

ЖАНРЫ ПАМЯТИ В СВЕТСКОМ ПРОФЕССИОНАЛЬНОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ XV–XIX ВЕКОВ

Ольга СИГАНОВА

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

În articolul „Genuri memoriale în muzica profesionistă laică în sec. XV-XIX”, autorul propune excursul istoric privind genurile laice memoriale, care au apărut în Europa în sec. XV-XIX. Conceptul social adânc în domeniul etic moral a precedat formarea lor. Conform acestui concept omul trebuie să facă ceva însemnat pentru a rămâne în memoria urmașilor. Detaliat e dată descrierea a două genuri principale: *dirge* – verigă intermediară între genuri memoriale bisericesti și laice, și *elegie*, venită în arta modernă din literatura antică.

In this article entitled “Memorial Genres in the Secular Professional Music of the 15th-19th Centuries” the author proposes a historical study of memorial genres that were developed in Europe in this period. The deep social moral-ethic conception preceded their forming in the musical art, according to which the man must do something that remains always in descendant’s memory. The description of two leader genres are given in details: *dirge* was characterized as an intermediate link between church and secular memorial genres and *elegy* that came into the modern art from the ancient literature.

Феномен смерти, вземного бытия всегда занимал разум человека. Одним из поворотных моментов в танатологических размышлениях человечества явилась смена двух эпох – Средневековья и Возрождения. Ренессансная идея достоинства и величия человека, помимо всего прочего, породила глубоко гуманистическую идею *доблестной жизни*. Человек должен осознать всю ценность земной жизни в период, в который у него есть возможность проявить и реализовать свою «природу», а главное – совершить нечто такое, что обессмертит его имя в памяти потомков. Понимание этого факта побудило общество занять активно-преобразовательную позицию. Новым морально-этическим принципом явилась концепция «*virtu*» – мужественной добродетели. «*Virtu*» означало жить в согласии со своей природой, стремиться к полной самореализации, быть удачливым и талантливым в своих начинаниях, преуспевать, благодаря своей доблести, и вообще быть счастливым, и было неразрывно связано с культом личной славы, а значит – исторического бессмертия: «никто, сколько-нибудь уверенный в своей славе, не станет желать сооружения себе после смерти помпезного надгробия, поскольку одни только деяния обеспечивают человеку вечную память» [1].

Именно в период позднего Средневековья устанавливается и закрепляется семантический ореол смерти в виде таких основных её символов, как скелет, череп, отдельные кости. Изображаемые на стенах алтарей, надгробиях, становясь редкостным украшением в виде подсвечника или курительницы, выступая сюжетами гравюр на тему «ступеней жизни», эти символы напоминали о быстротечности времени и скором конце. Исследователи обращают особое внимание на тот факт, что материалом «скелетной» утвари становится вполне конкретный объект, чаще всего – это останки родственника. Таким образом, «память о предках не только живет в сознании человека, но и занимает физическое место в повседневной жизни. Смерть – это всегда смерть конкретного человека, о чём свидетельствуют его персональные останки» [1]. Проникновение темы смерти в область профессионального искусства и в литературу также относится к этому периоду. Художники с радостью принимают от алхимиков новый предмет вдохновения, не испытывая более чувства страха. Смерть проникает на полотно как муза, вдохновляющая творчество, более того, она рождает «любовное» к себе отношение. Смертью восхищаются, её эстетизируют, а присутствие одухотворяют (картина Рембрандта «Урок анатомии доктора Тюлпа»).

