СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Югай И. И.* Компьютерная игра как жанр художественного творчества на рубеже XX–XXI веков. СПб.: Изд-во СПбГУП, 2008. 226 с.
2. *Adams E. W.* «Interactive Narratives Revisited» 2005 Game Developers' Conference. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.designersnotebook.com/Lectures/ Interactive_Narratives_Revisit/ interactive_narratives_revisit.htm
3. *Meadows M. S.* «Pause & Effect: The Art of Interactive Narrative». Indianapolis // IN: New Riders, 2002. 272 p.
4. *Silbiger M.* Press Play to Grow! Designing Video Games as «Trojan Horses» to Catalyze Human Development through the Conveyor Belt of Growth // John F. Kennedy University. Pleasant Hill, CA, 2008. 43 p.
5. *Szilas N.* A computational model of an intelligent Narrator for interactive narratives. Applied Artificial Intelligence // An International Journal. Volume 21. Issue 8. Taylor & Francis, Inc. Bristol, PA, 2007. P. 753–801.

REFERENCES

1. *Jugaj I. I.* Komp'juternaja igra kak zhanr hudozhestvennogo tvorchestva na rubezhe XX–XXI vekov. SPb: Izd-vo SPbGUP, 2008. 226 s.
2. *Adams E. W.* «Interactive Narratives Revisited» 2005 Game Developers' Conference. [Elektronnyj resurs]. Rezhim dostupa: http://www.designersnotebook.com/Lectures/Interactive_Narratives_Revisit/ interactive_narratives_revisit.htm
3. *Meadows M. S.* «Pause & Effect: The Art of Interactive Narrative». Indianapolis // IN: New Riders, 2002. 272 p.
4. *Silbiger M.* Press Play to Grow! Designing Video Games as «Trojan Horses» to Catalyze Human Development through the Conveyor Belt of Growth // John F. Kennedy University. Pleasant Hill, CA, 2008. 43 p.
5. *Szilas N.* A computational model of an intelligent Narrator for interactive narratives. Applied Artificial Intelligence // An International Journal. Volume 21. Issue 8. Taylor & Francis, Inc. Bristol, PA, 2007. P. 753–801.

Сунь Кэнлян

НЕСОНАТНЫЕ ЦИКЛИЧЕСКИЕ ФОРМЫ: К ПРОБЛЕМЕ КАТАЛОГА В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX века

Статья посвящена несонатным циклическим формам в западноевропейской музыке первой половины XX столетия. Многообразие циклических форм рассматривается сквозь призму каталога – художественного принципа, известного и широко распространенного в европейском искусстве со времен античности. Принцип каталога достаточно наглядно проявляется в музыке прошедшего столетия, представляя особый интерес для исследователя.

Ключевые слова: каталог, цикл, форма, жанр, структура, музыкальный язык.

Sun Kengliang

NON-SONATA CYCLIC FORMS: TO THE ISSUE OF CATALOGUE IN WEST EUROPEAN MUSIC OF THE FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY

The focus of this article is on the principle of the art catalogue and its manifestation in the West European music of first half XX of century. The art catalogue is known in the European art since the times of antiquity. In the music of the last century the principle of the catalogue represents itself as a logic basis of the organization of a musical cycle.

Keywords: catalogue, cycle, form, genre, structure, musical language.

Несонатные циклические формы в инструментальной музыке XX века впечатляют многообразием своих проявлений сквозь призму прошедшего столетия. В первой половине XX в. несонатная цикличность в западноевропейской музыке переживает период «демографического взрыва» и достигает особого расцвета. Ее панорама чрезвычайно обширна и многочисленна. К ней обращаются композиторы Франции (К. Дебюсси, П. Дюка, Д. Мийо, О. Мессиан, А. Онеггер, Ф. Пуленк, М. Равель, Э. Сати, Ж. Тайфер, П. Энди), Германии и Австрии (А. Берг, А. Веберн, М. Регер, П. Хиндемит, А. Шенберг), Англии (Б. Бриттен, А. Роусторн, П. Уорлок, Г. Холст), представители формирующихся национальных школ (Б. Барток, Б. Мартину, К. Шимановский, Дж. Энеску и др.), т. е. практически все композиторы, которые живут и творят в это время.

Специфика несонатного циклообразования в инструментальной музыке первой половины XX в. исследована мало и неравномерно; отчасти это объясняется тем, что составляющие ее сочинения художественно неравноценны. Малоизвестность многих из них создает впечатление обширного периферийного пласта творчества. Однако так называемые периферийные слои творчества оказывают воздействие на вызревание оригинальных идей и новаторских решений в творчестве ведущих композиторов. В центре панорамы несонатной цикличности находятся произведения Дебюсси, Шенберга, Равеля, Респиги, Хиндемита и Мессиана, вошедшие в золотой фонд инструментальной музыки столетия. При изучении типологических закономерностей несонатного циклообразования важно учитывать их проявление как в центре, так и на периферии творчества.

