

Ю. Н. ЖЕЛНОВА

Ростовская государственная консерватория (академия)
им. С. В. Рахманинова

УДК 781.6083.4

ДРАМАТИЧЕСКАЯ СЕРЕНАТА В ИСТОРИИ ЖАНРА

Серенада, зародившись в эпоху Средневековья в недрах куртуазной рыцарской культуры, на многие века становится эталоном выражения любовных чувств. На этапе своего формирования, будучи теснейшим образом связанной с бытом, она являлась жанром прикладным. В дальнейшем, не порывая окончательно с бытовым музицированием, серенада под влиянием изменяющихся условий исполнения и расширения слушательской аудитории преобразуется в жанр музыки преподаваемой.

Театрально-концертная сцена открывает для серенады насыщенный событиями «творческий путь». Она адаптируется в самых разных и порой неожиданных жанровых условиях: торжественно-церемониальная кантата, в которой участвует огромный исполнительский состав; сольное вокальное произведение, призванное запечатлеть самые сокровенные чувства; оркестровая сюита, напоминающая небольшой концерт на открытом воздухе в вечернее время; оперная сцена, решённая в духе любовного дуэта. Однако любые образцы отвечают её предназначению – выражают восхищение, преклонение перед субъектом церемонии, будь то объяснение в любви прекрасной Даме или празднование рождения наследника, восхваление брачующейся четы или... торжество по поводу окончания учебного года в университете.

Удивительно долгой и плодотворной оказалась эволюция серенады. Многочисленна плеяда её создателей: от трубадуров и труверов – к В. Моцарту, Ф. Шуберту, П. Чайковскому, а далее – Н. Каретникову, А. Шнитке, Ю. Фалику и др.

В истории серенады выделяются любовно-лирическая *вокальная*, сформировавшаяся в условиях куртуазной культуры Средневековья (исторический прототип всех прочих), торжественно-церемониальная, представленная *театрализованно-драматической серенадой* барочно-классической эпохи, и *оркестровая*, распространившаяся в классико-романтический период. Родовой образец жанра с последующими его разновидностями связывают отдельные черты сходства, не лишаящие их специфичности.

При обращении к драматической серенате необходимо признать, что она оказалась незаслуженно забытой: не востребована в современной театрально-концертной практике, не сохранились нотные тексты многочисленных сочинений, не освещена в отечественной исследовательской литературе. В настоящей статье предпринята попытка определить её роль в эволюции родового жан-

ра. Эта цель потребовала решения ряда задач: охарактеризовать условия бытования драматической серенады и формирование её стиля во взаимодействии с иными жанрами современного ей барочно-классического периода – оратории, оперы, кантаты.

В изучении истории серенады привлекается широкий круг источников, охватывающих различные проблемы. Так, сведения об истоках жанра почерпнуты в энциклопедических изданиях [11; 12]. Для определения позиции серенады в жанровых классификациях и выявления её функций использованы труды по теории музыкального жанра Е. В. Назайкинского [8], А. Г. Коробовой [6]. В статье также учитываются материалы монографий, посвящённые характеристике серенады в творчестве различных композиторов: Г. Аберга [1] – в описании драматических серенат Моцарта; А. Швейцера [10] – светских кантат И. С. Баха; С. А. Рыцарева [8] – театральных серенат Глюка; Р. И. Грубера [3], И. Барны [2], И. С. Федосеева [9] – подобных сочинений Г. Ф. Генделя; В. Д. Конен [5], А. И. Демченко [4] – придворной оды Г. Пёрселла.

В музыковедческой литературе уточняются разновидности жанра. В английской энциклопедии Г. Гроува приводятся их обозначения, этимология названия, ранние образцы и общая характеристика. Автор энциклопедической статьи Михаэль Тальбот (Michael Talbot) выделяет два вида серенад – лирическую и драматическую, именуя их серенадой и серенатой [12]. Указанная дифференциация обусловлена жанровым разнообразием сочинений. Их близость определяется как генетическим родством, так и типологическим сходством, согласно концепции А. Г. Коробовой [6, с. 555–562].

