики; при этом большое значение, как отмечает Л. Кириллина, придавалось таким критериям, как «единство характера, чувства» и самый статус жанра [1, 108]. Что же до Моцарта, то, очевидно, предложенный им новый статус дивертисмента готов был принять не каждый слушатель... Но время все расставило на свои места: эксперимент Моцарта удался!

ЛИТЕРАТУРА

1. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков: Самосознание эпохи и музыкальная практика. – М.: МГК, 1996.
2. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков. – М.: Композитор, 2007. – Ч. 2: Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции.
3. Холопов Ю. Экспериментальная музыка // Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Г. В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1982. – Т. 6.
4. Холопов Ю. Экспериментальная музыка // Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г. В. Келдыш. – М.: НИ «Большая российская энциклопедия», 1998.
5. Blumröder, Christoph von. Experiment – experimentelle Musik // *Handbuch der musikalischen Terminologie*. – 9. Auslieferung. – Winter 1981/82.
6. Hess, Reimund. Serenade, Cassation, Notturmo und Divertimento bei Michael Haydn. Diss. – Mainz, 1963. – Рукопись.