Сложность исследования несонатных циклов связана с их многочисленностью, нестабильностью состава, с широким диапазоном программной основы. Эксперименты и поиски сочетаются с повышенным вниманием к предшествующим традициям, особенно к эпохе барокко. Жанровая панорама первой половины XX в. включает практически всё многообразие барочных циклов: малый полифонический цикл в «инвариантном» и расширенном виде (9 прелюдий и фуг: Фантазия и фуга на тему BACH М. Регера; Прелюдия, ариозо и фугетта на тему BACH А. Онеггера; Пастораль, хорал и фуга Э. Сати; Вариации, интерлюдия и фуга П. Дюка; Прелюдия, хорал и фуга О. Респиги и др.), concerto grosso (Э. Кшенек, Б. Мартину, М. Регер, И. Стравинский и др.), старосонатный цикл (А. Казелла, Э. Кшенек, Дж. Малипьеро, А. Онеггер, Ф. Пуленк, И. Стравинский, П. Хиндемит). Новую жизнь получают барочные макроциклы. Большой полифонический цикл представляет «Ludus tonalis» П. Хиндемита; традиции макроциклов «утренней», «вечерней» и «застольной» музыки обобщаются в оригинальном произведении П. Хиндемита «День музыки в Плене»; четыре концертино («Зимнее», «Весеннее», «Летнее», «Осеннее») Д. Мийо обращены, как к прототипу, к «Временам года» А. Вивальди.

Чрезвычайно обширную область внутри тенденции необарокко в инструментальной музыке составляет претворение традиций старинной сюиты. К ней обращаются представители различных стилей и направлений (Б. Барток, К. Дебюсси, Д. Мийо, А. Онеггер, Ф. Пуленк, М. Равель, М Регер, П. Хиндемит, А. Шенберг, Дж. Энеску и др.). Структурно-семантические возможности жанра оказываются жизнеспособными даже в условиях радикальной смены музыкального мышления в творчестве А. Шенберга. Феномен необарокко от претворения элементов музыкального языка и формы до переосмысления программных и жанровых моделей проявился и в области программной музыки.

В мозаичном контексте несонатной цикличности необарочные многочастные композиции отчетливо обнаруживают *классификационный характер* жанровой структу-

ры или программы. Порой создается впечатление, что композиторами двигала некая скрытая идея — описать и систематизировать в звуках окружающее их пространство в альбомах, каталогах, эскизах на определенную тему. Это позволяет увидеть *классификационность* как важный логический аспект циклообразования, очевидно, a priori присущий инструментальной сюите барокко, а также многим произведениям литературы и искусства. Подобные произведения в разных видах искусства определяются исследователями как *каталогообразные* [1]. Принцип каталога достаточно наглядно проявляется и в музыке, представляя особый интерес для исследователя.

Модель музыкального каталога в XX в. обычно связывается с сочинениями, в заглавии которых она непосредственно заявлена. Это камерно-вокальные циклы «Каталог сельскохозяйственных машин» (1919) ор. 56 и «Каталог цветов» (1920) ор. 60 Мийо и фортепианный «Каталог птиц» (1958) Мессиана. Обращение к «каталогу» и «научно-художественный» аспект цикла Мессиана объясняется орнитологической деятельностью композитора. Кроме того, он подготовлен «космичностью» пантеистических картин мира в «Экзотических птицах» и в «Пробуждении птиц».

Циклы Мийо, написанные на тексты каталогов (прозаический — в «Сельскохозяйственных машинах» и в поэтическом переложении Л. Доде — в «Каталоге цветов»), нередко относят к сочинениям радикального эксперимента, эпатажным и т. д. На деле оба цикла — лирические и они никогда не входили в число произведений, пользующихся экстравагантной славой. Музыкальные пейзажи «Каталога машин» и изящные флореальные образы «Каталога цветов» связаны с национальными традициями французских пасторалей XVIII в. Названия пьес «Каталога сельскохозяйственных машин» (I — «Сенокосилка», II — «Сноповязалка», III — «Плуг для запашки», IV — «Жатка», V — «Почвоуглубитель», VI — «Сеноворошилка») вызывают аналогии с «Пасификом–231» Онеггера. Но, в отличие от последнего, каталог Мийо не является урбанистическим гимном. Музыка «Сельскохозяйственных машин» раскрывает подтекст каталога, живописует красоту летнего равнинного пейзажа. Обращение к необычным по содержанию словесным текстам является лишь внешней приметой характерных урбанистических тенденций в искусстве.

К моменту появления «вокальных каталогов» Мийо в области инструментальной музыки уже были созданы и продолжали создаваться циклы, не включающие понятие каталога в заглавие, но имеющие каталогообразную программу или жанровую структуру.