Основной вектор развития вокальной серенады обнаруживает её способность контактировать с иными жанрами: в эпоху классицизма она проникает в оперу, органично вплетаясь в оперную сцену; в романтическую эпоху становится одним из жанровых модусов романса либо инструментальной миниатюры; в XIX–XX веках охватывает хоровой цикл или его часть. Столь разнообразные жанровые модификации серенады оказываются генетически близкими, поскольку вбирают в себя основные признаки исходной модели.

Однако в эпоху барокко наблюдается отклонение от прочерченной линии эволюции: возникает драматическая театрализованная серенада, обладающая не столько генетическим, сколько типологическим сходством с родовым образцом. Не закрепившись в искусстве как самостоятельный жанр преподаваемой музыки, драматическая

серената оказала огромное влияние на формировавшуюся в тот же период оркестровую серенаду. Исторически сложившиеся разновидности серенады не существовали автономно, а постоянно взаимодействовали.

Драматические серенаты относились к разряду торжественных театрализованных сочинений, которые князья, дворяне, а потом и буржуа в XVII–XVIII веках заказывали композиторам для всякого рода праздников. Назовём лишь некоторые из них: «Умиротворенный Эол» И. С. Баха, «Золотое яблоко» А. Чести, «Ацис и Галатея» Г. Ф. Генделя, «Свадьба Геракла и Эбы» К. В. Глюка. Естественно, в центре внимания находилась личность юбиляра, которому и «преподносилась в дар, – о чём пишет Г. Аберт, – более или менее неуклюжая лесть в мифологическом, аллегорическом или аркадском облачении» [1, с. 292]. Главной целью была внешняя роскошь, драма – делом второстепенным.

Этимология названия «серената» связана с неточным переводом слова *sera* («вечер»). М. Тальбот, поясняя возникновение имени жанра, ссылается на исторические факты: представления зачастую проходили в вечернее время, на открытом воздухе, при искусственном освещении. В XVII–XVIII веках это обозначение могло относиться также к опере или оратории. Часто оно использовалось для наименования совместного творения поэта и композитора и до сих пор встречается в современных трудах. В сходном значении применялось в то время и понятие «кантата».

Первые серенаты, по всей видимости, были написаны почти одновременно в Италии и в Вене, вскоре после появления сольной кантаты. Два ранних примера: «Любовь Аполлона к Клиции»¹ (1661, Вена) Антонио Бертали и «Я – весна» (1662, Флоренция) Антонио (возможно, Ремиджио) Чести. Жанр быстро распространился в Италии и в центрах североевропейской культуры. Лишь в музыкальной культуре Франции предпочтение по-прежнему отдавали вокальным серенадам.

Обычно серената служила частным развлечением для приглашённой публики. М. Тальбот конкретизирует отдельные ритуалы, связанные с ней: «...просвещённое общество и колледжи также содействовали исполнению серенат, и в Венеции возник обычай давать представления серенаты взамен громоздкой оперы в публичных театрах в последнюю ночь карнавала, что оставляло больше времени для банкета и посещения игровых домов» [12]. Серенаты часто исполнялись на открытых пространствах для широкого круга слушателей, приобретающая статус общественно значимого события. Обычно они являлись частью большого праздника. Во время пышных церемоний мог возникнуть цикл серенат.

В дальнейшем замыслы становились всё более масштабными. Воплощались они в изысканном художественном интерьере или в специально построенных театрах. Архитекторы и художники демонстрировали необычайную изобретательность в создании «театра одного дня». Достаточно вспомнить о том, что аристократические особняки XVII–XVIII веков как архитектурные ансамбли не ограничивались дворцом, но обязательно включали эстетизированный ландшафт:

декоративно подстриженные парки с искусственными водоёмами, изящные беседки и таинственные гроты. Поэтому неудивительно, что излюбленные смысловые мотивы строителей серенат сводились к оппозиции небесного и земного или эстетизированного сада и водной стихии: спектакли ставились на борту лодки и зрители наблюдали их с берега или, наоборот, зрители сидели в лодке и созерцали действие, происходящее на берегу.

Поводом к созданию серенаты могли быть события, к которым готовились заранее (именины, свадьбы, ежегодные церемонии и официальные приёмы) или которые отмечали после их свершения (рождение именитых отпрысков, военные победы, мирные договоры). Большинство образцов содержит ясный намек на празднуемый случай.

