

О знаковых проявлениях танцевальных жанров в образной драматургии скерцо композиторов в австро-немецкой традиции

В западноевропейской культуре XVII-XVIII веков существенную роль в формировании тематизма и интонационной лексики композиторов-профессионалов играли танцевальные жанры. Бытовая танцевальная музыка была составной частью социальной жизни и постепенно вошла в систему художественно-образных представлений и сферы чувств людей той эпохи. Вследствие тесной и долговременной связи с конкретными формами социального действия, танцевальные жанры приобрели знаковые свойства, ассимилируя приметы культурно-исторической среды: норм и условностей общения, форм внешнего поведения в его пластическом выражении, связанных с ними идеальных представлений о прекрасном. К концу XVIII века область танцевальности как примета социально-культурной среды становится общепонятной формой высказывания. Значительная конкретность изображения ситуаций и художественная емкость выражения эмоций и чувств обеспечила ей столь значительную роль и в процессе становления сонатно-симфонического тематизма.

В эволюции скерцо, в вызревании типов его образности и эмоционального строя внутри сонатного цикла танцевальные жанры сыграли не менее существенную роль. Скерцозность как область комического формируется через преобразование и трансформацию танцевальных жанров и связанных с ними прямых значений. В результате образуется целая серия новых – первичных и вторичных – значений.

Танцевальные жанры и их роль как знаковых структур в образовании лексики скерцо у композиторов австро-немецкой традиции являются основным предметом внимания данной статьи.

Знаковые свойства обеспечила танцу его ярко выраженная социальная функция. Все бытовые танцевальные жанры рассматриваемой эпохи имеют четкое деление на *аристократические* и *демократические*, существенно отличающиеся друг от друга.

Танец, естественно, фиксирует прежде всего внешние пластические формы поведения человека того или иного социального круга в соответствии с общепринятыми нормами и условностями его жизни. Коммуникативные возможности пластики как формы проявления характера и эмоциональных состояний человека, как своего рода способа передачи *внутреннего* через *внешнее* неоднократно постулировались эстетиками XVII-XVIII веков. «Характер человека раскрывается не столько в его словах, сколько в поступках – в его жестах, манере говорить и т.п.», – писал англичанин Томас Рид. – «Одна и та же вещь может быть выражена совершенно по-разному и иметь совершенно разный смысл: доброта и благожелательность в наших словах и жестах свидетельствует о добром нраве, противоположное является верным знаком злого нрава». (6, с. 288 – 289).

Называя танец «эмоционально-чувственным постижением жизни», современные исследователи подчеркивают непосредственную связь танца с окружающей средой через эмоцию, пластику и физическое движение (пример № 1). Для знатного господина, близкого королевскому двору, танцевальный жанр как часть социального ритуала воплощается в торжественно-величественных чопорных «па» и ритмах, близких идеально-возвышенному представлению о галантном, у бюргера и крестьянина танец под аккомпанемент волынки на природе воплощается в прямолинейной угловатости движений – олицетворении ловкости и силы. Первые связаны с танцевальной техникой «галантной манеры», вторые непосредственны и естественны в проявлении грубоватых жестов и эмоций.

Музыкальной ассимиляции предшествовал длительный этап обобщения пластики в самой хореографии танца. В придворных танцах постепенно канонизировалась мягкая манера пластического выражения. По

утонченной манеры поведения. Они репрезентируют социальную ситуацию чопорного придворного ритуала и образуют «знаки галантного стиля», способные вызывать конкретные наглядно-образные представления.

Танцевальные жанры противоположного круга – распространенные в сельской и бюргерской демократической среде – также связаны семантически с пластикой внешнего выражения. Для них в целом характерна подвижность и «рубленая» двудольная моторность ритмов. Общим атрибутом большинства из них, также репрезентирующих конкретную ситуацию (связь с природой, местом действия), явился «знак волынки». Органный пункт квинты или октавы, имитирующий звучание инструмента, символизирует «народное» – деревенские праздники (пример № 3). Среди аристократических танцев функциями изображения наделяются, в основном, менуэт и сицилиана с их устойчивой «галантной» семантикой; в демократических – свойство репрезентации обнаруживают мюзет, контрданс, лендлер, вальс. В рамках эстетики классицизма сложившаяся с их помощью система значений – прямых (формируемых в бытовой среде) и более поздних (рождаемых в художественном контексте) – первичных и вторичных – может быть охарактеризована лаконичным высказыванием Дидро: «Выразительность это вообще *изображение* какого-либо чувства (3, с.74; курсив наш – Л.Ш., Е.Г.).