Отметим, что черты каталогизации в этот период обнаруживаются и в поэтических циклах, и в живописи. В качестве примеров можно назвать поэтические циклы Аполлинера («Бестиарий» по гравюрам Р. Дюфи), Гарсиа Лорки («Три города» и «Три портрета с тенями»), каталогообразны некоторые композиции австрийского художника-символиста Г. Климта («Три возраста женщины»), циклы-каталоги характерны для творчества представителей модерна в живописи. Ведущее значение каталогическая циклизация картин приобретает у одного из основоположников модерна А. Мухи («Времена года», «Драгоценные камни», «Звезды», «Четыре времени суток», «Четыре музы» и др.). Это свидетельствует о том, что структура каталога в искусстве первой половины столетия, в том числе и в музыке, приобретает значение некоего образно-логического «взгляда» на мир и что тенденция претворения каталога в произведениях носит не стихийный, а осознанный характер.

Поэтому в осмыслении специфики и значения принципа каталога в музыкальном цикле необходимо учитывать следующие закономерности развития современной культуры.

1. Ситуация плюрализма структурных типов и моделей содержания, ограничен-

ность применения каузальной логики классицистского образца и актуализация модели каталога как формы восприятия и отражения мира корреспондирует с переменами в миропонимании, которые происходят на рубеже XX в. Эти перемены связаны с признанием сосуществования различных логических конструкций бытия. В науке и культуре происходит некоторая реабилитация идеи «естественной системы» мира, т. е. ученые в разных отраслях науки активно обращаются к методу классификации. Однако, в отличие от XVIII в., классифицирование объектов уже не противопоставляется изучению динамики их развития.

2. Проблемы систематики распространяются не только на области действительности, но и на массив информации о ней. С целью описания и систематизации информации и знаний о мире создаются специальные искусственные языки. Эти языки обладают различной степенью сложности иерархической структуры и различной степенью автономности по отношению к естественному языку.

3. В целом культурно-философская ориентация XX в. — это языковая ориентация. Призма языка определяет восприятие мира, его структуру и его границы. На философскую и культурологическую парадигмы века повлияло развитие структурной лингвистики, давшее мощный толчок распространению лингвистического мышления. Особое значение в культуре XX в. приобретает проблема коммуникации — проблема передачи информации.

Проблема коммуникации актуализируется и в музыке. Перерождение тональной системы, расшатывание основ музыкальной формы, множественность неустойчивых стилей и эмансипация индивидуальных авторских манер в первой половине XX в. чрезвычайно обостряли проблему организации произведения. В этом контексте структура каталога в инструментальном цикле в зависимости от авторского замысла может предстать, с одной стороны, музыкально-образной моделью мира, с другой, — своеобразной матрицей, которая обеспечивает коммуникативность масштабных сложносоставных произведений.

Перечисление однородных предметных образов в программе или в жанровом обозначении состава цикла выражает значимый логический принцип, при этом в определенной мере прогнозируется драматургический план музыкального цикла и типизируется восприятие элементов многочастной структуры. Таким образом, формула каталога становится внешним выражением тектоники формы, т. е. частично перенимает на себя структурообразующие функции. В период деструктивных процессов в области музыкального языка и формы трактовка программы как «вторичного фактора» формы представляется закономерной. Кроме того, в программных текстах и комментариях композиторы активно принимаются и за более подробное объяснение структурных закономерностей своих опусов. Матрицы-схемы классификационного типа в их конкретном образно-предметном выражении мы будем называть **программными моделями циклов**.

XX в. не изобретает каталогический способ структурирования содержания, а скорее «припоминает» его. Обращение композиторов к программам обнаруживает различные типы связей с каталогической традицией как культурно-художественным феноменом. В инструментальной музыке первой половины XX в. по происхождению и отношению к культурно-художественному контексту возможно выделить три основных типа программных моделей. Обозначим их условно: ***модели-архетипы, модели-парафразы и модели-прототипы***. Остановимся на их особенностях.

1. Первый тип — ***модели-архетипы*** — имеют длительную устойчивость в культуре. Почти все они впервые были опробованы в античной литературе и стабилизировались в искусстве как художественно-образные или аллегорические модели бы-

тия. К ним относятся каталогообразные версии карнавала, бестиария, пасторали, «топонимические» и «мифологические» каталоги и т. д. Через модели-архетипы в инструментальных циклах проявляется воздействие одного из главных направлений культурной ментальности XX в. — неомифологического сознания.

Модель, условно обозначенная «*топонимическим каталогом*», как принцип структурирования текста впервые встречается в трудах Геродота. Позднее в развитии сюжетной литературы она «рассеивается» в жанрах путешествий, где доминируют другие композиционные принципы. Однако в некоторых произведениях, связанных с темой странствий, обнаруживается латентное присутствие «топонимического каталога» (поэма «Зимняя сказка» Г. Гейне).

