

К ПОНЯТИЮ МУЗЫКАЛЬНОГО ЖАНРА И ПОЛИЖАНРОВОСТИ (полижанровость в произведениях Ф. Шопена)

Т.Э. САМВЕЛЯН

Статья посвящена исследованию теоретического аспекта музыкального жанра, жанровых взаимодействий и проблем полижанровости.

Данная концепция применяется к конкретному музыкальному материалу, в качестве которого в работе выступают фортепианные произведения Ф.Шопена.

Выступая в качестве одной из важнейших музыкально-теоретических категорий, жанр в музыке связан с широким спектром проблем постижения художественно-образной системы произведений искусства. Отсюда каждая частная музыковедческая проблема, находящаяся в русле исследований закономерностей жанра, в конечном счете, способствует проявлению глубинных свойств музыкального искусства. Несомненно, исследование в аспекте специфики жанра может быть плодотворным в двух взаимосвязанных аспектах — теоретическом и историческом, предполагающих реальное функционирование жанра в условиях определенных историко-стилевых систем. Понятие "жанр", как правило, широко применяется в музыковедческой практике, в самых разнообразных исследованиях аналитического характера — как сопутствующее звено в анализе ряда явлений в творческой деятельности композитора.

В музыкознании накоплен достаточно обширный материал в области жанровой проблематики. Среди работ методологического свойства в первую очередь должны быть отмечены работы В.А.Цуккермана, А.Н.Сохора, О.В.Соколова, а также сборники статей, посвященных жанру.

Современная музыкальная культура пестрит необычайно сложной картиной взаимодействия жанров. Она полна сложной фактурой взаимодействия жанров и отражает то общее состояние культуры XX века, которая отличается множественностью точек зрения на мир, мобильностью концепций.

В основе работы лежит подробное освещение этой проблемы. Ей посвящены целый ряд глубоких исследований и статей¹.

Отметим, что к настоящему времени музыкознание выработало определенные термины для обозначения феномена жанрового объединения. Из них можно выделить следующие: "экстраполяция", "ассимиляция", "гибридизация", "взаимодействие", "интеграция", "взаимопроникновение", "полижанровость", "смещение", "синтез". Понятия "интеграция", "полижанровость" и "синтез" в отличие от остальных носят более обобщенный характер.

¹ М.Лобанова. Музыкальный стиль и жанр. История и современность. М.: 1990.
Ю. Холопов, Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления (Проблемы традиций и новаторства в современной музыке) М., 1982.

Благодатным материалом для исследования служит творчество Шопена. Его творчество содержит много жанровых связей, как то: марш, разные виды танца, песня, романс, баркарола, серенада, дуэт, концерт. Его произведения не ограничиваются связью с одним жанром, они связаны одновременно с несколькими, например, хорал и баркарола, романс и речитатив. Оценивая состояние композиторского творчества в эпоху романтизма безотносительно к конкретным жанрам, можно констатировать в целом усиливающийся процесс жанрового синтеза. Поскольку к настоящему времени в композиторском творчестве как XIXв., так и XXв. накоплен опыт в использовании полижанровых средств выразительности, изучение разнообразных явлений синтеза приобретает в произведениях Шопена несомненную актуальность. Такое изучение имеет, в частности, практическое значение, так как именно научное осознание особенностей жанрового взаимодействия может явиться фактором, способствующим динамизации интегративных исполнительских тенденций в произведениях Шопена. Помимо этого, рассмотрение полижанровых процессов необходимо для исследования общих закономерностей развития национальной культуры того или иного исторического периода. Следует отметить, что само осмысление принципов жанрового синтеза в наиболее значительных произведениях Шопена может служить основой для установления общетеоретических особенностей полижанровости. В свою очередь музыкально-теоретический аспект анализа данной проблемы может оказаться ценным для эстетической разработки специфики синтеза жанров как оптимальной формы отражения определенного художественного замысла.