Воплощение темы смерти является одной из самых излюбленных в европейском музыкальном искусстве. Начало этому было положено набирающим силы светским композиторским творчеством (XIV-XV вв.). В отличие от фольклора и культовой музыки, в которых тема смерти напрямую выражалась через сопровождение похоронного обряда, композиторское творчество подходило к ней опосредованно. «Ваятелей духа» скорее занимала тема бессмертия человека после его физической смерти,

сохранение памяти о нем. Запечатление этой памяти в искусстве определило появление отдельной мемориальной жанровой сферы. Так, в поэзии это архаические жанры эпитафии и надгробной оды, а также стихотворения-воспоминания. В литературе выделяется «отдельный вид мемуарной (мемориальной) литературы, представленной такими жанрами, как художественная автобиография, литературный портрет, эссе, дневник, записные книжки, путевые очерки, исповедь, мемуары» [2]. В истории русской архитектуры сложился свой мемориальный жанр, символическим воплощением которого стали шатровые постройки. Пик мемориального строительства (в основном церковного) пришёлся на эпоху Ивана Грозного (XVI-XVII вв.) и был обусловлен формированием исторического сознания общества [3].

В музыкальном искусстве определение мемориального жанра зафиксировано в словаре (от лат. *memorialis* – памятный) – жанр музыкальных произведений, посвященных увековечиванию памяти выдающихся событий или деятелей. К мемориальному жанру относятся: реквием, похоронный марш, траурная кантата, эпитафия, элегия, ламенто, а также другие произведения скорбного характера (чакона, пассакалия, сарабанда – Авт.) [4]. Сложившись в разных национальных традициях, жизнь некоторых из них была кратковременной и носила локальный характер, другие эволюционировали на протяжении длительного периода времени, сохранив свою актуальность по сей день. Примером постепенной секуляризации, промежуточным звеном между церковными и светскими жанрами памяти явились так называемые *dirge*.

Английская *dirge* в переводе означает погребальная песнь, панихида [5]. Она исполнялась на похоронах или, что менее обычно, на годовщину смерти. Так же именовалась траурная песня или инструментальная пьеса, выражающая те же чувства. Термин произошёл от сокращённого “*dirige*” – первого слова первого антифона в первом ноктюрне¹ Утрени в римской католической службе мёртвым (“*Dirige, Domine Deus meus, in conspectu tuo viam meam*”). Когда приглашение “*Venite, exsultemus Domino*”, опускалось, что было очень распространено, служба непосредственно начиналась с антифона, и уже в позднем средневековье английское слово *dirge* стало использоваться как в целом отсылка к службе усопшим. Позднее, как и в случае с “*placebo*” (другим начальным словом Вечерни той же службы усопшим), слово *dirge* приобрело более общее значение и применялось к любым песням для сопровождения обряда похорон. В этом смысле *dirge* схож по значению с *threnody* или *lament*, но всё же каждый из терминов несёт свой семантический оттенок. *Dirge*, возможно, наиболее сильнее из них выражает чувство скорби ввиду возникновения прямой ассоциации с маршевой поступью, напоминающей похоронную процессию.

Как поэтические произведения, *dirge* известны, в основном, в Англии. Закономерно, что авторами музыки к ним являлись английские композиторы. Хорошо известна анонимная *dirge* XV века “*Lyke-wake Dirge*” из северной Англии. Произведение много раз было положено на музыку, в частности И.Стравинским в его кантате (1952)², а также Б.Бриттеном в Серенаде (1943)³. Оба произведения основаны на точном повторении мелодии для достижения того чувства обречённой монотонности, которое так показательно для подлинных *dirge*.

К длительно эволюционирующим жанрам памяти можно отнести элегию, история становления, развития и расцвета которой насчитывает не одно столетие.

¹ Ноктюрны (лат. *nocturni, nocturnae orationes*) – церк.: ночные часы в католической вечерней службе. До 1971 года простой вариант католического требника состоял из трёх ноктюрнов (для Утрени или службы в канун праздников) и одного ноктюрна (для всенедельных служб или службы на приходские праздники). В службах, в канун больших праздников, каждый ноктюрн включал в себя три псалма с антифонами и три отрывка чтения из священного писания (респонсория).

² Кантата для сопрано, тенора, женского хора и инструментального ансамбля на анонимные тексты из английской поэзии XV-XVI вв.

- I. Погребальная песнь. Стих 1. Прелюдия.
- II. Ричеркар 1. *The maidens came...*
- III. Погребальная песнь. Стих 2, 1. Интерлюдия.
- IV. Ричеркар 2. *To-morrow shall be...* (Священная история).
- V. Погребальная песнь. Стих 3, 2. Интерлюдия.
- VI. Западный ветер.
- VII. Погребальная песнь. Стих 4. Постлюдия.