Эту модель воспроизводит один из первых «программно-музыкальных каталогов» XX в. — сюита Ф. Шмитта «Немецкие впечатления» (1905). Ее восемь частей обозначены названиями городов Германии. «Немецкие впечатления» воплощены в репрезентативном для австро-немецкой культуры жанре — вальсе. Программа акцентирует в жанре вальса его специфический внемузыкальный аспект (происхождение, бытование, расцвет), подчеркивает внемузыкальное семантическое единство последовательности восьми вальсов, что не исключает, однако, установления в восприятии и субъективно окрашенных ассоциаций. Несмотря на доминанту жанрового обобщения в сюите Шмитта, традиционную для многочисленных романтических вальсовых серий, принцип каталога вносит в ее содержание свою специфику. Являясь внешним декоративно-эстетическим выражением тектоники сложносоставной формы, он фиксирует внимание на разном в сопоставлении «подобного», структурирует и направляет восприятие.

Модель «топонимического каталога» также становится программной канвой в оркестровом цикле Мийо «Воспоминание о Бразилии» (1921), 12 пьес которого носят названия кварталов Рио-де-Жанейро. Неповторимость и красота национальной культуры переданы характерными жанровыми ритмами, интонациями без цитирования. Возникает закономерный вопрос о смысле использования названий кварталов. Ведь не для всякого европейца 20-х гг. они несли достаточно индивидуализированную информацию. Вместе с тем название каждого — «Корковадо», «Ява», «Копакабана», «Ипанема», «Ботофага» и др. — фонетически необычайно выразительно, рельефно и характеристично. Возможно, их использование вызвано стремлением включить в художественный текст элементы национального колорита словесной речи.

Португальское слово *Saudade* (полное название цикла «Saudades de Brasil») означает воспоминание, окрашенное тоской, чувство, родственное ностальгии. Образный строй цикла Д. Мийо определяет особая поэтическая атмосфера грусти и чувственности. В музыкальной ткани воспроизведены черты танго, хабанеры, машиша, самбы, лунду, ритмически и жанрово родственных танцевальных черт. Исследователь творчества Мийо Л. Кокорева пишет: «Возрождая характерные черты родственных танцев, большинство пьес цикла имеют много общего в ритмической структуре и в характере. Они как бы балансируют в одном движении, иногда немного отклоняясь, но сохраняя ту же пульсацию, выраженную ритмом ostinato аккомпанемента» [2, с. 232]. Отмеченные особенности в сочетании с интонационным колоритом тематизма и с его интенсивным вариационным развитием внутри частей создают в восприятии иллюзию вариационности, рассредоточенной на уровне циклической композиции. Так складывается своеобразие композиции «Воспоминание о Бразилии», синтезирующей принцип каталогизации, и широко понимаемый композитором принцип сюитности.

Оригинальной версией «*модели маскарада*» является цикл К. Шимановского

«Маски» (1916), пьесы которого посвящены выдающимся пианистам — исполнителям его сочинений: I ч. «Шехерезада» — ученику Ф. Блуменфельда А. Дубянскому, II ч. «Шут Тантрис» — Г. Нейгаузу, III ч. «Серенада Дон Жуана» — А. Рубинштейну. Контрастные сопоставления фактуры, некоторое утрирование жанровых элементов (например, скерцозности и кантилены во 2-й части, звукоизобразительности и танцевальности — в 3-й) в каждой из пьес придают образам характеристичную рельефность и театральность, подчеркивают их «двойной» маскарадный смысл. Отметим, что создание музыкального портрета–посвящения конкретным лицам, как известно, имеет давнюю традицию, идущую от французской школы XVIII в., например, ряд музыкальных портретов Ф. Куперена посвящен конкретным лицам («Принцесса Мария» — М. Лещинской, «Великолепная или Форке» — клавесинистке, жене композитора А. Форке); известным французским художникам XVIII в. (Ванло, Де Ла Тур и др.) посвящены пьесы из клавесинных сюит Ж. Дюфли.

Черты аллегорической модели *«мир — музыка»*, ведущей свое начало от античности и получившей широкое распространение в барокко, присущи фортепианным циклам Казеллы и Равеля «В манере...», объединившим разобщенные во времени и пространстве авторские стили в виде своеобразного музыкального Парнаса. Первая серия «В манере...», созданная Казеллой (1911), каталогизирует стилевые манеры композиторов: Вагнера, Дебюсси, Форе, Брамса, Р. Штрауса и С. Франка. Вторая серия «В манере...» (1912) написана им совместно с Равелем. Последнему в цикле принадлежат пьесы: «В манере Бородина» и «Шабрие»; Казелле — «д'Энди» и «Равеля».