В ряду исследований, посвященных проблеме об общем положении жанра и его синтеза, имеющего методологическое значение, в первую очередь можно назвать исследования Б.Асафьева², в которых выдвигаются положения, несомненно повлиявшие на разработку проблемы жанрового взаимодействия в дальнейшем. Отметим, прежде всего, асафьевскую теорию социального бытия, "форм музицирования" в качестве определяющих для формирования и отбора семантико-структурных музыкальных средств. Думается, что идея автора о жизненном предназначении музыки имеет принципиальное значение для понимания природы жанрового генезиса, для осмысления всего исторического пути развития музыкальных жанров, а также для рассмотрения таких образований, которые строятся на объединении и синтезе жанров.

К мнению о том, что ведущим началом в жанровом образовании выступают его содержательные особенности, склоняется большинство исследователей, обращающихся к проблеме жанра того или иного вида искусства. Такая точка зрения имеет место в литературоведении, музыковедении, живописи и т.д.

Некоторые исследователи сопоставляют термины "род" и "жанр", благодаря чему жанровая дифференциация осуществляется по трем основным литературным родам: эпосу, лирике, драме. Отдельные критики

² Б.Асафьев, Русская музыка XIXв. и начало XXв. Л., 1979.

в этой области понимают под жанром разновидность рода (роман, повесть, эпос и т.д.)³.

Жанровая дифференциация, в основе которой лежит содержательный принцип литературного рода, имеет место в исследованиях Цуккермана. Здесь он использовал только два литературных рода – эпос и лирику. Как уже отмечалось выше, большое распространение в системе жанровой классификации получает так называемый функциональный критерий (Соколов, Сохор). Однако у них есть и различия. Так, у А.Сохора функция жанра определяется его местом в практике общественного музицирования, у Соколова – отношением музыки к прочим видам искусства. Иную концепцию функции жанра предлагает В.Холопова. Она отмечает, что функция жанра обусловлена его ролью в качестве “лексем” музыкального языка. Жанр выполняет роль музыкального словаря, которым могут пользоваться композиторы⁴.

Исследование принципов жанровых взаимодействий предполагает необходимым обращение к теории художественного жанра и, прежде всего, к ее семантическому аспекту, поскольку очевидно, что основой любой формы знакового использования жанра является наличие специфической семантики, особого рода содержательной сферы жанра.

Вместе с тем необходимо отметить, что, хотя проблема жанра и занимает одну из ведущих позиций в отечественном музыкознании, над ее разработкой в качестве целостной научной теории продолжают работать и по сей день.

Это обстоятельство, наряду с непосредственными задачами нашей работы, и определило степень важности и значимости рассмотрения закономерностей формирования и специфических особенностей жанровой семантики. Прежде всего, необходимо обратить внимание на то общее, что содержится в многочисленных определениях художественного жанра, а именно – на его неоднородность и системный характер. “Жанр – многозначное понятие, характеризующее исторически сложившиеся роды и виды музыкальных произведений в связи с их происхождением”⁵. “В процессе исторического развития жанра в его недрах совершается постепенное становление и отбор выразительных средств, которые наиболее полно отвечают его содержанию и функции”⁶.

В этом определении отражены важнейшие параметры жанра: 1) его системность, 2) взаимообусловленность музыкальной формы и музыкального содержания.

Таким образом, теория музыки нуждается в понятии жанра именно как универсальной категории, которая позволила бы рассмотреть все множество видов и разновидностей музыкальных произведений с единой точки зрения и представить исследуемое поле музыкальной культуры как некую систему жанров.

³ В.К. Кожин. К проблеме литературных родов и жанров. Теория литературы. (Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы), М., 1964.

⁴ В.Холопова, Музыка как вид искусства., М., 1994 с. 249.

⁵ А.Сохор. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы. Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров, М., 1971.

⁶ Там же. с. 65.

