

О НЕКОТОРЫХ ИСТОРИЧЕСКИХ РАЗНОВИДНОСТЯХ МЕМОРИАЛЬНЫХ ЖАНРОВ

Ольга СИГАНОВА

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

În articolul intitulat „Despre unele varietăți istorice ale genului memorial” autorul atrage atenția noastră la cele genuri memoriale, care au purtat caracter exclusiv local și care au avut o istorie comparativ scurtă a existenței sale. Deosebit de multe varietăți ale memorialelor muzicale pot fi găsite în cultura franceză - deploration, tombeau și apotheose, în cea engleză – dump, precum și în cea rusă – trio memorial. Existența acestor varietăți de opere ale genului memorial spune despre trebuința lor, prezența semnelor tipice.

In the article entitled “About Some Historical Varieties of the Memorial Genres” the author attracts our attention to those memorial genres that carried particularly local character and had comparatively short history of being. There are many kinds of musical memoirs in the French culture - deploration, tombeau and apotheoses, English – dump and Russian – the memorial trio. The existence of such kind of works of memorial genre shows its demand, the presence of typical signs.

Музыкальное искусство Возрождения, постепенно освобождаясь от влияния церкви, проходит длительный этап становления светских профессиональных жанров. Среди них особое место занимают мемориальные жанры, в которых музыкальными средствами воплощается идея памяти об умершем человеке. Именно этот период в истории музыки дает наиболее полную картину данных сочинений. Некоторые из них (элегия, эпитафия) получили повсеместное распространение, другие носили сугубо локальный характер и имели довольно короткую историю существования. Особенно много разновидностей музыкальных мемориалов можно обнаружить во французской культуре, наиболее известными из которых явились **Deploration, tombeau и apotheose**.

Deploration (с франц. “оплакивание”) – это скорбное поэтическое либо музыкально-поэтическое произведение, написанное специально на чью-либо смерть [1]. В современном музыковедении термин употребляется в связи с музыкой периода позднего Средневековья - раннего Возрождения и относится к сочинениям, связанным со смертью композиторов. Одним из сохранившихся примеров этого жанра является двойная баллада *Armes, amours / O flour de flours* Е.Дешампа на стихи Ф.Андрэ, написанная на годовщину смерти Г. де Машо.

Большое количество Deploration сочинено Й.Окегемом и Ж. де Пре. В свою очередь им также посвящены многие Deploration. Еще при жизни Й.Окегема, признавая его талант, писали свои мотеты Ж.Беншуа, Л.Компер. Сам Й.Окегем (1425-1495), оплакавший смерть своего старшего современника Ж.Беншуа (1400-1460) в мотете *Mort, tu as navre* (“Смерть, ты душераздирающая”) с Mizerere в теноре, своей смертью обусловил создание многочисленных Deploration на французском и латинском языках. Среди них можно выделить сочинение Г.Кретэна *Deploration sur le trepas de Jean Ockeghem* (“Оплакивание кончины Й.Окегема”), в котором упомянуты имена и других музыкантов.

На смену Deploration пришёл другой мемориальный жанр, а именно, tombeau (“надгробие”). **Надгробие** (с франц. tombeau – надгробный памятник; с англ. tombstone – надгробный камень) – инструментальная пьеса или группа пьес скорбного и торжественного характера, посвящённая памяти умершего [2]. Само название пришло из литературы. Надгробием в XVI – начале XVII века во Франции назывались короткие стихотворения либо собрание стихотворений нескольких авторов на смерть таких знатных лиц, как Маргарита Наваррская, король Франции Франциск I, великий поэт П.Ронсар.

К середине XVII века этот вид поэтического творчества был освоен музыкой и первые образцы, написанные для лютни, музыканты посвящали своим учителям или другим выдающимся коллегам по цеху. От лютневого репертуара, в который существенный вклад внесли композиторы Ш.Мутон и Ж.Галло, создание надгробий распространилось и на другие инструменты: Р.Висэ *Tombeau de Mr.Fransisque (Francesco Gorbetta)* для гитары, М.Маре – пьеса для виолы да гамба памяти Ж.-Б.Люлли, Ф.Куперен и Д’Альберт – пьеса для клавесина памяти своего учителя Ж.Шамбоньера. Известны также надгробия для различных инструментов таких композиторов, как Г.Дюфаи, И.Фробергера, Д.Готье *Надгробие господину Ленкло*.