К традициям *бестиария* принадлежит цикл А. Роусторна «Корзинка рыболова...» (1940), представляющий в галерее обитателей реки человеческие характеры. Черты каталогизации с утонченностью флореального стиля и традициями французской пасторальной эстетики XVIII в. соединяет музыкально-образный мир фортепианной сюиты Даниель-Лесюра «Букет Беатрисы» (1947). В пьесах «Чудесный лавр», «Душистый майоран», «Нежный мак» он продолжает тему «Каталога цветов» Мийо. С возрождением мифологических «каталогов» связаны программы циклов английских композиторов: «Планеты» Г. Холста (1916) и «Шесть метаморфоз по Овидию» Б. Бриттена (1951).

2. Второй тип претворения каталогической традиции — ***«модели-парафразы»***. Они наследуются из музыкального барокко. Суть их заключается в том, что они опредмечивают внемузыкальную семантику, ушедшую в глубинные слои структуры танцевально-жанровой сюиты барокко, или содержат реминисценции из программных текстов XVII–XVIII вв. Так, например, в программе частей оркестрового цикла Хиндемита «Четыре темперамента» опредмечивается характерная для музыкально-эстетических воззрений барокко интерпретация старинной сюиты как каталога аффектов. Аналоги возникают и в области программы. Программа фортепианной сюиты Франсе «Пять портретов юных девушек» (1936) содержит «мотивы французского XVIII столетия». Приведем ее схему: I. Капризная, II. Нежная, III. Жеманная, IV. Задумчивая, V. Современная. Франсе не повторяет дословно заглавия «музыкальных портретов» клавесинистов. У Куперена возможно найти лишь их непосредственные аналоги: «Нежная Жаннет» (часть VII, Ordre 20), «Кокетливая» (partie 8, часть IV, Ordre 13), «Изысканная» (часть II, Ordre 27) и др. Такие аналоги встречаются и у других французских авторов сюит (например, «Кокетка» и «Вздыхающая» — у Ф. Дандрие, «Нежная Сильвия» — у Л. Дакена и др.). И все-таки внемузыкальная модель программы сюиты Франсе в большей степени тяготеет к купереновскому прототипу. У Куперена столь «строго» и последова-

тельно каталогическая схема в вербальном тексте выдержана лишь в субцикле «Французские безумства и маски Домино» (часть IV, ordre 13), «мотив женственности» в программе ordres выполняет обобщающую функцию. Совокупность названий пьес сюиты Франсе как бы концентрирует характерные поэтические приметы купереновской программы. В сюите Франсе содержится еще одна параллель с ordres Куперена. Программные циклы Куперена, созвучные живописи А. Ватто, отразили характерный для французской культуры феномен женственности бытия, а потому обладали свойствами аллегории. Сюита «Пять портретов...» также перекликается с художественным контекстом, в частности, с изобразительными каталогами А. Мухи.

Принцип каталогизации разнонациональных танцев, лежащий в основе четырехчастного инварианта старинной сюиты, преобразуется в XX в. в *«полиэтническую»* модель — в идею единства многонациональной культуры. Обогащенная опытом романтиков, она проецируется на основу интонационного языка. Как правило, создание данных программных циклов является результатом изучения народного искусства. Поэтические версии *«полиэтнических»* моделей представлены в произведении «3 рапсодии» (Французская, Польская, Венгерская; 1904) для оркестра Ф. Шмитта, в дуэтно-фортепианных «Шести маленьких пьесах» Респиги (1926), включающих интонационные элементы и цитаты народных песен (итальянская, армянская, шотландская). Характерные признаки жанров и элементы разнонациональной музыки составляют основу контрастирования частей и в «Пяти легких пьесах в четыре руки» (1917) И. Стравинского (фламенко — в «Испанской», частушки — в «Балалайке», черты тарантеллы — в «Неаполитанской»).

В цикле «Семь песен земли на популярные темы разных стран» В. д'Энди (1919) две первые пьесы — «Рождество в Провансе» и «Танец северных горцев» — связаны с особенностями фольклора юго-восточной Франции. Третья — переносит действие в Испанию — «Севилья, аллея серебристых тополей». Далее «география программы простирается» от неаполитанского залива (танец итальянских паяцев), через предместья Петербурга («Песня вольного ветра») к японскому морскому порту Йокогама. Особенностью трактовки программы является театрализация. Каждая часть сюиты представляет собой, по сути, театрализованную сцену, в которой очерчивается облик персонажей. По наблюдению Е. Сорокиной, драматургические и фактурные свойства «Семи песен» настолько рельефны, что «…подсказывают пути его театрализованного воплощения в качестве музыки к балетным сценам» [4, с. 275].

Перечисленные особенности трактовки *«полиэтнической»* программной модели в цикле д'Энди вызывают ассоциации с театральностью образов и «национальной персонификацией» танцев в сюите №1 из «Цветника» Г. Муффата. Как средство создания национального колорита в «Семи песнях» используется имитация звучания различных музыкальных инструментов. Этот принцип «пунктиром» проводится сквозь циклическую композицию: флейта и орган (№1), гитара (№3), колокола (№5), труба (№7). Его выразительные и объединяющие возможности также впервые осознаются в барокко («каталог музыкальных инструментов» в вариационном субцикле сюиты «Соловей» Польетти).