Чтобы дифференцировать содержательную направленность своих сочинений, авторы привлекали различные жанровые обозначения: «*applauso musica*» – похвальный пьеса, «*epitalamio musicale*» – сочинение, написанное для свадьбы, «*festa teatrale*» – праздничная пьеса для инсценировки в настоящем или импровизированном театре, «*azione teatrale*» – театральное представление, основанное на взаимодополнении искусств.

Ранее созданный текст в неизменном или адаптированном виде в честь нового события использовали редко, возможно, потому, что это было непочтительно и к престижу, и к новым лицам почитания. Однако заимствование коротких поэтических или музыкальных фрагментов из предшествующих сочинений практиковалось. В этом плане не являлась исключением фигура П. Метастазियो, тексты которого насыщены литературными «клише», что, по-видимому, обусловлено возможностью их многократного применения. К его либретто серенаты «Необитаемый остров», например, обращались 11 композиторов в течение 30 лет после премьеры в постановке Бонно (1753).

Заказ написание серенаты получали, как правило, местные поэты, что подтверждается сохранившимися либретто. Скорее всего, это вызвано ограниченным временем для выполнения заказа. Хотя известность им приносила не серената, а опера. К числу немногих выдающихся либреттистов принадлежал и П. Метастазियो, многие тексты которого достигнув высокого литературного уровня, использовались, как и его оперные либретто, неоднократно.

Предназначение жанра в его «чистом» виде привлекло внимание выдающихся оперных композиторов К. В. Глюка и В. А. Моцарта. Назовём несколько серенат первого: «Свадьба Геракла и Гебы» (написана по случаю двойного бракосочетания Курфюрста Макса-Йозефа Баварского с дочерью Курфюрста Фридриха-Августа II Саксонского и наследного Принца Фридриха-Кристиана Саксонского с Марией-Антонией-Вальпургой, Принцессой Саксонской); «Узнанная Семирамида» (сочинена ко дню рождения Императрицы Марии-Терезии); «Китайки» и «Смущённый Парнас» (предназначена для домашнего музицирования в императорском дворце); «Король-пастух» и «Корона» (созданы ко дню рождения Императора Франца I); «Фетида» (сочинена к свадьбе Эрцгерцога Йозефа). Чем обусловлено обращение ком-

позитора к серenate, поясняет С. А. Рыцарев: «Заказ на определённую тему и, что имеет решающее значение, на конкретное либретто предопределяет жанр оперы. Именно этим и объясняется тот удивительный на первый взгляд факт, что и в преддверии реформы, и в её первые годы, и в даже завершающей парижской стадии Глюк отдаёт дань и драматическим пасторалам, и театральным серенадам, и *opera seria*» [8, с. 52–53].

Как типичные образцы жанра оцениваются исследователями юношеские драматические серенаты В. А. Моцарта: «Асканий в Альбе» (1771), «Король-пастух» (1775) и «Сон Сципиона» (1772).

Однако собственный стиль серенаты складывался во взаимодействии с иными жанрами. В плане драматургического развития серената наиболее близка барочной оратории. Её отличают аллегорические характеры, персонафицирующие такие понятия, как долг и честь, а также тексты нравоучительного плана. Если персонажи не выделены как аллегорические фигуры, то приобретают статус богов, полубогов или обитателей Аркадии. Изредка появляются исторические фигуры, как во «Сне Сципиона» (либретто составлено П. Метастазиио). Рыхлая структура и весьма свободные сюжетные переходы способствуют тому, что поэт достигает наивысшего момента в неторопливом темпе. Кульминацией становится обращение (в то время называлось *licenza*) к чествуемому лицу в жанре арии с речитативом, к которой мог присоединяться хор. С сюжетом оно непосредственно не связано. В построении либретто и драматургии часто используется излюбленная структурная модель: в полемике или состязании характеры противостоят друг другу, обычно выражая различные точки зрения, а в финале они приводятся к примирению.