Можно утверждать, что музыкальный жанр — ось связи музыкального искусства с самой реальной действительностью, музыкальный жанр — устойчиво повторяющийся тип музыки, закрепляющийся в общественном сознании, приобретающий весьма точные лексические свойства.

Основной функцией жанра в его отношении к структуре произведения оказывается подчинение всех уровней этой структуры и всех элементов музыкального “языка”. Цель, направленность данного подчинения предполагает возможность более полного выражения того содержания, в котором отражается жанровая система. Таким образом, музыкальный жанр — объединяющая, регулирующая, интегрирующая система содержательного отбора и использования средств художественной выразительности.

Жанровое содержание произведения может быть многоликим, являясь результатом отношения именно различных жанров.

Отсюда следует, что жанром можно признать качество выведенного из практики абстрактного представления, канона, согласно которому создается та или иная музыка.

Помимо сохранения в музыке жанровых “архетипов”, в ней может происходить жанровая диффузия, жанровый синтез и жанровое расслоение. Жанровый синтез в музыке имеет множество форм: “жанровая полифония”, “жанровая изобразительность”, “жанровое цитирование”, “жанровая модуляция”, “жанровая мутация”, “жанровая интерпретация” и др.

Использование вышеупомянутых приемов привело к расслоению на жанр “отражающий” и “отражаемый”. Это соотношение оказалось художественной необходимостью для становления таких стилей XIX в., как стиль Шопена, Брамса, Мусоргского. Жанровая семантика у этих авторов использовалась в качестве лексических “слов” музыкального языка. Яркий пример метода жанровой изобразительности у Шопена: в прелюдии до минор, имитирующей траурный марш, прелюдия — жанр отражающий, марш — жанр отражаемый.

Таким образом, центральным предметом данного исследования является особая форма жанрового множества, возникающая в результате преднамеренного использования в рамках одного и того же музыкального произведения существующих свойств двух и более музыкальных жанров, каждый из которых сохраняет свою типизированную жанром семантику. Это явление мы и будем называть в дальнейшем *полижанровостью*.

Полижанровость изменила всю жанровую драматургию произведения, вдохнув в него новую жизнь. Художественный смысл произведения обновился разножанровым материалом. Новое произведение породило новый, вторичный жанр, а также обновленную и жанровую систему. Новый жанровый материал, освободившись от моножанрового содержания, стал воплощением построения новых образцов художественного произведения и придал ему новый смысл и содержание. Полижанровость не ликвидировала саму жанровую категорию, а наоборот, усугубила и обогатила ее.

Более того, возникает жанровое множество, характер и направленность которого определяется замыслом и художественным совершенством музыкального произведения.

Взаимодействие жанров определено нами как преднамеренное знаково-семантическое использование различных жанров. На наш взгляд, именно преднамеренность – важнейший фактор, позволяющий отличить метод полижанровости.

Полижанровость – сознательно используемый композитором метод, прием, необходимый для воплощения специфического замысла, та основная форма, которой и определяется типизированное содержание. Планируя полижанровый прием, композитор заранее рассчитывает на то, что он будет воспринят и осознан слушателем и исполнителем как преднамеренный, а не случайный.

Из многообразия форм жанрового взаимодействия, слияния, синтеза можно выделить основной и преимущественный объект анализа, именно: использование жанров в музыкальном произведении как типизированного содержания.

Таким образом, жанр является образно – смысловой сферой произведения и выполняет функцию художественного обобщения.

Попытаемся выявить психологические основы восприятия жанра, семантики жанра, опираясь на теорию художественного канона, одного из общих принципов структурной организации искусства и одновременно – типа воздействия на восприятие⁷.

В своей монографии профессор В.Холопова классифицировала канонические модели следующим образом:

1. Модели мелодические.
2. Модели как типы музыкальных форм.
3. Модели как типы исполнительских составов.
4. Произведения – шедевры как модели.
5. Канонические модели индивидуальных композиторских стилей⁸.

Наибольший интерес представляют закономерности восприятия канонической информации (содержание канона).