В образной драматургии скерцо широко используются бытовые танцы и аристократического, и демократического социального круга. Проявление их носит знаковый характер. В целом прослеживается следующая закономерность. Танцевальность проявляется двумя основными способами: в виде конкретных общезначимых формул (функция изображения) и в виде общих форм движения – общезначимых интонаций – не вызывающих конкретных картинных представлений, но непосредственно воплощающих эмоции, а не образы (функция выражения). Танцевальность как основа скерцо сохраняется везде: во всяком случае, ее изначальная жанровая основа (трехдольность, внутренняя пластичность движения, например, в галантных

танцах) для скерцо австро-немецкой линии обязательно. И начиная уже с некоторых произведений Бетховена, она проявляет себя через моторно-двигательные импульсы, динамику общих форм движения, которые имеют широкий выразительный смысл: движение – основа танца – понимается как «проявление жизненной энергии, объективной жизненной силы с оттенками радостного одушевления, бурлящих чувств или стихийности» (8, с.22). Последующее усиление в скерцо игрового начала ведет к возрастанию роли скорости движения, утрате непосредственности в характере связи танца с окружающей средой. Как художественный результат эффект скерцовности может образоваться на основе любого типа танцевальности, а также путем совмещения их, и осуществляется несколькими способами:

- 1) «благородный» танец (менуэт) в его галантном» варианте вносятся черты танца народного (менуэт в прямом значении); противопоставляется «серьезное», возвышенное – шутливому, низменному;
- 2) благородный танец «вышучивается» посредством пародирования, гиперболизации, преувеличения его характерных особенностей;
- 3) целиком используется танец народный, крестьянский: контрдано, лендлер, мюзет, что само по себе, в рамках эстетики той эпохи, олицетворяет комическое.

Постепенно скерцовность входит в состав сонатно-симфонического цикла, образуя часть его драматургии. Известно, что Гайдн ввел в цикл вместо менуэта скерцо – в квартетах op. 33. При этом, изменив название части, композитор использует менуэт как танцевальную основу в качестве знаковой структуры, определяющей лексический состав тематизма скерцо. Для Гайдна характерно использование в скерцо менуэта в его прямом значении, близком бытовому первоисточнику. Скерцо же возникает путем его преобразования и трансформации, для которых исследователи называют ряд приемов. Т. Ливанова отмечает в числе комических эффектов регистровые скачки, секундовые «трения» созвучий, различные

контрапунктические «хитрости». Например, и менуэт, и его трио в симфонии № 47 построены таким образом, что вторые части и того, и другого в точности повторяют первые в ракоходном движении (З, с. 371). Ю. Кремлев, характеризуя структурный и интонационный облик менуэтов Гайдна, обращает внимание на привнесение в менуэт черт народного бытового танца: в мелодическом рисунке менуэта – не только «короткий шаг» и «галантные вздохи», но и «естественные широкие и устойчивые скачки» (пример № 7). Среди других любимых Гайдном и очень действенных юмористических приемов выделяются ритмическая изобретательность (комические «перебивки» или паузы), частые и резкие сопоставления звучностей *f* и *p*, а также новаторский по тому времени прием ведения мелодии *p* в октаву (гиперболизация деталей жанра с целью пародирования его). *Scherzandi* гайдновских квартетов интонационно родственны менуэтам из его симфоний. Галантный менуэт, преобразованный Гайдном в скерцо, не утрачивает своей учтивости, но вместе с тем, становится «простонародным», «несерьезным». Наиболее характерен для Гайдна прием введения в аристократический танец черт народного, что существенно снижает «благородство» первого.

Иначе добивается скерцозности Бетховен. Скерцо у Гайдна – жанровая картинка-изображение, у Бетховена – инструментальное обобщение. В отличие от Гайдна, Бетховен, создавая эффект комического, не обращается к использованию народных танцев, а «вышучивает» «благородный» жанр как бы изнутри, подчеркивая его самые характерные черты. Поэтому он не всегда воссоздает полный интонационный, ритмический и фактурный облик танца, а достигает цели, пользуясь отдельными признаками жанра или совмещая в одновременности их. Наиболее типичной для менуэта в прямом значении является интонация «фигуры реверанса», запечатленная в каденции. Именно она, как уже говорилось, играет в менуэте едва ли не самую важную роль: мастерство партнеров оценивалось в момент поклонов.