Среди сочинений рассматриваемой программно-тематической группы особое место занимает фортепианный (позже оркестрованный) цикл «Страницы войны» Казеллы, созданный под впечатлением документальной кинохроники (1915). Его концепция проникнута остросоциальным пафосом, протестом против военной катастрофы, разобщающей и уничтожающей народы и культурные ценности. Программа цикла структурируется *«полиэтническим»* принципом: I. «В Бельгии: движение немецкой тяжелой артиллерии»; II. «Во Франции: пе-

ред руинами Реймского собора»; III. «В России: атака казачьей кавалерии»; IV. «В Эльзасе: деревянные кресты». В 1918 году цикл был дополнен V частью — «На Адриатике: итальянские броненосцы в крейсерстве». Современная тематика и экспрессивность образов цикла сочетается с традиционным для сюитных композиций принципом контраста темпов и типов движения. *«Полиэтнические»* циклы Казеллы, Респиги и д'Энди чрезвычайно показательны для искусства этого времени. В период духовного и социального кризиса, обернувшегося Первой мировой войной, она представила картину бытия в актуальной форме — как единство многонациональной культуры.

3. Третий тип претворения каталогической традиции — специфически музыкальный. Это претворение ***модели-прототипа*** — танцевально-жанровой сюиты барокко. Если интонационно-стилевые связи программных циклов с традициями музыкального барокко носят подчас латентный характер, то в необарочных сюитах они более очевидны. В них воспроизведение в структуре цикла простых жанров барокко сочетается с приемами стилизации деталей их фактурного оформления и имитации некоторых ладово-гармонических норм. Ряд сюит создается на основе заимствования авторских или народных тем в обработке старинных композиторов из сборников XVII–XVIII вв. Так, например, фортепианная «Каприоль-сюита» П. Уорлока (1925) «интерпретирует» народные мелодии из трактата «Орхезография» Арбо (1588) в трех танцах: бранль, павана, бас-данс. «Старинные песни и танцы» для лютни (1917) и две оркестровые сюиты (№1 — 1923 и №2 — 1926) созданы О. Респиги на основе обработки тем из сборников лютневой музыки. В оркестровой сюите «Птицы» Респиги «каталогизирует» музыкальные образы птиц из творческого наследия композиторов XVI–XVII вв. Провансальский фольклор, воспринятый через творчество Кампра (XVIII), использован Мийо в «Провансальской сюите» для оркестра (1936), темы М. Корретта — в одноименной сюите («Suite d`Corrette») ор. 161 для гобоя, кларнета и фагота (1937).

Произведения, созданные по модели танцевально-жанровой сюиты, в известной степени наследуют и черты ее жанрового содержания. С этой точки зрения, они становятся специфической формой программной музыки. В рассмотрении особенностей интерпретации сюиты барокко в творчестве композиторов XX в. остановимся, главным образом, на тех сочинениях, в которых нотному тексту предпослана «композиционно-жанровая программа» — старинные жанры указаны в заглавиях частей. В переосмыслении барочной модели сюиты выделяются следующие моменты: 1) трактовка жанрового состава, 2) два типа модернизации «полихронного» аспекта семантики, 3) особенности соотношения частей, 4) модификация принципов объединения.

Жанровый состав сюиты барокко воспроизводится современными композиторами достаточно обобщенно, прежде всего, как сопоставление барочного «чистого» инструментализма, запечатленного в прелюдиях, токкатах, фугах, ричеркарах и танцевальной жанровости. Так, почти обязательной частью необарочной сюиты является Прелюдия. Она открывает сюиты Шенберга, Дебюсси, Орика. В сюите ор. 10 Энеску эту функцию выполняет Токката. Танцевальной основой циклов становятся так называемые «вставные» номера мобильной зоны сюиты: ригодон, форлана, менуэт, мюзет, павана и др. В полном четырехчастном составе инвариант старинной сюиты (Аллеманда — Куранта — Сарабанда — Жига) в многочастных формах XX в. не встречается, отдельные его части воспроизводятся редко. Сонату для скрипки соло Онеггера, в состав которой входят три танца инварианта (I. Аллеманда, II. Сарабанда, III. Пьеса без жанрового обозначения, схожая с жигой), можно считать исключением. Жига является также 3-й частью «Концертного дуэта» и финалом Септета Стравинского.

Наибольшее внимание композиторов выпадает на долю сарабанды («Для фортепиано» Дебюсси (1901), Сюита ор. 10 Энеску (1916), «Гробница Куперена» Равеля (1917), «Маленькая сюита» Орика (1932) и др.). Такой подход к жанровому составу свидетельствует о том, что в современном восприятии разделение на инвариантные танцы старой традиции и Galanterien, являвшееся в сюите барокко знаком стилевого микста и включавшее в ее семантику сопоставление «времен», теряет свою актуальность и нивелируется.