Вот как определяет их специфику Ю.Лотман: “Извне получается лишь часть информации, которая играет роль возбудителя, вызывающего самовозрастание в сознании получателя, самоорганизацию личности... То, что было в сознании аморфным, под действием строго урегулированного (канонического) текста становится структурно оформленным”⁹.

В профессиональном творчестве, можно сказать, сквозь все художественно – исторические эпохи проходит цепь разнообразных жанров, основанных на использовании мелодических моделей, узаконенное построение композиторами (или иными мастерами) своих произведений на мелодиях: полифонические пьесы на *cantus firmus* в музыке эпохи Возрождения, Барокко, вариации на народные песни, танцы, популярные оперные номера, различные полюбившиеся темы других авторов, транскрипции целых произведений (XIX – XXвв.), джазовые вариации (XX в.).

Можно утверждать, что эти процессы как бы стали канонизацией жанра, и в результате мы воспринимаем жанр как канон.

⁷ А.Ивашкин. Эстетический принцип канона в музыке. Канд. диссертация. М., 1978.

⁸ В.Холопова. указ. соч., с. 249.

⁹ Ю.Лотман. Структура художественного текста. М., 1990. с. 16.

Следует добавить несколько слов о коммуникативном факторе, который носит социально-психологический, субъективный характер степени известности одного жанра. Дабы он воспринимался в качестве "лексем" и был осознан с определенной содержательной сферой, необходимо его прочное внедрение в сознание слушателей как содержательной формы. Представляется возможным показать значение этого явления на примере взаимодействия жанров в фортепианных произведениях Шопена.

В ракурсе данной темы, думается, есть необходимость уточнения понятия "жанровые лексемы" и его роли в музыкальном словаре композитора.

Жанровые лексемы – это определенные музыкальные средства, обороты с закрепленными семантическими значениями. Одни и те же семантические значения связаны с определенным комплексом выразительных средств.

Обратимся к творчеству Шопена, с именем которого, пожалуй, в наибольшей степени связано понятие взаимодействия жанров. В его произведениях можно обнаружить синтез таких жанров, как танец и песня, колыбельная и речитатив, марш и хорал, вальс и баркарола. Все эти жанры находятся в его произведениях в диалектическом единстве. Именно принцип "обобщения через жанр" лежит в основе его фортепианного творчества.

Таким образом, можно утверждать, что в музыкальном языке Шопена все жанры "стабилизировались" как определенные музыкальные средства.

При изучении творчества Шопена мы легко обнаруживаем комплексы и средства. Например, у него всегда узнаваемы "жанровые лексемы" нокturna, кроме того, у него можно обнаружить и другие "лексемы": ариозо с аккомпанементом, речитатив, хорал, баркарола. Помимо лексем, продиктованных определенным жанром, в его музыке встречаются также лексемы, продиктованные характерной музыкой XIX в. Именно романтическая музыка XIX в. была направлена на раскрытие внутреннего мира человека. Данная установка породила в музыкальном языке Шопена такие "лексемы", как например, "лексемы" романтической бури, борьбы, победы, вдохновения, любви. Названные музыкальные "лексемы" нашли отражение в таких произведениях, как баллада N1 (G-moll), ноктюрн N15 (F-moll), ноктюрн N13 (C-moll), этюд N12 (C-moll), соната (B-moll), прелюдия (C-moll) и другие.

Вновь обращаясь к творчеству Шопена, следует отметить, что каждый подлинно великий мастер вносит вклад в общечеловеческую культуру, и вклад этот тем более значителен, чем ярче отражаются некоторые черты искусства эпохи в конкретном произведении, творчестве, жанре. И в этом отношении для исследования выделенного нами типа синтеза жанров немалый интерес представляет творчество Шопена. Среди композиторов XIX в. он наиболее последовательно и убедительно использовал метод полижанровости как способ воплощения творческого замысла. Будучи представителем раннего романтизма, Шопен расширил жанровую систему, существовавшую в профессиональ-

ной музыке XVIII – XIX вв. Опираясь на бытовые жанры, он возвысил и довел их до высшей степени художественности.