У Бетховена отметим в качестве примеров кадансовые зоны тем скерцо из сонат № 2 и № 18 (пример № 4). В первом случае фигура реверанса в ее галантном первичном значении взаимодействует с «фанфарой», преобразованной в комическом плане, а во втором – с «фанфарой» и роговым сигналом. Синтаксические и метро-ритмические условия способствуют акцентированию, выделению первичного значения реверанса из текста, а внутри нее самой подчеркивается изысканность интонации «приседания». Причем, в Сонате № 2 движения, составляющие фигуры реверанса, очень изящны и мелки: трехкратное повторение одного звука с последующим задержанием (женский реверанс). В теме из сонаты № 18 интонация более развернута и замысловата. Она соответствует широко распространенной пластической фигуре «салют и поклон кавалера». Преобразование значений, связанных с данными этикетными формулами, в контексте скерцо Бетховена направлено на эффект шутки, иронии, игры. В условиях танцевального движения он основан у Бетховена на нарочитом столкновении явлений разнородного плана, материально выражающихся в сопоставлении, с одной стороны, интонаций героических, активных, а с другой – галантно-утонченных.

На рубеже XIX века, в соответствии с романтическими идеалами эпохи и усилением внимания к эмоциональной стороне проявления личности, выдвигается лозунг: «танец должен иметь душу, выражать неподдельную страсть, подражать естественности природы» (4, с. 46). В результате коренного изменения эстетики танца, на смену «благородному» менуэту приходят демократические лендлер и вальс. И если второй с большим трудом все же «прибивается ко двору», то первый так и остается «крестьянским».

Важным интонационно-лексическим средством, играющим существенную роль в драматургии скерцо, является лендлер у Шуберта. Скерцо, в основе которых лежит этот танец, встречаются у него в составе сонатных циклов (см., к примеру, фортепианные сонаты № 3, 6) и в качестве самостоятельных пьес (фортепианные скерцо Ре мажор, Си-бемоль мажор).

Инвариантными чертами всех этих образцов является угловатость мелодической линии, большой ее диапазон, частое употребление широких скачков – на сексту, октаву – взамен плавного менуэтного движения, не слишком быстрый темп и сопровождение типа «бас-аккорд». В скерцо из сонаты № 3 (пример № 5) лендлер представлен одной мелодией, дублированной в октаву, без характерного аккомпанемента. Преобразованный дополнительно темпом *Allegretto*, он здесь все же вполне «узнаваем», однако не создает прямого значения – яркого живописно-картинного представления, а приобретает нарочитую «несерьезность» через гиперболизацию отдельных жанровых черт.

Лендлер в шубертовских скерцо обычно взаимодействует с какими-либо другими лексическими средствами – интонационной формулой золотого хода валторн или «фанфарой». Но скерцозность может образовываться и на основе одного лендлера, как в скерцо Си-бемоль мажор или в сонате № 3, где он уже сам по себе олицетворяет шуточное, веселое; в быстром же темпе звучит еще более комично. В этом случае в танцевальный жанр ближе прикладному, но путем преобразования в контексте обретает индивидуальные композиторские первичные в вторичные значения.

Лендлер, как одна из разновидностей танцевальный жанров, является основой скерцо и у других композиторов – Шумана, Брукнера, Малера.

Очень непосредственно, часто почти в своем прямом значении, проявляется лендлер у Брукнера. Этот танец составляет основу тематизма скерцо всех симфоний композитора. В ряде случаев, он, объединяясь с интонационной формулой золотого хода валторн, усиливает жанрово-пасторальную окраску общего звучания.

В отличие от Брукнера, танцевальность Шумана более обобщена: в ней проявляются свойства профессионального инструментального мышления. Например, в скерцо из сонаты фа-диез минор (пример № 6), на ряду с чертами, свойственными лендлеру (мелодический и ритмический рисунок, опора на бас в сопровождении), содержатся и черты иные – секвентное

развитие мелодии и дублирование ее средним голосом в октаву вместо аккордовой «поддержки», что, впрочем, не нарушает органичности темы.

Другой типовой интонационной разновидностью демократических танцевальных жанров, нашедших преломление в скерцо, явился вальс. Мягкий, подвижный, он отличается от медлительного лендлера темпом и большей плавностью мелодического рисунка, но по характеру сопровождения, интонационным и ритмическим особенностям они сходны. Вальс более галантен: он может быть сентиментальным, лирически-грустным, утонченным, что для лендлера совершенно не свойственно. Вальс использовался композиторами в инструментальной музыке в еще большей, чем лендлер, степени. М. Друскин отмечает, что именно на примере вальса можно убедиться, как «художественная музыка» все более абстрагируется от бытового танца (пример № 4). Уже у Шумана выделяются два рода вальсов – «дня ног и для слуха», то есть танцевальный жанр в прямом прикладном назначении и в последующих художественных – первичных и вторичных значениях. В скерцо Шумана и Малера вальс, как и лендлер, часто представлен вторым родом.