Вместе с тем необарочные сюиты наследуют «полихронный» аспект семантики старинного цикла. Однако он подвергается существенному переосмыслению. Модернизация полихронной семантики происходит, во-первых, в результате амбивалентности звукового материала и реализуется как сопоставление двух эпох: барокко — XX век. Во-вторых, она может конкретизироваться посредством «полихронного» жанрового состава цикла.

К примерам «полихронности» первого рода относятся многие необарочные сюиты. Ее оригинальное воплощение — фортепианные опусы «Девять маленьких пьес» и «На вольном воздухе» Бартока. Они написаны в 20-е годы, в период работы над транскрипциями пьес Фрескобальди, Марчелло, над редактированием произведений Куперена и Скарлатти. В названных циклах черты инструментализма XVII–XVIII вв. проявляются в характерных фактурных приемах, которые сочетаются с остросовременными ладогармоническими эффектами. В цикл «Девять маленьких пьес» включены «старинные» жанры: Менуэт, Тамбурин и Прелюдия. В сюиту «На вольном воздухе», помимо программных пьес, — Мюзет.

Примеры претворения «полихронного» аспекта второго типа также встречаются в творчестве многих композиторов. Так, фортепианный (позже оркестрованный) цикл Казеллы «Прелюдия, вальс и регтайм» (1918) объединяет жанры, характерные для непрограммной сюиты. Функциональный контраст частей, темповая направленность к финальной пьесе внешне сравнимы с трехчастными концертными композициями барокко. Эти особенности сочетаются в цикле Казеллы с семантикой сопоставления времен — барокко, романтизм, XX в. «Альбом шести» объединяет старинные жанры — «Прелюдию» Орика, «Сарабанду» Онеггера, «Пастораль» Тайфер и более поздние — «Романс без слов» Дюрея, «Мазурку» Мийо, «Вальс» Пуленка.

Отметим некоторые общие черты в трактовке «полихронного» жанрового состава необарочных сюит. Во-первых, жанрами интермеццо, вальса, ноктюрна в образный мир необарочных сюит включается уходящая в прошлое эпоха романтизма. Во-вторых, танго, фокстрот, шимми и другие современные жанры вносят интонации музыкально-бытовой среды XX в. Их включение в цикл часто связано с конкретизацией новых образных сфер — иронии, гротеска, урбанизма, очерчивающих определенные эстетические ориентиры внутри современной культуры. Трансформация стилевых моделей простых жанров прошлого в подобном же ключе нередко рождает в восприятии «мотив утраты ценного» и вносит драматическую интонацию в переживание исторического времени. Подобным образом складывается восприятие «Интермеццо» из Сюиты ор. 25 Шенберга и «Ноктюрна» из «1922» Хиндемита. В составе названного цикла Хиндемита жанры «из барокко» отсутствуют. Однако он сформирован по образцу «полихронной» необарочной модели с сопоставлением современного музыкального быта и «воспоминания о романтизме».

Таким образом, принцип каталогизации жанров по признаку времени их происхождения и бытования в необарочных сюитах трактуется с историко-жанровых позиций. В них романтические и современные жанры приобретают характер знаков времени и музыкально-эстетических ориентиров поро-

дивших их культур, что способствует самовозрастанию смысла произведения. О такой трактовке замысла высказываются многие авторы необарочных сюит и циклов. Так, например, фортепианная сюита «Гробница Куперена», по словам Равеля, посвящена не столько великому клавесинисту, сколько расцвету французского музыкального искусства XVIII в., его гармоничному мироощущению, рационализму [3, с. 229–230]. Это отразилось на трактовке частей сюиты. Четкость и ясность отличают архитектонику Фуги, фактуру и форму танцевальных частей — Форланы, Ригодона и Менуэта. О преемственности музыкальных традиций и духовных идеалов, о задаче воссоздания национальных традиций поэтизированного отражения мира в ясной и четкой форме высказываются и другие композиторы Франции. «Право же, стоит пожалеть о том, что французская музыка шла по путям, коварно удалявшим ее от ясности в выражении чувств, от точности и собранности формы — качеств, значительных и присущих французскому духу», — пишет Дебюсси в 1903 г. [1, с. 177–178]. Появление и развитие необарочной сюиты в творчестве композиторов группы «Шести» вызвано, на первый взгляд, несколько иными, но, в сущности, теми же, что и у Дебюсси и у Равеля, причинами. В их манифесте первым теоретическим положением выдвинуто стремление к ясности и четкости формы, к освобождению от излишеств и многословности романтизма. Манифест провозглашает: «Музыкальные формы перегружены многочисленными, ненужными перипетиями разработки. Следует вернуться к естественному развитию, устранив излишества. Идеал сонаты — Гайдн, сюиты — Рамо» [5, с. 84].