Как известно, у Шопена нет произведений с открытой программой, но в его музыке есть именно “скрытая” программность, которая может возникать в воображении слушателя или исполнителя¹⁰. Именно “скрытая” программность с некоторыми чертами субъективно-психологического характера, которые отстаиваются в подсознании, предопределяет огромное значение полижанровости в его творчестве как на уровне содержания, так и материала. Музыка Шопена представляет немалый интерес для исследования полижанровости как особого творческого метода. Его музыка вместила всю гамму человеческих чувств: от личных переживаний до отображения эпоса целого народа. Шопен сделал главным героем своего творчества образ польского народа, собрав воедино черты его облика в музыке своих произведений, относящихся к самым различным жанрам.

Строгая отточенность каждой детали, стройная логика построения музыкального материала, классическая завершенность и ясность замысла великолепно сочетаются с романтической яркостью, эмоциональной насыщенностью музыкальных образов.

Использование композитором выразительных средств и приемов способствует внедрению в сознание слушателей содержательности той или иной музыкальной формы, жанра, стиля.

Подчеркивая глубокие народные корни польской музыкальной культуры в творчестве Шопена, мы не можем отрицать факт воздействия западноевропейской музыки на его творчество, и в особенности тех ее образцов, которые Шопен изучил в Европе и, в частности, в Париже. Композитор использовал в своем творчестве реально бытовавшие в современный ему период французской и польской жизни музыкально-стилистические явления, осознанные как неотъемлемая часть этой жизни большинством его современников. Этим фактором и обуславливается коммуникативность его творчества. Музыка Шопена содержательна, и это содержание конкретно может быть воспринято. В искусстве Шопена опора на национальные жанры является основой метода полижанровости.

Бытовые жанры являются одновременно средствами конкретизации и обобщения. Бытовые жанры, включенные композитором в творчество в значительно большей степени, чем отдельные выразительные средства, являются носителями объективного содержания музыки. Введение бытовых жанров для композитора является той “почвой”, которая необходима для построения музыкального произведения.

Стремление к истолкованию простого как высокоодухотворенного, на наш взгляд, является объяснением поразительной смелости художника в области использования народно-бытовых жанров.

Следует отметить следующую характерную особенность: у Шопена есть несколько жанров, иными словами, своеобразные опоры в его музыке: марш, баркарола, хорал, речитатив, причем влияние данных жанров не в “чистом” их виде, а в сочетаниях и сплетениях. Построение

¹⁰ Ю.Тюлин. О программности в произведениях Шопена. М., 1968. с. 64.

музыкального произведения в творчестве польского композитора есть синтез жанров. В музыке Шопена соотношение жанров аналогично соотношению "слов" в литературе. Его жанры известны всем. Но каждый раз они выступают перед нами в новом облике.

Итак, в зависимости от взаимоотношений "лексем", "слов", образов каждый раз возникает новизна содержания данного музыкального произведения.

Другим "отличающим свойством" музыки Шопена явилось то, что он мыслил как инструментальный композитор. Будучи блестящим пианистом и начав карьеру скорее как исполнитель, а не как композитор, все свои творения он посвятил именно фортепиано. Шопен менее всего чувствовал себя способным углубиться в изучение польской истории и вывести на сцену реальные персонажи в реальных обстоятельствах. Он отказался от использования симфонического оркестра (если не считать оркестровых аккомпанементов ранних опусов-концертов, краковяка, фантазии и др.) и все лучшие свои творения посвятил фортепиано соло. В этом заключается вся камерность и интимность искусства Шопена, связанная с салонной формой музицирования. Однако ему, как гениальному мастеру, удалось достичь в рамках фортепиано грандиозного масштаба. Жанровое ограничение отнюдь не затормозило, а, наоборот, стимулировало творческий расцвет.