Разновидностью аристократических танцевальных жанров, своеобразным знаком «галантного стиля» в скерцо, кроме менуэта, становится сицилиана. Она является излюбленной танцевальной основой для образования скерцозности у Мендельсона и Брамса. Композиторы используют ритмоформулу сицилианы в различных целях. В трио фортепианной сонаты Брамса № I этот танец, в его ритмическом проявлении, объединяется со звучанием комплекса валторновых интонаций. Умеренный темп, характер исполнения (*dolce*), изящная артикуляция (сочетание легато и стаккато) и негромкая динамика (*p*) придают звучанию характер нежной, мягкой пасторальной лирики (пример № 7). В *Scherzo a Capriccio* Мендельсона (пример № 8), напротив, за счет того же «нарядного» ритмического рисунка и с помощью «регуляторов» – темпа (*Presto scherzandi*), динамики (*f*, *zf*) и артикуляции (преимущественно стаккато),

танцевальное движение приобретает темпераментность, зажигательность. В обоих случаях сицилиана появляется в тексте не в прямом значении: «узнавание» знака состоялось, но под воздействием контекста первоначальный характер танца изменен¹.

Моторно-двигательная обобщенная танцевальная основа скерцо дает возможность воплощения в нем образов не только позитивной, игровой направленности, но и негативной: в жесткой энергии натаска, в зловещем демоническом кружении или в обличении уродливости, пошлости мещанской жизни. Такое понимание образной сферы скерцо присуще художникам XX века, но «отголоски» его слышны уже раньше – в творчестве Брукнера и, особенно, Малера. Существенную роль в образовании скерцозности подобного рода по-прежнему играют танцевальные жанры.

Малер – последний композитор-романтик, но одновременно и художник новой формации, заключающий в себе все ее острейшие противоречия. Эмоциональный тонус его музыки определяется резкой обособленностью, несовместимостью двух начал: пафоса утверждения – веры в высокие идеалы, поиска гармонии и пафоса отрицания – скепсиса, горькой иронии².

Танцевальность у Малера проявляется не в абстрактной энергии движения, а имеет конкретные формульные формы выражения. Композитор широко использует в своих сочинениях интонационно-ритмические признаки нескольких танцев, в особенности же, – лендлера и вальса. Если для Брукнера танцевальность – один из естественных элементов его индивидуального стиля, используемый часто в первичных значениях, то у Малера пласт *Trivialmusik* подвергается значительной трансформации и

¹ Прямым значением сицилианы следует считать ее бытовой инвариант народного танца в медленном темпе и минорном ладу, первичным и вторичным – многократное употребление ее в художественных текстах в галантном значении, в том числе – в различных смысловых градациях пасторали: от светлой идиллии до чувственной меланхолии.

² В первом случае танцевальные жанры в скерцо Малера встречаются почти в прямом значении и выражают идею гармоничности. Часто они появляются в виде знаковой структуры, объединяющей значения танцевальных фигур и роговых сигналов.

становится средством социального обличения, гротескового преломления образом. Танцевальные жанры в скерцо Малера имеют ярко выраженное знаковое проявление и получают смысловое значение вторичного порядка, обусловленное философско-эстетическими взглядами композитора.

Процесс бесконечного изменения темы происходит у Малера не всегда в направленности от «идеала» к его разрушению. Например, скерцо из симфонии № 6 II ч., ля минор, демонстрирует процесс поиска гармонии, стремление вырваться из хаоса. Сравним примеры 9 а, б, в: это три варианта одной темы. Первые два – символ дисгармонического, третий – «тема истины» (в характеристике И.Барсовой), обретенная на короткий миг в трио скерцо. Изломанней и уродливый в первом разделе части, здесь лендлер звучит почти в своем прямом значении.

Семантические ситуации преобразования (усиления или ослабления оттенков смысла) и трансформации (видоизменения знаковых структур) происходят у Малера при усиленном влиянии контекста: лада, темпа, тембра и т.д. В результате, возникает серия вторичных значений танцевального жанра как символа негативного начала, рожденного индивидуальным малеровским художественным контекстом.

Итак, демократические жанры и галантная танцевальность, выраженная через этикетные формулы а обобщенно-двигательные импульсы общих форм движения, играют существенную роль в скерцо композиторов австро-немецкой традиции, являясь его основой. Проявление танцевальных жанров в скерцо носит знаковый характер и может осуществляться в прямом, первичном и вторичном значениях. Каждое из них образуется, соответственно, в результате семантических ситуаций переноса, преобразования и трансформации знаковых структур. Наиболее характерной для скерцо является ситуация преобразования и возникающие на ее основе вторичные художественно-образные представления.