Почти все пьесы-надгробия писались в богато декорированном стиле рококо, с частыми модуляциями и предполагали свободное исполнение, родственное неметризованной прелюдии (импровизации). В области формы большинство из них имели ярко выраженную основу аллеманды или паваны. Этот факт, возможно, явился причиной замены некоторых аллеманд в началах сюит на надгробия. Из-за этого возникла терминологическая путаница, когда в одном сборнике пьеса была озаглавлена «надгробие», а в другом называлась «аллемандой».

Многие пьесы того периода (XVII век), известные как аллеманды и паваны, являлись на самом деле надгробиями, что подтверждается следующим примером: павана Ф.Куперена, написанная в исключительно редкой для того времени тональности фа-диез миноре, фактически является *Tombeau de M.Ennemonde Gaultier, sieur de Neves*.

В XVIII веке своеобразные надгробия в виде сонат для скрипки и баса сочинили Ж.Леклер и П.Локателли, а также Лемьер *Tombeau de Mirabeau le patriote* для фортепиано. Жанр надгробия, практически не нашедший применения за пределами Франции, в самой стране получил “второе” дыхание только в XX веке. Появились варианты его названий: «Приношение...», «Hommage a...», закрепилась традиция посвящать надгробия памяти выдающихся композиторов с воспроизведением некоторых черт их стиля. Примерами могут служить сочинения К.Дебюсси *Приношение Ф.Рамо* из фортепианного цикла «Образы» (1905), *Приношение И.Гайдну* для фортепиано (1909); М.Равеля *Le tombeau de Couperin* (1914); Дж. Миго *Tombeaux de Dufaut u Grigny*; М.Дюпре *Tombeau de Titelouze. Tombeau de Debussy* (1920) представляет собой собрание пьес П.Дюка, А.Русселя, Д.Малипьеро, Б.Бартока, И.Стравинского, М.Равеля, Ф.Шмитта, М.Фальи и Э.Сати как проявление возрожденной в XX веке традиции коллективного авторства.

Традиция пышного французского королевского двора естественно распространялась на его приближенных. В случае смерти одного из них писались так называемые **апофеозы** (с франц. apotheose) – музыкальные произведения, распространенные в парижском обществе с 1725 года [3]. По тематике они представляли собой восхваление или чествование умершего музыканта. Эти сочинения рассматривались как частный случай традиции воспевания французского короля, а именно – представление его Аполлоном в искусстве. Он (Аполлон) приглашал души привилегированных усопших к себе на Парнас. Популярным апофеозом того времени был «Французский Парнас» Т.Тиллета, в котором чествовались умершие музыканты и поэты.

До наших дней сохранилось два ярких законченных примера музыкальных апофеозов. Это трио-сонаты, опубликованные Ф.Купереном, отсылающие к стилю умерших композиторов: *Le Parnasse ou L'Apothéose de Corelli: Grande sonate en Trio* (1724, как часть *Les goûts réunis*) и инструментальный концерт под заглавием *D'Apothéose, compose a la mémoire immortelle de l'incomparable Monsieur de Lully* (1725).

Вторая, более существенная работа, изображает Ж.-Б.Люлли и А.Корелли в раю. Их совместное пребывание там аллегорически подтверждает возможность комбинирования элементов двух национальных стилей (завершающий раздел озаглавлен “La paix du Parnasse “ – “Мир на Парнасе”). В этих мемориальных композициях нет ничего мрачного. Ф.Куперен, очевидно, предполагал развлечь публику, проведя прямые аналогии между стилистически противоположными итальянской и французской культурами. Предисловие Ф.Куперена к апофеозу Ж.-Б.Люлли также даёт детальные инструкции для исполнения этих трио (и многих других) как пьес для двух клавесинов, где каждый ведёт мелодическую линию и оба исполняют бас. А.Корелли и Ж.-Б.Люлли фигурировали и в других сочинениях, написанных в манере апофеозов, как, например: *Le triomphe des Melophiletes* (1725), этой “идиллии в музыке” анонимного композитора с текстом П.Бурэ.