Высший тип синтезирующей системы (жанр) — становится в творчестве Шопена высшим синтезирующим принципом. Жанровая система проявляется в том, что реальные отголоски действительности превращаются в осмысленное художественное целое. Жанровые корни обеспечивают семантическую емкость его музыки. В этом изначальность полижанровости Шопена, ее фундаментальное значение.

Общий принцип единства полижанрового в музыке Шопена может быть прослежен на разных уровнях, в том числе и на уровне форм художественного обобщения. Следует отметить широкое использование обобщающих потенций жанра; во многих случаях он использует их сопоставление; наконец, следует сказать и об "обобщении через жанр". Можно ли тогда утверждать о полижанровости как о возможном источнике выразительности в его творчестве? На этот вопрос можно ответить положительно.

Как отмечалось выше, все формы обобщения в музыке имеют каноническую основу и в динамике как бы соединяются в "обобщении через жанр".

Полижанровость также является формой обобщения. Она имеет эффект "системного" воздействия на слушателя. И эта система у Шопена уникальна. Выше уже говорилось об аналогии жанров и "лексем", о тенденции перехода жанров в сферу "языка", и все то немалое количество жанров, которые ввел Шопен (речитатив, ариозо, кантилена), это не просто жанры, это "лексемы". Это названные жанры. Это лексические жанры его композиторского словаря. И все эти жанры очень семантически. Налицо семантическая интеграция жанров его музыкально-

стилевой системы. Семантизация жанра, в частности, представление о ней как об особой жанровой системе, составляет основу его творчества как свободного художника.

Пути реализации восприятия жанров обобщаются в его музыке посредством “отражаемых” жанров. Системность жанра у него есть результат не только использования уже сложившихся обобщений искусства прошлого (фантазии, скерцо), но и открытия новой сферы жанрового обобщения явлений действительности.

Таким образом, можно утверждать, что использование жанровой семантики служит воплощением одного из важнейших принципов его мышления, а именно: единению романтического, яркого содержания музыки с классической соразмерностью выражения. Его драматургический метод — создание непрограммной музыки, в которой использование фольклора и бытовых жанров придают его произведениям жанровой характер.

Иными словами, Шопен, использующий семантику жанра, прежде всего создал в своей музыкальной речи и дух и букву рассматриваемого жанра. Именно по этой причине в пробудившейся интонации его гениальных творений зазвучала и личность, и культура, и эпоха.

ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԺԱՆՐԻ ԵՎ ԲԱԶՄԱԺԱՆՐՈՒԹՅԱՆ ՀԱՍԿԱՑՈՒԹՅԱՆ ՇՈՒՐՁ

(բազմաժանրությունը Շոպենի ստեղծագործություններում)

Թ. Է. ՍԱՄՎԵԼՅԱՆ

Ա մ ֆ ի յ ի ո մ

Խնդրո առարկա Հիմնահարցի հետազոտման համար բարենպաստ նյութ է հանդիսացել լեհ մեծ երգահան Ֆ.Շոպենի ստեղծագործությունը: Նրա ստեղծագործությունը ներառում է ժանրային շատ կողմեր՝ քայլերգ, տարատեսակ պարեր, ումանաներ, բարկարոլա, սերենադ, երկերդ, համերդ: Համադրող համակարգի բարձրագույն տիպը (ժանրը) Ֆ.Շոպենի ստեղծագործության մեջ դառնում է բարձրագույն համադրող սկզբունք: Ժանրային արմատները ապահովում են նրա երաժշտության սեմանտիկական ընդգրկվածությունը: Հենց դա է Ֆ.Շոպենի բազմաժանրության հիմքը և նրա հիմնարար նշանակությունը:

ՅՈՒՆԵՍԿՕ

ԻՏԱՅԻ ԶՕԴ

ԼՈՒՅՅԻ ՅԵ

ԻՍԽԱՆ ԿՏ

ԴԵԿՏ