Среди необарочных циклов выделяется целый ряд произведений, отражающих тенденцию концентрированного воспроизведения модели сюиты барокко в трех частях. Как правило, они объединяют прелюдию или аналогичный по функции жанр с танцевальными или программными пьесами. Трехчастные сюиты наследуют внешнюю компактность расширенного малого полифонического цикла барокко, логику движения к наиболее быстрому темпу. Отчетливость этой тенденции иллюстрируют такие сочинения, как: «Для фортепиано» (Прелюдия, Сарабанда, Токката) Дебюсси; «Симфония» (Симфония, Пассакалья, Бурлеска) и «Сюита для фортепиано» (Прелюдия, Вальс, Регтайм) Казеллы; «Три пьесы» (Прелюдия, Посвящение Равелю, Танец) Онеггера; «Три пьесы» ор. 6 (Прелюдия, Рондо, Марш) Берга и другие.

Каталогическая композиция барокко, в силу экстенсивности процесса развертывания, тяготела к иерархическому расширению, т. е. к возникновению субциклов. В программные сюиты субциклы включались по аналогии с «подгруппами» в классификационном дереве, т. е. за счет «деления» части. Наиболее последовательно этот принцип выдержан в структурной программе ordres Куперена. В сюите барочного типа субциклы чаще возникали за счет объединения частей по смежности. Они цементировали композицию, отражали тенденцию концентрации многочастности, так как вели к некоторому укрупнению композиционного ритма внутри цикла. И в том, и в другом случае образующиеся иерархические уровни — композиция цикла и субцикл — оставались в целом гомологичны (т. е. имели сходную структуру). Субциклы чаще располагались в предфинальной зоне и не вносили радикальных качественных изменений в драматургию. Поэтому в XX в. становятся возможными и иные — противоположные — решения. Например, «Девять маленьких пьес» для фортепиано Бартока — «сюита наоборот»: она начинается с субцикла «4 диалога», завершается — развернутой прелюдией. При этом прелюдия сохраняет многие родовые черты жанра: импровизационность развития, фигурационную разработку материала, полифонизацию фактуры. Вместе с тем прелюдия в данном цикле вполне «справляется» с финальной функцией.

Общая тенденция в программных каталогических циклах состоит в преобладании моноплоскостной классификации. Утрата иерархичности циклизации, системности соотношения рядов приводит к простому перечислению образцов одного порядка. Упрощение каталогической структуры (в сравнении с купереновской иерархичностью), на наш взгляд, обусловлено обновлением средств музыкального языка, плюрализмом стилевых тенденций. В этих условиях конкретная образность способствует кристаллизации выразительных возможностей, мобилизует принцип программности.

Каталогизация в дальнейшей истории развития несонатной циклизации не стала единственным способом циклообразования. Оттолкнувшись от каталогообразной композиции, как от берега, музыкальная практика XIX–XX вв. дала чрезвычайное разнообразие логик и принципов внутренней организации несонатной циклической формы. Они соотносятся с общелогическими и музыкально-конструктивными принципами, которые действуют в других типах музыкальных форм.

Панорама инструментальной несонатной многочастности первой половины XX в. располагает практически всеми типами циклизаций, сложившимися в эпоху барокко, романтизма, и их многообразными модификациями.

Взгляд на эту панораму побуждает рассматривать модель художественного каталога как некую первичную форму многочастности, которая может послужить основанием типологии несонатных циклов первой половины XX века.

ПРИМЕЧАНИЯ

* Каталогообразность как основу циклического строения произведений литературы и искусства отмечают: *Бахтин М.* (Творчество Ф. Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965), Гаспаров М. (Римская литература I в. до н. э.; Римская литература I в. н. э. // История всемирной литературы. М., 1983. Т. 1), *Лотман Ю.* (Структура художественного текста. М., 1970), Тронский И. (История античной литературы. М., 1983) и др.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Дебюсси К.* Статьи, рецензии, беседы. М.; Л., 1964.
2. *Кокорева Л. М.* Дариус Мийо. Жизнь и творчество. М., 1986.
3. *Мартынов И.* Морис Равель. М., 1979.
4. *Сорокина Е.* Фортепианный дуэт. История жанра. М., 1988.
5. Творческие идеи «Шести» // Зарубежная музыка XX века. М., 1975.

REFERENCES

1. *Debjussi K.* Stat'i, recenzii, besedy. M.: L., 1964.
2. *Kokoreva L.* M. Darius Mijo. Zhizn' i tvorchestvo. M.,1986.
3. *Martynov I.* Moris Ravel'. M., 1979.
4. *Sorokina E.* Fortepiannyj duet. Istorija zhanra. M., 1988.
5. Tvorcheskie idei «Shesti» // Zarubezhnaja muzyka XX veka. M., 1975.