Танцевальной музыке XVIII – XIX веков свойственна социальная характерность, проявляющаяся в разделении танцевальных жанров на

аристократические и демократические. Инвариантными признаками их становятся, соответственно, техника «галантной» манеры и тип природно-естественных танцевальных движений. Конкретное выражение этих черт несут в себе определенные танцевальные жанры: менуэт (Гайдн, Бетховен) и сицилиана (Брамс, Мендельсон), в одном случае, лендлер и вальс (Шуберт, Шуман, Брукнер, Малер) – в другом. В механизме образования скерцозности они выполняют функцию либо знака «галантного» стиля – абстрактного идеала эпохи (Бетховен), либо живописно-картинного «образа-представления» (Гайдн, Шуберт, Брукнер), либо философско-эстетического символа (Малер).

Смысловой диапазон возникающих на танцевальной основе образов чрезвычайно широк и зависит от многих причин:

1. от характера конкретно используемого танца;
2. от вида семантической ситуации, в которую попадает знаковая структура;
3. от нового смыслового значения, приобретаемого знаком в художественном тексте;
4. от степени и характера воздействия других знаковых и незнаковых элементов текста.

Наконец, танцевальность играет существенную роль в эволюционном движении скерцо от позитивных образов к негативным. Существует определенная логика развитая музыкальной мысли от Бетховена до Малера – логика, связанная о постепенной утратой гармоничности во взгляде на мир. Дисгармоническое начало звучит уже в музыке Брамса, Брукнера, но у Малера оно заявляет о себе «в полный голос» – настолько, что скерцо, выполняющее функцию «игровых и тайных досугов человечества» (Б. Асафьев), «свободной игры человеческих сил» (Б. Яворский) и предназначенное для воплощения эмоций положительного качества, коренным образом меняет свой знак у Малера на отрицательный.

Литература

1. Арановский М. Симфонические искания. – Л., 1979.
2. Барсова И. Симфонии Густава Малера. – М., 1975.
3. Дидро Д. Опыт о живописи. – Л.-М., 1936.
4. Друскин М. Очерки по истории танцевальной музыки. – Л., 1936.
5. Ивановский В. Бальный танец XVI – XVIII веков. – Л.-М., 1948.
6. Из истории английской эстетической мысли XVIII века. – М., 1982.
7. Кремлев Ю. Йозеф Гайдн. – М., 1972.
8. Ливанова Т. Западно-европейская музыка XVII – XVIII веков в ряду искусств. – М., 1977.
9. Ливанова Т. История западно-европейской музыки до 1789 года. – М., 1982.

Пример № 1
Moderato

Кирнбергер. Соната для фортепиано



Пример № 2
Allegro

Моцарт. Соната для фортепиано № I, III ч.



Пример № 3
Moderato

Векерлен. Пастораль «Лизетта встала»

Пример № 4

Бетховен. Соната № 2 Скерцо

Пример № 5
Alledretto

Шуберт. Соната № 3, Скерцо

Пример № 6
Alegrissimo

Шуман. Соната fis-moll

Пример № 7
Trio
Poco piu moderato

Брамс. Соната № I для фортепиано

Musical score for Example 7, Brahms' Sonata No. 1, Trio section. The score is in 3/8 time and D major. It features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The tempo is marked 'Poco piu moderato'. A 'dolce' marking is present in the first measure of the second system.

Пример № 8
Presto scharzando

Мендельсон. Скерцо-каприччио

Musical score for Example 8, Mendelssohn's Scherzo-Capriccio. The score is in 3/8 time and D major. It features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The tempo is marked 'Presto scharzando'. Dynamic markings include 'f' and 'sf'.

Пример № 9 а

Малер. Симфония № 6, скерцо

Musical score for Example 9a, Mahler's Symphony No. 6, Scherzo. The score is in 3/8 time and D major. It features a melodic line with various dynamics including 'pp', 'sf', and 'pp'.

Пример № 9 б

Musical score for Example 9b, Mahler's Symphony No. 6, Scherzo. The score is in 3/8 time and D major. It features a melodic line with various dynamics including 'ff', 'p', 'sf', and 'ff'. Trills are marked with 'tr'.

Пример № 9 в

Musical score for Example 9c, Mahler's Symphony No. 6, Scherzo. The score is in 3/8 time and D major. It features a melodic line with various dynamics including 'p', 'p', 'sf', and 'p'.