В английской музыкальной культуре, по мнению исследователей, предположительно существовал эквивалент *Deploration* и *Tombeau*, носивший название **dump** (или *domp*) и бытовавший в Англии между 1540 и 1640 годами [4]. Известно около 20 примеров пьес, больше половины которых написаны для лютни, а остальные – для клавишных инструментов. Происхождение термина определённно не установлено. В XVI веке он означал мысленную растерянность или состояние меланхолии. В музыке описание *dump*'а варьировалось: от “торжественный и тихий”, “печальный” до “оплакивающий”. Ранние образцы для клавишных инструментов писались в виде вариаций на *basso ostinato* с простым чередованием

основных гармонических функций T T D D, T D T D, либо в виде вариаций на одну из известных танцевальных моделей, таких как бергамаска, романеска, пассамеццо антико.

Жанр эпитафии на протяжении многих веков был «законсервирован» в двух немusикальских областях применения – скульптурно-монументальной (надписи на камне, памятнике и т.д.) и поэтической.

Эпитафия (греч. epitaphios; epi-на, над; taphio-могила, надгробный) – это надгробная реальная, реже «фиктивная» (в сборнике стихов) надпись, обычно написанная в стихотворной форме. Эпитафия выросла из эпитаграммы (греч. epigramma, букв. – надпись) как её посвятельная разновидность (наряду с надписями-поучениями, описаниями, любовными и т.д.). Характеризуется малым объёмом, адресуется либо умершему, либо от лица умершего к прохожим. Первоначально эпитафия представляла собой надгробную речь, позже (III век до н.э.) переросшую в предельно сжатую надпись. В современную эпоху имели место и более развёрнутые поэтические образцы (как например, эпитафии Д.Мильтона).

Только XIX век в лице Г.Берлиоза вывел жанр эпитафии на музыкальную арену, наделив характером высокой гражданственной скорби: *Траурно-триумфальная симфония*, II часть – *Надгробная речь для тромбона соло*.

XX век с его всеядностью дает возможность композиторам в музыкальных эпитафиях выразить дань памяти и уважения своим друзьям, учителям, любимым поэтам. Иногда при этом в сочинениях совмещаются различные названия мемориальных жанров, например: И.Стравинский *Эпитафия к надгробию Макса Эгона Фюрстенбергского* для флейты, кларнета и арфы; К.Пендеревский *Epitaphium Artur Malawski in memoriam* для струнных и литавр. Нередко музыкальные эпитафии выдержаны в духе и стиле посвящаемого (примером может служить Эпитафия на смерть К.Шимановского польского композитора Т.Шелиговского для симфонического оркестра). Помимо инструментальных эпитафий известны образцы и вокально-инструментальных сочинений: Л.Ноно *Эпитафия памяти Ф.Г.Лорки*, Г.Гурецкий *Эпитафия памяти поэта Юлиана Тувима* для смешанного хора и инструментального ансамбля, Л.Грабовский *Эпитафия памяти Р.М.Рильке* для сопрано, арфы, челесты, гитары и колоколов на стихи Р.М.Рильке.