³ «Серенада» – вокальный цикл, ор. 31 для тенора, валторны и струнных.

Элегия (с греч. *elegeia*, от *elegos* – жалобная песня) как поэтико-музыкальный лирический жанр в искусстве Древней Греции возникла в VII в. до н.э. (Каллин, Тиртей, Феогнид). Первоначально так назывались стихотворения средней длины, без отчётливой композиции, чаще всего повествующие от первого лица [6]. Формой античных элегий являлся элегический дистих, представлявший собой двустишие с чередованием дактилического гексаметра и пентаметра и обычно исполнявшийся в сопровождении флейты или авлоса. Элегический дистих, как “стих печальный и плачевный” (В.Тредиаковский), закрепился и в жанре эпиграммы.

Античные элегии были очень разнообразны по содержанию: военные, философские, любовные, нравоучительные, мемориальные (на смерть важных персон или представителей искусства). В римской поэзии (Овидий, Катулл) распространение получила, главным образом, любовная элегия, постепенно приобретая значение стихотворения печального и унылого характера с мотивами одиночества и неразделённой любви.

Музыка ранних элегий не сохранилась, но элегические дистихи Бозэция и Овидия были использованы Глареаном и позднее вошли в его труд “*Dodecachordon*” (1547). Наиболее ранние сохранившиеся образцы музыкальных элегий относятся к средневековым *planctus* (жалобным песням) и датируются VII веком. Одно из значений полисемантического термина *planctus* – погребальная песнь на смерть царственных особ и героев, мелодической основой которой являются литургические секвенции.

В эпоху Нового времени завершился процесс разделения в элегии поэтического текста и музыкального содержания, что привело к самостоятельному существованию поэтических и музыкальных её разновидностей. В поэзии широко известны английские примеры: Спенсер «*Astrophel*», Шелли «*Adonais*», Арнольд «*Thyrsis*», Мильтон «*Lycidas*»⁴, Теннисон «*In memoriam*». В музыкальной элегии акцент также делается на её мемориальной разновидности при сохранении двух параллельных традиций: элегии на смерть известных личностей и патронов – Х.Изаак *Quis dabit pacem populo timenti?* на смерть Лоренцо Медичи; собрание *Coprario Funeral Teares for the Right Honorable the Earle of Devonshire*, 1606 (“Траурные слёзы на смерть почтенного графа Девонширского”); И.Фробергер *Lamento sopra la dolorosa perdita della Real Maesta di Ferdinando IV*, 1656 (“Жалоба над горестной потерей его величества Фердинанда IV”) и траурные произведения на смерть коллег и учителей – Жоскен де Пре *Nymphes des bois* (“Лесные нимфы”) на смерть Й.Окегема; У.Бёрд *Ye sacred muses* (“Священные музы”) в память о своём учителе Т.Таллисе; Г.Пёрселл *What hope for us remains?* (“Какая надежда для нас остаётся?”) на смерть М.Лока; его же *Pastoral Elegy for the Death of G.Plaford*, 1687 (“Пасторальная элегия на смерть Дж. Плейфорда”). Как видно из вышеперечисленного списка произведений, далеко не все из них названы элегиями. Только к XIX веку инструментальные сочинения такого плана будут именоваться элегиями.

С зарождением и становлением оперы широкое распространение получают арии *lamento* как воплощение в музыке поэтической жалобы. И элегия, и ария *lamento* выражают жалобные чувства, но всё же их необходимо различать с точки зрения предназначения. Оплакивание смерти художественных или мифологических персонажей связывалось с жанром *lamento* (приведём хрестоматийные примеры арий *lamento*: арии Ариадны из одноимённой оперы К.Монтеверди и Дидоны из оперы “Дидона и Эней” Г.Пёрселла), в то время как элегия являлась данью памяти реально жившей личности, как, например, “*Lamento di Maria di Scozia*” из кантаты Д.Кариссими *Ferma, lascia ch'io parli*.