По отдельным признакам жанрового стиля серената приближается к опере-*seria*. Поскольку зарождение жанра совпадает с формированием оркестра, сопровождение серенаты с самого начала было оркестровым. Богатые вельможи нередко комплектовали огромные оркестры с целью продемонстрировать своё величие: в 1729 году, например, в праздновании рождения дофина участвовали 130 исполнителей. Иногда серенаты включали хоры, в этом случае хоровые части исполнялись полным составом, с участием солистов. Певцов одевали в оперные костюмы, чтобы они блистали на фоне сценических декораций. В серенатах XVIII столетия нередко использовалась сложная сценическая машинерия.

Общая композиция, как правило, делилась на две приблизительно равные части, равноценные двум частям оратории или двум актам оперы. Арии группировались в циклы, включающие по одной арии для каждого певца и распределявшиеся соответственно структурному делению текста. Со временем жанр значительно модифицируется в плане более свободного построения целого. Так, типичная серената «Славное имя на земле, освящённое на небесах» (1724, поставлена Т. Альбинио) включает пять номеров в первом действии и шесть во втором. В сравнении с ней чрезвычайной протяжённостью отличается более ранняя серената «Рождение Авроры» (1710,

поставлена Т. Альбинио), охватывающая 25 законченных номеров, без деления на действия, а краткостью – более поздняя серената «Почтительная нежность» (1750, поставлена Г. Ройтером), состоящая из одного номера.

Чертами сходства с музыкальной стилистикой кантаты обладают отдельные арии и вокальные ансамбли серенаты. В силу этого возникает совмещение жанров. Некоторые произведения И. С. Баха, известные сегодня как светские кантаты, были созданы, по предположению М. Тальбота, как немецкие серенаты (к тому же кантаты BWV 66a и 173a имеют название «серената»). Более двадцати кантат композитора, написанных на заказ по самым разнообразным поводам, выполняли функцию серенат. Таковы свадебные кантаты: «Господь думает о нас» (сочинена по поводу второго бракосочетания пастора Штаубера); «Привет вам, властительные Боги земли» (приурочена к помолвке Её Высочества Принцессы Амалии с Его Величеством королем обеих Сицилий).

Многочисленны также кантаты, написанные по случаю дня рождения: «Умиротворенный Эол» (№ 205) (создана в честь именин господина Мюллера, доктора философии); «Крадитесь, игривые волны» (№ 206) (сочинена к дню рождения Короля Саксонии и Польши); «Что тешишь меня, так это только весёлая охота» (№ 208), которая в более поздней редакции приобрела название «Торжественное состязание богов» (посвящена празднованию Герцогом Христианом Саксен-Вейсельфенским своего 35-летия). Условиями создания и исполнения определяется стилистическое единообразие между вокальными номерами кантаты и серенаты.

Немало заказов получал И. С. Бах для создания кантат, приуроченных к городским празднествам и также обнаруживающих сходство с жанровым стилем серенаты: «Господь – мой король» (№ 71), исполнявшаяся на предвыборах органов городского самоуправления в Мюльхаузене; «Славь своё отечество, благословенная Саксония» (№ 215), предназначенная для исполнения во время приезда Короля и Королевы в Лейпциг; «Воспитанники школы сидели ещё печальные», прозвучавшая по случаю назначения младшего Эрнести ректором школы, и другие².

Испытывая влияние оратории, оперы и кантаты, на определённом историческом этапе серената становится настолько притягательной для публики и композиторов, что под её воздействие попадают иные жанровые образцы. В Англии стиль серенаты к началу XVIII века приобретает придворная ода. Стилевое родство жанров оды, кантаты и серенаты обоснованы в исследовании Тони Троулса (Tony Trowles) и Роземонда Макгуинесса (Rosamond McGuinness): «Этот жанр, родственник кантате ... предназначался для проявления преданности и верности царствующему монарху, выражения благодарности, или использовался в виде музыкального приношения св. Цецилии» [11]. Английские оды обычно создавались по случаю и представляли собой сочинения, довольно масштабные по структуре, приближающиеся по стилю к серьёзной опере с соответствующими ей жанрами: речитативами, ариями, ансамблями, хорами. Авторы отмечают, что в некоторых

уцелевших либретто английских придворных од встречается обозначение *serenata* или *serenata teatrale*, «что наводит на мысль о том, что подобные сочинения испытывали сильное влияние традиции масок и включали в себя драматическое действие, а также костюмы и декорации» [там же]. На театрализацию жанра указывает и А. Демченко в статье, посвящённой творчеству Г. Пёрселла [4].