В русской музыке XIX века утверждается жанр **мемориального трио**. По своему образному наполнению он уподобляется жанру реквиема, но не церковного, а светского, в котором очень сильно подчеркнута личностное начало. Исследователь Т.Гайдамович отмечает, что выразительные возможности жанра наилучшим образом воплощают «одну из высочайших, благороднейших сфер духовности – поминовение» [5,74]. После опытов А.Алябьева, М.Глинки и А.Рубинштейна жанр трио в новом виде предстал у П.Чайковского. Композитор в дни большого личного горя (уход из жизни Н.Рубинштейна) создает совершенное сочинение, где достигает высот философского обобщения идей жизни и смерти. Именно трио *Памяти великого художника* своей масштабностью концепции, подлинным симфонизмом, сочетанием философской глубины с задушевностью определит ведущие черты жанра русского фортепианного трио в раскрытии идеи эпитафиальности. Такие примеры как *Элегическое трио* С.Рахманинова, *Трио Памяти Антона Рубинштейна* П.Пабста, *Трио, посвященное памяти Карла Давыдова*, *Аренского*, *Трио с посвящением С.Рахманинову* Б.Гольденвейзера, *Трио Памяти наших погибших детей* М.Гнесина, *Трио a-moll* Г.Свиридова, *Трио памяти И.Соллертинского* Д.Шостаковича, а также сочинения со скрытым характером посвящения: *Второе трио Аренского (f-moll)*, *обращенное к заветам и памяти Чайковского*, *Трио А.Бабаджяна fis-moll*, «реквием, обращенный к самому себе» [5,81], являются высочайшими образцами воплощения мемориальности в музыке.

В заключение приведем интересное наблюдение исследователя Е.Газаровой [6]. Автор исходит из факта физической смерти человека как побудительного для композитора и выделяет несколько способов музыкального осмысления смерти в мемориальном аспекте:

1. Композитор, музыкально переживая, обобщает философское осмысление смерти и эмоционально-чувственное отношение к ней. Для музыкального отражения вопросов Бытия неизменно выбирались определенные *формы* светской и духовной ритуальной музыки – поминальные песни, плачи, литургии, мессы, реквиемы.

2. Композитор выражает отношение к смерти через переживание предстоящей собственной кончины. Как правило, музыка носит исповедальный характер и отличается эмоциональной напряженностью. Ярчайшими примерами такого рода сочинений являются Реквием В.А.Моцарта, Лунная соната Л.Бетховена, Симфония № 6 П.И.Чайковского, Восьмой квартет Д.Д.Шостаковича и мн. др.

3. Композитор воспринимает смерть как одиночество, возникающее в результате несовпадений его духовно наполненного мироощущения с социальными стереотипами, агрессией и бездуховностью общества. Часто музыка пессимистична, преобладает конфликтный тип драматургии. Таковы, к примеру, подавляющее большинство сочинений романтиков, симфонии Шостаковича, начиная с Четвертой, «Concerto grosso» А.Шнитке.

4. Композитор как чувствительное, чувствующее и чувственное существо ужасается предстоящей потере ощущений и чувств, в которых ему открывается мир. Для своего протеста он выбирает любовь, как силу, дарующую наибольший диапазон чувств и ощущений. Он верит, что даже в смерти любовь побеждает: чувство большой любви духовно, а потому и бессмертно. Здесь такие произведения, как «Дидона и Эней» Пёрсела, «Тристан и Изольда» Вагнера, «Аида» Верди, «Ромео и Джульетта» Прокофьева и Чайковского, «Тоска» Пуччини и многие другие.

Литература:

1. Moroney D. Deploration // The New Grove dictionary of music and musicians. - London, 1980, vol.5, p.379 - 380.
2. Tilmouth M. Tombeau // The New Grove dictionary of music and musicians. - London, 1980, vol.19, p.37.
3. Moroney D. Apotheose // The New Grove dictionary of music and musicians. - London, 1980, vol.1, p.506.
4. Brown A. Dump // The New Grove dictionary of music and musicians. - London, 1980, vol.5, p.714-715.
5. Гайдамович Т. Трио Чайковского «Памяти великого художника» и эпитафийные традиции жанра // П.И.Чайковский. К 100-летию со дня смерти: Материалы науч. конференции МГК. - Москва, 1995, сб.12, с.73-83.
6. Газарова Е. Смерть в музыке // Лекции. http://www.thanatotherapy.ru/articles/music_01.shtml

Prezentat la 03.07.2008