Расцвет поэтической элегии приходится на предромантическую и романтическую эпоху, что особенно видно в произведениях английских и русских поэтов: «унылые элегии» Э.Юнга, Ш.Мильвуа, Т.Грея «Элегия, написанная на сельском кладбище», «любовные элегии» Э.Парни, возвышенные элегии В.Тредиаковского, А.Сумарокова, а позднее К.Батюшкова, В.Жуковского, Н.Языкова. В поэзии XX века элегия теряет свою жанровую отчётливость. Весь спектр содержания аккумулируется в нечто печальное с переходом в тоскливое. Нередко слово “элегия” употребляется в заглавии циклов, не неся в себе своей семантической нагрузки (*Дуниские элегии* Р.М.Рильке, *Буковские элегии* Б.Брехта).

Иначе дело обстоит с музыкальными элегиями. Если композиторы-классики в силу своего мировоззрения практически не обращались к жанру элегии, то композиторы XIX века, помимо уже тради-

⁴ Элегия «Люсидас» написана для сборника, посвящённого памяти Эдварда Кинга, друга Мильтона по университету. Э.Кинг утонул при кораблекрушении недалеко от берегов Англии в 1637 году. Сборник вышел из печати в 1638 году. Люсидас (Ликид) – имя пастуха в античных пасторалях.

ционных мемориальных сочинений, открыли новую грань жанра. Такие композиторы, как И.Брамс, Г.Малер видели в элегии средство выражения глубоко личных переживаний о смерти. Сочинение И.Брамса *Schicksalslied* (“Песня судьбы”) op.54 на текст Ф.Гельдерлина, *Nanie* (“Нения”) op.82 на текст Ф.Шиллера, *Vier ernste Gesänge* (“Четыре строгих напева”) op.12 на тексты из Библии и Г.Малера *Kindertotenlieder* (“Песни об умерших детях”), *Das Lied von der Erde* (“Песнь о Земле”) не являются мемориальными, но выражают мысли о смерти.

В качестве примеров мемориальных элегий можно привести следующие инструментальные произведения: К.Лёве *Grande sonate elegiaque* op.32; Й.Рафф *Elegie in Sonatenform* (I ч. сюиты op.132); А.Хейлер *Aux manes de Frederic Chopin: elegie et marche funebre* op.71, элегические сочинения Я.Дусика (1806) и Ф.Листа (1842) памяти принца Пруссии Луи Фердинанда. Список может быть дополнен рядом пьес, по сути являющихся элегиями, но так не называемых: А.Берг, концерт для скрипки (памяти Манон Гропиус), П.Хиндемит, *Trauermusik* (на смерть короля Георга V), работы И.Стравинского последних лет, посвящённые памяти его выдающихся друзей – *Двойной канон памяти Рауля Дюфи* (1959), *Вариации памяти О.Хаксли* (1963-1964), *Элегия Памяти Дж.Ф.Кеннеди* (1964), произведение украинского композитора Е.Станковича – *Элегия памяти Людкевича* (1979), Э.Кшенек – *симфоническая элегия памяти А.Веберна* (1946).

Литература:

1. Уваров М., Ясаков О. Смерть и погребение в музыке. Фигуры Танатоса // *Философский альманах*. - СПб., 2001, вып. 6.
2. Камалетдинова Н. Поэтика мемуарной прозы Андрея Белого: Дисс. ... канд. филол. наук. - Астрахань, 2004.
3. Сукина Л. Никитская церковь в селе Елизарове – памятник «Казанского взятия» // *Pgo memoria*. Сб. материалов научной конференции. - Курск: Изд-во МГСУ «Союз», 2006, с.82-90.
4. Мемориальный жанр // *Музыкальный словарь*. <http://dvt-music.narod.ru/>
5. Boyd M. Dirge // *The New Grove dictionary of music and musicians*. - London, 1980, vol.5, p.484-485.
6. Malcolm B. Elegy // *The New Grove dictionary of music and musicians*. - London, 1980, vol.6, p.111.

Prezentat la 03.07.2008