К типичным примерам относятся оды ко дню рождения суверена, сочинённые И. З. Куссером в Дублине (1709–1727), и новгодние оды (1751–79). Их дополняют сочинения, принадлежащие перу Г. Пёрселла: «Ода святой Цецилии», созданная для фестиваля, который регулярно проводился обществом английских музыкантов в честь своей Богини-покровительницы; «Песня Йоркширского праздника»; «Оды ко дню рождения Королевы Марии»; поздравительная «Ода ко Дню рождения Герцога Глoucestersкого»; «Музыка ко дню смерти Королевы Марии».

Как видно из вышеизложенного, драматическая серената оказалась весьма востребованным жанром прикладной музыки. Специфическим оставалось его содержание с типичными мотивами поклонения, восхваления, почитания. «Самоопределение» жанра протекало под воздействием оратории, оперы-сериа и кантаты, благодаря которым в стиле серенаты были усилены такие качества, как контрастная драматургия, номерная структура и вариативное строение целого, а также сочетание

торжественно-церемониальной стилистики хоров с лирической стилистикой арий.

По поводу дальнейшей судьбы драматической серенаты весьма категоричен вывод М. Тальбота: «Жанр истоцился к началу XIX века, его социальные и эстетические основы пошатнулись в связи с уходом аристократической культуры классицизма и аркадианизма. Частично заместила и продолжила традиции серенаты хоровая кантата» [12]. Однако, учитывая распространение оркестровых серенат в XIX веке и камерно-инструментальных в XX столетии – в творчестве П. Чайковского, А. Дворжака, П. Хиндемита, И. Стравинского, А. Шнитке и других композиторов, с этим можно лишь отчасти согласиться. Действительно, в сфере прикладной музыки жанр по указанным причинам перестает существовать, но трансформируется в иную разновидность. Театрализованную серенату и более поздние оркестровые серенады связывает механизм перехода в рамках родо-видовых отношений.

Итак, из всех разновидностей жанра серенады драматическая серената, просуществовав в музыкальной культуре около двух столетий, оказалась в дальнейшем наименее жизнеспособной. Не обнаруживая явно генетической связи с вокальной серенадой, она близка ей типологически и, в свою очередь, становится моделью для оркестрового воплощения жанра, создавая новое ответвление в его эволюции.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Переводы названий итальянских серенат выполнены Л. А. Гаврильчук.

² Кантаты Баха приводятся по монографии А. Швейцера «Иоганн Себастьян Бах» [10, с. 507–531].

ЛИТЕРАТУРА

1. Аберт Г. В. А. Моцарт. Ч. 1–2. – М.: Музыка, 1987–89.
2. Барна И. Если бы Гендель вёл дневник. – Будапешт: Корвина, 1987.
3. Рубер Р. И. «Ацис и Галатея» Генделя. – Л.: Ленинградская филармония, 1934.
4. Демченко А. И. Генри Пёрселл в спектре художественной культуры барокко // VI Серебряковские научные чтения: матер. междунар. науч.-практ. конф. Кн. 1. – Волгоград: ВМИИ им. П. Серебрякова, 2008. – С. 21–36.
5. Конен В. Д. Пёрселл и опера. – М.: Музыка, 1978.
6. Коробова А. Г. Теория жанров в музыкальной науке. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2007.
7. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке. – М.: Владос, 2003.
8. Рыцарев С. А. Кристоф Виллибальд Глюк. – М.: Музыка, 1987.
9. Федосеев И. С. Оперное творчество Г. Ф. Генделя: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. – СПб., 1996.
10. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. – М.: Музыка, 1965.
11. McGuinness R., Trowles T. Ode // Encyclopedia Grove [Electronic resource]. – URL: <http://infozis.ru/book/24527-the-new-grove-dictionary-of-music-and-musicians.html>.
12. Talbot M. Serenata // Encyclopedia Grove [Electronic resource]. – URL: <http://infozis.ru/book/24527-the-new-grove-dictionary-of-music-and-musicians.html>

Желнова Юлия Николаевна

аспирантка кафедры теории музыки и композиции Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова

