



А. Г. КОРОБОВА

*Уральская государственная консерватория
им. М. П. Мусоргского*

УДК 78.041.7

КОМИЧЕСКОЕ
КАК МОДАЛЬНОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА
И ЕЁ ПРОЯВЛЕНИЯ В МУЗЫКЕ

О ПРИРОДЕ КОМИЧЕСКОГО В МУЗЫКЕ

Долгое время по-разному оценивались возможности отображения комического в музыке, в том числе и музыкантами-исполнителями (об этом говорится в работах З. Лиссы, Б. Дземидока, М. Бонфельда)¹. Сейчас этот вопрос уже не вызывает таких сомнений: ясно, что музыка обладает богатыми возможностями в области комического, даже не будучи связанной со словесным текстом или сценическим действием, — ряд публикаций специально посвящён проблеме комического в «чистой» музыке². Вместе с тем, литература, исследующая категорию комического в музыке, не только весьма обширна, но и противоречива. Не задерживаясь специально на расхождениях, существующих в теории музыкально-комического, позволим себе обрисовать её общие контуры, как они представляются автору статьи.

Эффект комического в музыке, как известно, создаётся единством объективно-субъективных условий. В концепции З. Лиссы обозначено объективное условие — наличие у слушателя установки, то есть «существование в субъекте ряда схем, представлений и мнений, которые сталкиваются с проявлениями действительности»³, а также субъективное условие — отношение «не всерьёз» и неожиданность эффекта, претендующего на комизм. Таким образом, основа комического, по З. Лиссе, — неожиданное несоответствие установкам субъекта при отношении его к этому несоответствию «не всерьёз». Дальнейшие разработки музыкальной теории комического в основных чертах отвечают этому положению: Дж. Кидд пишет о нарушении слушательских ожиданий в условиях опреде-

лённой «эстетической точки зрения», М. Бонфельд — об «отклонении от нормы» при наличии чувства юмора (как «психологического инструмента восприятия комического»)⁴. Но в целом, шире рассматривается содержание «установки». Поскольку З. Лисса относит музыку к асемантическим искусствам, то в сферу установки включает лишь область «музыкальных грамматик»: стилистические нормы языка разных композиторов, тонально-гармонические закономерности, соразмерность формы, а также «отдельные факторы музыкальной конструкции» (тембр, артикуляция, динамика и прочее). Напротив, Бонфельд рассматривает «роль каждого компонента музыкальной ткани как фактор типизации и объективизации конкретного в содержании музыки»⁵, особо выделяя в этом смысле значение жанровых и стилевых моделей. Дж. Кидд причисляет к предметам слушательских ожиданий при комическом музыкальном эффекте также и саму «эстетическую точку зрения»⁶. Думается, содержание слушательской установки включает все перечисленные выше факторы как единый комплекс.

Другим важным тезисом теории музыкально-комического является положение о двуплановости, двумерности отображения объекта комического. Как пишет Бонфельд, «комическое является результатом такого взаимодействия двух пластов художественной действительности, при котором один из них диагностирует несоразмерность другого, дискредитирует его»⁷. При этом различные музыкально-языковые средства «дискредитации» — то, что названо у Дж. Кидда «структурной неожиданностью», — рассматриваются Бонфельдом в качестве стабильных и мобильных

«факторов снижения» объекта комического. Таким образом, присущая сфере комического амбивалентность эстетического отношения к объекту дополняется двуплановостью выражения, построения комического образа.

Ещё Гегель разделял смех (приятная смешливость) и комическое (эстетическая оценка явления: несоответствие идеалу). А Жан Поль различал смех «физический» и «духовный», предостерегая от их отождествления⁸. Представляется целесообразным в музыкальной теории комического, приняв это положение, дифференцировать «весёлость» и собственно комическое. Второе предполагает особый принцип построения музыкально-художественного образа, связанный со смещением в привычной структуре ожиданий, с возникновением двуплановости, двойной точки зрения. А «весёлость» таких смещений и двуплановости не требует, опираясь на стабильные, исторически выработанные музыкой средства выражения эмоции радости (основанные на отражении музыкой определённых психофизиологических параметров через тип движения, характер артикуляции, фразировки, гармонии и т. д.).

Реализация комического модуса в искусстве разнообразна, что ставит перед эстетикой вопрос о видах и формах этой реализации. При его решении зачастую происходит смешение разнопорядковых явлений. Вместе с тем, учитывая принятое в науке определение комического как формы эстетической критики (с позиций идеала) общезначимого противоречия⁹, в определении видов комического было бы логично исходить из степени активности этой критики и интенсивности осмеяния. Тогда основными в и д а м и комического можно считать юмор (низкая степень критичности) и сатиру (высокая степень) при допущении градации степени критичности, а значит и наличия переходных видов. Степень активности осмеяния объекта при юморе и сатире, различие в них силы действия «ничтожащей идеи» (термин Жан Поля) обусловлены свойствами не только объекта критики, но и критикующего субъекта (один ограничится шуткой там, где другой, возможно, прибегнул бы к сарказму).

В этой связи такие явления, как пародия, ирония, гротеск, бурлеск окажутся в другом ряду (их можно назвать ф о р м а м и комического в искусстве), поскольку их определяет иной критерий — сам способ построения комического образа, качество смеховой двуплановости («масштаб» реализации этих форм может доходить до образования самостоятельных жанров). Так, *пародия* — это комическое подражание, передразнивание, при котором сочетаются планы

«чужое — своё», причём второй план дискредитирует первый. *Ирония* — это замаскированная насмешка, где за планом комического утверждения скрывается план отрицания. *Гротеск* — комический алогизм, в странном сцеплении соединяющий несовместимое, часто — реальное с причудливо-фантастическим; сдвиг в ирреальное разрушает привычную действительность и, в конечном счёте, преследует цель её смеховой критики. *Бурлеск* — наиболее «откровенная» из всех форм комического: это сфера брутального комизма, идущая ещё от древнейших обычаев ритуального поношения (некоторые исследователи в этом смысле противопоставляют бурлеску иронию, как «детской» форме комизма — «зрелую»). Присущая комизму амбивалентность часто реализуется в бурлеске через принцип комической маски (маска клоуна, маска дурака, марионетка и прочие способы сокрытия лица) и принцип комической перевёрнутости, изнаночности.

Вне комической двуплановости и установки «не всерьёз» эти формы выключаются из сферы комического, хотя и способны существовать. Пародия вне специфики комического переходит просто в подражание, в вариацию на сюжет или тему¹⁰; известна также и собственно музыкальная некомическая пародия — как специфическая техника контрафактуры. В гротеске вне специфики комического остаётся лишь прихотливая игра фантазии (каким он был первоначально). Вероятно, более сомнительно существование в искусстве (но не в жизни) самой тончайшей и самой простой формы комического за пределами последнего. Ирония вне комической амбивалентности превратилась бы в подобие шифра, в приём риторики (откуда и вышел термин) или просто обман. В бурлеске атмосфера «не всерьёз» как бы освобождает от запретов и приличий «серьёзного мира», но, с другой стороны, и обеспечивает своеобразную психологическую защиту, возможность свободы от сквозящего в бурлеске унижения¹¹.

Хотя перечисленные формы комического обладают определённой спецификой, между ними нет непроходимой границы: пародия может пользоваться принципами гротеска, гротеск — приёмами бурлеска, бурлеск — опираться на пародийность и т. д. К тому же пародия, ирония, гротеск, бурлеск — это не только способы построения комического образа, «схемы смеха» (В. Маяковский), но и особый характер смеха. Так, гротесковый комизм нередко имеет экстравагантный, либо макабрический оттенок, пародийный отличается интеллектуализмом, бурлескный — более жизнерадостный и приземлённый, а иронический часто скептически (Жан Поль, сравнивая иронию и бурлеск,

отмечал, что первая «приглушает свой смех», тогда как второй «им оглушает»¹²). И конечно, эти «краски» комического также могут взаимодействовать и смешиваться, обогащая его палитру почти бесконечной игрой оттенков.

Названные формы существуют в условиях как юмора, так и сатиры. Они опираются на *п р и ё м ы* — более специфичные для комизма (такие, как гиперболы, литота, алогизм, травестия и др.) и менее специфичные (несоответствие, заострение, контраст, неожиданность, сравнение и т. д.).

Таким образом, подытожим, для понимания комического важны соответствующая психологическая установка («не всерьёз»), осознание присущей комическому двуплановости и её характера, а также дифференциация объекта комического и его средств.

Однако, что же формирует «установку», «осознание» и «дифференциацию»? Это, если воспользоваться понятием лингвистики, — *модальность* художественного текста. Но модальность произведения — само по себе явление сложное, поскольку она детерминирована в музыкальном искусстве всеми параметрами коммуникации (композиторским, исполнительским, слушательским), а также факторами жанрово-стилевыми.

Учитывая сложную природу модальности художественного текста, — в интересующем нас случае модальности комической, — попытаемся выявить некоторые механизмы её объективации, что особенно интересно в отношении «чистой музыки», где нет словесного или сценического коррелята её восприятия.

В лингвистике принято различать объективную модальность высказывания (отношение его содержания к действительности) и субъективную (отношение к самому высказыванию). Опираясь на это положение, можно утверждать, что в самом тексте музыкального произведения запечатлевается прежде всего объективная модальность (в виде эпического, лирического, драматического, возвышающего, снижающего и других ракурсов «отношения к действительности»), тогда как субъективная модальность существует в нём лишь потенциально или в «изображённой» (то есть объективированной) форме — как запечатлённые музыкой исполнительские «манеры» (термин барочной музыкальной риторики). В полной мере субъективная модальность реализуется лишь в непосредственном звучании, в исполнительской интонации. Но при этом, как модальность текста не обязательно калькирует модальность авторского замысла, так и модальность исполнения не обязательно является «однонаправленной» модальностью текста, может усиливать её или изменять. По сути, любое озвучи-

вание произведения становится лишь «вариацией» этого произведения; некая «константа» его бесконечно множится в исполнительских и слушательских интерпретациях, и речь может идти не об их адекватности тексту, но лишь о корреляции с ним.

Коррелятом интерпретации является прежде всего сам текст, но не только он. Поскольку авторская модальность не всегда с достаточной полнотой объективирована в нотном тексте, либо характер этой объективации нейтрален (как говорят лингвисты, бимодален), то более сильными коррелятами исполнительской, слушательской интерпретации могут стать факторы, принадлежащие не столько тексту, сколько его *контексту* (жанрово-стилевые установки, законы музыкальной композиции, эстетические нормы эпохи и нормы музыкального языка)¹³. При этом просматривается определённая историческая тенденция: чем менее индивидуализированный характер носит композиторское творчество (пласты доклассической музыки), тем выше степень «формализованности» в объективации воплощаемой им модальности (здесь уместно вспомнить средневековые ритмические и ладовые модусы, аффекты и риторические приёмы барочной музыки, исторически сложившиеся жанры и т. п.). Но, соответственно, тем выше и роль контекста для понимания текста.

Так, например, на ранних этапах своего развития музыка христианского богослужения наполнялась большим внутренним смыслом не столько за счёт себя самой (собственно музыкальной интонации), сколько за счёт того целого, частью которого была, — она как бы превышала самоё себя. Именно поэтому чисто музыкальные достоинства звучания, даже чистота интонации, судя по известным высказываниям отцов церкви, не имели принципиального значения. Общность контекста и его детерминирующая роль по отношению к тексту не способствовали существенному различию модусов восприятия этой музыки. То же правомерно и в отношении других сфер старинной «ситуационной» музыки. По мере перехода к культуре музыкального произведения¹⁴ «текст» становится уже не только проекцией жанрово-ситуационного контекста, но постепенно начинает вбирать его, обретая всё большую степень самостоятельности в смысловом и композиционном отношении. Общие законы и универсалии из условий бытия музыки превращаются также и в элементы её внутренней структуры, «правила игры», а со временем могут становиться предметом условного изображения и даже деформации. Зачастую этот процесс связан с *семантизацией* предметов

изображения, а значит, и с возможностью переосмысления их семантики.

В этом отношении показательна постепенная эмансипация жанровости от жанра (когда качества или элементы, присущие одному жанру, начинают функционировать в рамках другого, что наблюдается уже, например, в ренессансных мадригалах и шансон с популярной тогда батальной или пасторальной тематикой), дифференциация жанра и типа композиции и т. п. В этом же русле можно рассматривать и явление эмансипации модальности музыкального высказывания от регламентирующих его жанрово-стилевых норм, более того – возможности смены и совмещения модальностей на протяжении одного «высказывания».

О ВОПЛОЩЕНИИ И СПОСОБАХ ВЫЯВЛЕНИЯ КОМИЧЕСКОЙ МОДАЛЬНОСТИ В ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ

Как и в любой другой сфере, искусство в области комического имеет богатый опыт и свои клише: в виде традиционных объектов (подобно, например, «параситусам» античной комедии, «порокам» средневекового фарса, некоторым маскам комедии дель арте) или приёмов комикования. В рамках особых жанров объекты и средства комического тяготеют к типизации.

В музыкальном искусстве, в том числе и в «чистой» музыке, сформировались свои комические жанры — скерцо, юмореска, бурлеск, иногда к ним приближаются также каприччио, бутада. Не всегда, впрочем, произведения с перечисленными названиями могут быть отнесены к музыкально-комическому, но лишь к «весёлой» музыке; однако в данном случае речь идёт о жанрах в целом. Основу этих жанров составляют разнообразные средства объективации комической модальности. Если подобный жанр зафиксирован в названии произведения (самим автором, издателем или традицией), то оно как бы программирует модальность восприятия, по крайней мере, установку «не всерьёз». Так происходит, к примеру, с «Музыкальной шуткой» Моцарта (К. 522), при исполнении которой музыканты обычно не скупаются на буффонаду, а слушатели веселятся от души. Но в других произведениях того же Моцарта может быть заложен комизм не меньшей силы, однако он зачастую остаётся неопознанным при отсутствии соответствующего названия.

Это относится и ко второй части Шестой фортепианной сонаты Моцарта (К. 284), по поводу которой говорится, например, в сопроводительной аннотации к грампластинке исполнения М. Юдиной, что от этой музыки «веет торжественное спокойствие ... тема, пленяющая изяществом мелодики, с каждым новым

проведением обогащается колористическими нюансами». Однако при непредвзятом «прочтении» нотного текста данная музыка представляется довольно пёстрой для медленной части сонаты и наполненной «странностями». Это и неожиданная, пианистически непривычная внутримотивная акцентировка (т. 5–6, т. 13–14 во всех проведениях рефрена; т. 29 и, соответственно, при повторе — т. 65), внезапно возникающий на «восклицательной» интонации ломбардский ритм (т. 21–22 и, соответственно, т. 57–58) и его полная метаморфоза в конце перед заключительной каденцией (т. 86, т. 88–89); это и, тоже внезапное, появление драматической речитации на одном звуке в чередовании с «возгласами» и столь же неожиданно наступающее успокоение (начальный семитакт второго эпизода).

Но главные метаморфозы происходят с рефреном, жанровым прообразом тематизма которого является обозначенный автором «Polonaise». Уже при втором проведении в рефрене всё как бы переворачивается: «ударный» начальный мотив меняется на «безударный» (вместо форте — пиано, на сильную долю в аккомпанементе — пауза, в мелодии — «фальцетный» форшлаг). Последующий, «проходной» мотив, напротив, невероятно акцентирован форте и октавным удвоением каждого из голосов. Фигуры, составляющие рефрен, становятся всё более разнородными и контрастными. Кульминацией преобразований в рефрене является его последнее, третье проведение: начальное величаво-размеренное движение полонеза превращается в суетливую поспешность шестнадцатых и тридцатьвторых; во втором предложении «проходной» мотив с приданным ему «прихрамывающим» ритмом двойного пунктира звучит уже как пародия на головной мотив. Наконец, каданс, который несмотря ни на что, до сих пор неизменно пребывал в рефрене на своём месте, как бы гася собой потенциально возникающие ритмические и синтаксические сдвиги, не выдерживает их напора: дважды построенное никак не может выйти к завершению, «упираясь» в прерванную каденцию; дважды, «крадучись и прихрамывая», возобновляется попытка выхода, но энергия иссякает (длительная пауза с фермой); однако собираются последние силы, и каденционный двутакт на крещендо венчает все усилия. Последний такт, повторяющий по принципу эхо (октавой ниже, на пиано) заключительный автентический оборот, звучит как насмешливое резюме. Этот чрезвычайно яркий образчик игровой логики¹⁵ — не единственный в синтаксисе Рондо: подобного же рода «поворот событий» происходил перед последним проведением рефрена, но с иным семантическим оттенком («невер-

ное» направление в движении, потеря ориентации, торможение – и силовой прорыв, который пока ещё успеваешь погасить неизменно галантная каденция).

В результате всех этих «событий» текст второй части Сонаты Моцарта представляется некой «комедией ситуаций»¹⁶, которую вряд ли достаточно воспринимать как «колористические нюансы». В основе этой части — жанр полонеза, но в данном случае не просто как источник тематизма, а как целостная жанрово-коммуникативная модель, интерпретированная семантически, и наклонение данной интерпретации — комическое. Полонез, как любой танец, — характер, раскрывающийся в движении, но и определённая «фабула» движения. Полонез был, если воспользоваться описанием Ф. Листа, «дефилированием, во время которого всё общество, так сказать, приосанивалось, наслаждалось своим лицемерием, видя себя таким прекрасным, таким знатным, таким пышным, таким учтивым. Полонез был постоянной выставкой блеска, славы, значения»¹⁷. Это характер. Какова же «фабула»? В полонезе XVIII века она строилась на сочетании несложных элементов (шаги, поклоны) и их довольно сложной комбинации, предполагавшей долю импровизационности, поскольку характер и направление движения задавала первая пара. Ф. Лист даёт описание благополучной «фабулы» полонеза: «Кавалер, становившийся во главе колонны, старался превзойти своего предшественника небывальными комбинациями и фигурами, которые он заставлял проделывать ... Он придумывал фигуры тесные, сложные, запутанные, однако выполнял их так точно и уверенно, что живая лента, на все лады извиваясь, никогда не разрывалась на скрещенных и не происходило никакого замешательства и толкотни» [там же, с. 111]. Чего нельзя сказать о «фабуле» полонеза во второй части Шестой сонаты Моцарта.

Поскольку комическое по своей природе связано с двуплановостью «художественной действительности» и с условностью игры, то для восприятия модальности текста (отношение высказывания к его содержанию) эти планы должны быть каким-то образом дифференцированы, а чтобы оценить отношение к «объекту высказывания», его надо осознать. Поэтому в «чистой» музыке, где нет словесного или сценического пояснения, данный объект не может не быть представлен в какой-то звуковой реализации. Формы этих реализаций бесконечно разнообразны — от звукоподражательных приёмов игры до жанровых (как в приведённом выше примере), стилевых, композиционных и других моделей.

В Прелюдии № 3 из ор. 34 Д. Шостаковича (цикла, выдающегося по разнообразию и яркости красок музыкально-комического) таким объектом высказывания становится одна из традиционных «сюжетных» моделей: прерывание пасторальной идиллии грозой. Излюбленный в музыке прошлых веков изобразительный мотив (от «Времени года» А. Вивальди и органной пьесы Г.-И. Фоглера до симфоний Бетховена и Берлиоза) Шостакович претворяет с комической утрированностью. Причём, утрирован именно сам момент «прерывания» — когда в уже почти завершившуюся пасторально-ноктюрновую пьесу (идут заключительные плагальные обороты на тоническом органном пункте, пианиссимо, мелодия воспаряет в верхний регистр) грубо вторгается тремолирующее-диссонантное звучание. Комизм усиливается тем, что изобразительный мотив грозы в этой прелюдии соединён с другими мотивами вторжения: фанфарный ритм с характерным отголоском в более низком регистре напоминает воинственные сигнальные мотивы батальных эпизодов (как во второй части «Шехеразеды» Римского-Корсакова, например), но одновременно и темы судьбы, рока, фатума (в симфониях Чайковского и Бетховена прежде всего); последующее нисхождение целотоновой гаммы в низком регистре придаёт этому вторжению ещё и окраску, традиционную для музыкальной фантастики. Крайняя чужеродность данного «комплекса вторжения» подчеркнута предельной удалённостью его центрального, кульминационного по положению аккорда (*cis moll*) от тональности предшествующей «пасторали» (*G dur*). Комична и та быстрота, с которой наступает, несмотря на демонстрируемые масштабы «угрозы», полное успокоение: звучание последних двух тактов прямо стыкуется со звучанием, прерванным вторжением, превращая последнее не более чем в буффонную фигуру. В результате прелюдия приобретает ярко театрализованный характер, который поначалу не ощущался. И это изменение модальности пьесы тоже работает на комический эффект, который создаётся чисто музыкальными средствами¹⁸.

Объектом комической интерпретации могут быть и более специфические пласты «музыкально-типического» — например, игра с нормами и правилами, которых так много в любом искусстве, а особенно в искусстве классицистски ориентированном. Такого рода музыкальный комизм весьма часто встречается в музыке Бетховена. Одним из образцов служит первая часть Шестой фортепианной сонаты (ор. 10, № 2 *F dur*), которую вообще можно назвать миниантологией комических приёмов непрограммной

музыки. Здесь эти приёмы представлены на всех масштабно-временных уровнях: фоническом, синтаксическом, композиционном (по терминологии Е. В. Назайкинского). Для описываемой разновидности музыкального комизма особенно интересен последний. Так, в экспозиции этого сонатного аллегро связующая партия кратчайшим путем подводит ... не к той тональности (третьей ступени вместо доминанты, как будто это — связующая партия из минорной модели сонатной формы)¹⁹, причём «ошибка» обыграна драматическим заострением интонации «настаивания на своём». Совершенно проигнорировав эту интонацию и тональное предложение, побочная партия безмятежно начинается сразу в *C dur*'е. Необычно для классической сонатной формы и образное соотношение основных тем, которые словно обмениваются своими амплуа: кокетливо-грациозная главная тема и фанфарная, звучащая со всё возрастающим энтузиазмом, побочная. Особенность традиционного «прорыва» в зоне побочной партии, в духе «фабулы» данной сонаты состоит в том, что это очередной (после связующей партии) прорыв минорного, драматического модуса.

«Градус» комизма ещё более повышается в разработанном разделе, где после богатой разнообразными интонационными идеями экспозиции развитие аскетично самоограничивается лишь её последним мотивом (трафаретное подкрепление тоники в заключительной каденции нисходящим ходом по I-V-I ступеням). При этом скудость материала контрастирует с арсеналом используемых для его разработки средств: трезвучные уплотнения, перегармонизация, вертикально-подвижной контрапункт (принцип «обработка ценнее материала» и сам характер этого полифонического звучания вызывают ассоциации с «учёной музыкой» прежних веков). По «серьёзности» тона и тональности (*a moll*) начало разработки словно смыкается с модусом связующей партии, создавая тем самым некую альтернативу общему модусу «весёлости», характерной для экспозиции главных тем. «Глубокомысленная» проработка трёхзвучного мотива прерывается взволнованно-лирическим эпизодом, развитие которого движется, в основном, секвентно, причём вторая волна этого развития не только выше предыдущей, но и шире (8 тактов вместо 6); затем следует третья волна. Это потенциально бесконечное «излияние» прерывается, однако, внезапным возвращением строгой «рассудительности» первоначального контрапункта — тем самым как бы наглядно демонстрируется антитетичность и синтез *ratio* и *emotio*.

При этом в разработке происходит «углубление следов» (В. Медушевский) «ошибки» связующей

партии: для обеих координирующей тональностью является *d moll* (и, как было сказано, минорная модель сонатной формы), — именно к *d* и подводит преддыкт. В ложной репризе обыгрывается ситуация «обнаружения ошибки», состояние растерянности и как бы интуитивного выхода к правильному решению по ходу «поиска». В репризе благополучно преодолевается «ошибка» связующей партии (просто сама партия отсутствует) и «интонационная ловушка», внезапно нарушавшая развёртывание побочной темы в экспозиции.

Как уже ясно из данного описания, комические приёмы композиционного масштабно-временного уровня корректируются модальностью синтаксиса, обусловленного в значительной степени логикой игры. Опираясь на характеристику музыкальной игровой логики Назайкинского, в тексте данной Сонаты можно обнаружить многие из описанных им фигур игровой логики: «интонационная ловушка», «подхват-вторжение», «реплика-передразнивание», «застраивший» мотив, внезапные смены «микрообнаружений эмоциональных состояний», «игровая ошибка» и другие. На фоническом уровне объективация комической модальности обогащается разнообразными средствами рельефной динамики, артикуляции, тембро-регистровых контрастов и т. п. Концентрацией фонических приёмов отличается заключительная партия, в которой благодаря этому комикование получает наиболее откровенный, бурлескный характер — через игру пиано-форте, самую высокую степень моторики, «галопирующее» движение коротких мотивов постоянные «реплики-передразнивания» и характерное амплуа буффонного баса.

Данный тип музыкального комизма, связанный с культурой концертирования, «представления», обыгрывает некие абстрагированные ситуации, а потому может одновременно вызывать очень широкий спектр ассоциаций или казаться вовсе безотносительным к жизненной конкретике бытия. В этом своеобразном «каламбурном» типе комическое, представая как бы в чистом виде, вероятно, наиболее самоценно и самодостаточно. Его главным эффектом становится собственно смеховое размыкание замкнутостей, что рождает ощущение весёлой относительности любых границ и не позволяет «окаменеть» в той тяжеловесной серьёзности, которую Ф. де Ларошфуко определял в своих известных максимах как «телесный ритуал, придуманный для укрытия недостатков духа». Такой тип комического играет в музыке значительную роль.

Осознание характера функционирования музыкально-типического — как в качестве средств, так

и объекта — в случае комической модальности предполагает возможность изменения точки зрения на него при одновременном соотнесении с традицией. Чем индивидуальнее объект и средства, тем сложнее для восприятия обнаружение комического. Но сложность может возникнуть также по причине существенной дистанцированности традиции, породившей данный музыкальный текст, от контекста его репродуцирования. Вследствие неких провалов в «памяти культуры», может быть утерян «ключ», «код» прочитывания интонации музыкального текста, попавшего в новый культурно-исторический контекст. В этом случае требуются определённые усилия по её «расшифровке»²⁰. Например, в чём заключается юмор пьесы Дж. Фарнэби «His humour» из «Фицуильямовой вёрджинельной книги»? Можно ли вообще уловить модальность этой музыки, созданной четыре века назад?

Непосредственно на слух ощутить шутовскую данную музыки вряд ли возможно ввиду характерного для нотной записи того времени отсутствия динамических, артикуляционных, агогических и тому подобных указаний, в которых могла бы запечатлеться модальность «произнесения» текста (то есть исполнения). Это переносит акцент на план самой лексики музыкального высказывания и его построение. Общую структуру определяет свойственный музыке этой эпохи и особенно музыке для светского музицирования, к которой и принадлежит данная пьеса, составной принцип (генетически связанный со строфической песенно-танцевальной форм). Между четырьмя разделами композиции возникает как бы перекрёстная рифма, поскольку третий раздел продолжает движение первого, а четвёртый развивает идею второго. Первый и третий разделы имеют идентичное строение — то, что позднее назвали «квадратным периодом», причём в обоих случаях второе предложение обозначено как «Reprise», что в то время указывало на повторение с диминуированием; при этом третий раздел в виде простейшей канонической секвенции обыгрывает начальный мотив. Строение данных разделов вполне соответствует лексике этой музыки, танцевальной по природе (скорее всего, здесь представлена столь популярная у английских вёрджинелистов аллеманда).

Однако второй раздел совершенно противоположен по своей лексике: в ней угадывается наиболее эзотерический пласт ренессансной учёности, связанный с «книжным» освоением хроматического и энгармонического родов древних греков²¹. Выдержанный в верхнем голосе полутоновый звукоряд роднит этот фрагмент с особой разновидностью фантазий того времени —

хроматической; само медленное и континуальное движение, по сравнению с другими разделами, заставляет вслушиваться в переокраску созвучий, возникающих в результате мелодического движения голосов, что вызывает ассоциации ещё с одним фантазийным жанром ренессансной «учёной» музыки, представленным такими названиями, как «Странные созвучия», «Жёсткости и лигатуры».

Четвёртый раздел — это «фантазия» на гексахорд уже диатонический, однако структура раздела гораздо сложнее. При восходящем движении гексахорда верхнего голоса вторая тройка звуков гармонизована как секвекцирование первой. В результате в синтаксисе образуется не свойственная аллеманде гемиола. Этого секвенцирования нет при нисходящем движении гексахорда: в первой его секции нисходящей имитации подвергается варьированный мотив, взятый из контрапункта к восходящему движению гексахорда, а во второй секции (тоже в нисходящей имитации) — мотив, производный от инциума (в инверсии) первого раздела. Следующее далее четырёхтактовое заключение построено, по сути, как четырёхголосный бесконечный канон с педалью пятого голоса (по внешнему виду — словно *tenor, cantus firmus*) на квинтовом тоне. Эта фактура напоминает как средневековую технику «выдержанного тона» (Haltetone-письмо), так и созданную позднее остроумную Фантазию Г. Пёрселла «Uppone one tone».

Если в целом оценить лексику пьесы Фарнэби с позиции жанрово-стилевых установок и норм письма того времени, то налицо явное смешение стилей: танцевальности, относимой к роду «простой» или «практической» музыки — и музыки «учёной» (ричеркарно-мотетная техника, фантазии). И всё это — в чрезвычайно миниатюрной, афористичной форме (всего 22 такта), в которой мотетная и фантазийная техники проявляются буквально на мотивном уровне. В таком свете казавшаяся интонационно бесцветной мозаика пьесы обретает яркие краски: жанровая форма танца становится пространством демонстрации учёности, а профессиональные ухищрения исходят от лёгкости изящных светских каламбуров. В сфере «высокой» музыки это не было бы возможно, но в жанре камерной музыки (изящной безделицы для приятного музыкального досуга) этикет был не столь строг: перефразируя поговорку, можно в данном случае сказать — то, что непозволительно для Юпитера, оказывается позволено быку. Именно в остроумии, в этом неожиданном парадоксе, видимо, и заключается, прежде всего, юмор пьесы Фарнэби. Но нельзя не учитывать и его «английский оттенок».

Само слово «humour» переводится с английского и как юмор, и как остроумие, но также как нрав, настроение, склонность. Последнее значение является основным в «теории юмором» современника Фарнэби, драматурга и поэта Б. Джонсона. В этой теории под «юмором» подразумевались некие индивидуальные особенности, «отклонение от “естественных” общих норм человеческого мышления и поведения — своего

рода индивидуальные странности»²². В такой трактовке юмор соотносим с эксцентричностью, столь ценимой англичанами. Возможно, Фарнэби был знаком с теорией Джонсона. Во всяком случае, очевидно, что его индивидуальный юмор связан с отличной от общих норм склонностью к разнообразным музыкальным занятиям и загадкам.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Lissa Z. O komizme muzycznym // Szkice z estetyki muzycznej. — Kraków, 1964. — S. 9–57; Дземидок Б. О комическом [пер. с польск.]. — М., 1974; Бонфельд М. Ш. Пародия в музыке венских классиков // Сов. музыка. — 1977. — № 5. — С. 99–102; Бонфельд М. Ш. Комическое в симфониях Гайдна: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — Л., 1979.

² См. указанные работы З. Лиссы и М. Ш. Бонфельда, а также: Пустовит Е. А. К вопросу о комическом в музыкальном искусстве // Вопросы теории музыки: сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных. — М., 1977. — Вып. 30. — С. 6–19; Заковырина Т. А. К вопросу о комическом в инструментальной музыке // Эстетические очерки. — М., 1977. — Вып. 4. — С. 160–190; Цукер А. М. Особенности музыкального гротеска // Сов. музыка. — 1969. — № 10. — С. 42–45; Kidd J. C. Wit and Humor in tonal Syntax // Current Musicology. — 1976. — № 21. — P. 70–82; Flotuis M. Einige Betrachtungen über den Humor in der Musik // Österreichische Musikzeitschrift. — 1983. — №38/12. — S. 688–695 и др.

³ Lissa Z. O komizme muzycznym..., s. 14.

⁴ Бонфельд М. Ш. Комическое в симфониях Гайдна..., с. 3.

⁵ Там же, с. 7.

⁶ Kidd J.C. Op. cit., p. 72.

⁷ Бонфельд М. Ш. Комическое в симфониях Гайдна..., с. 10. Ту же сущность двулановости при построении комического образа подчёркивал Д. С. Лихачёв: «Существо смеха связано с раздвоением. Смех открывает в одном другое, не соответствующее: в высоком — низкое, в духовном — материальное, в торжественном — будничное, в обнадеживающем — разочаровывающее. Смех делит мир надвое, создаёт бесконечное количество двойников, создаёт смеховую “тень” действительности, раскалывает эту действительность» (Лихачёв Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. — Л., 1984. — С. 35).

⁸ Жан Поль. Приготовительная школа эстетики [пер. с нем.]. — М., 1981. — С. 145.

⁹ См.: Боров Ю. Б. О комическом. — М., 1957.

¹⁰ Ю. Н. Тынянов настаивал на разделении «пародичности» и «пародийности», считая сведение пародии к комическому жанру чрезмерным сужением проблемы и оставляя подобный смысл лишь за вторым термином (см.: Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1977. — С. 286–293).

¹¹ О потенциальной оскорбительности комического писал ещё А. Бергсон (см.: Бергсон А. Смех // Психология эмоций. Тексты. — М., 1984. — С. 186–191).

¹² Жан Поль. Указ. изд., с. 181.

¹³ Этот контекст не только широк, но и многослоен, поскольку включает помимо названных, общезначимых аспектов также

факторы частного порядка — такие, например, как бытовая сторона концерта, субъективный опыт или психофизическое состояние исполнителя, слушателя.

¹⁴ О дифференциации двух типов — культуры музыкального произведения и культуры музыкальной деятельности — пишет Е. В. Назайкинский в своей «Логике музыкальной композиции» (М., 1982, с. 58).

¹⁵ Здесь и далее автор опирается на теорию музыкальной игровой логики, разработанную Е. В. Назайкинским в «Логике музыкальной композиции».

¹⁶ Подобная модальность восприятия подкрепляется и таким важным её коррелятом, как звучание первой части Сонаты, весьма близкое характеру увертюры комических опер, в том числе и самого Моцарта.

¹⁷ Лист Ф. Шопен. — М., 1956. — С. 113.

¹⁸ В отличие, например, от музыки последних двух частей концерта «Лето» из «Времен года» Вивальди, где вполне различима музыкально-типичная модель «грозы» (финал), но трудно идентифицировать слухом «рой мух и мошек» (Adagio). Между тем, главный комизм состоит как раз в том, что изображаемое в этой музыке, по программному замыслу, отчаяние пастуха обусловлено такими крайностями, как, с одной стороны, мухи (традиционный комический образ предельной ничтожности), а с другой, — гром и гроза (не менее традиционный образ величественного). Присутствие этой философской аллегории в подтексте совершенно реалистически трактованной ситуации и придаёт содержанию пародийно-ироническую двулановость; но она создаётся во многом благодаря внемузыкальным средствам — авторским ремаркам в партитуре.

¹⁹ О различии композиционных моделей сонатной формы в условиях мажорного либо минорного лада см. статью В. Н. Хлопковой «Типология сонатной композиции у венских классиков» (Музыкальная академия. — 2000. — № 1. — С. 201–207).

²⁰ В современной практике проблема исполнения старинной музыки располагается в поле натяжения между полюсами «аутентичности» и «актуализации».

²¹ Дж. Фарнэби имел степени бакалавра музыки в Лондоне и Оксфорде, а его мадригал-загадка «Construe my meaning» («Истолкуй моё значение») известен как значительный эксперимент в области хроматического письма того времени. (Этот мадригал заставляет вспомнить также о «вох геи» средневековой учёной музыки).

²² Литературные манифесты западноевропейских классицистов. — М., 1980. — С. 539.

Коробова Алла Германовна

доктор искусствоведения,
профессор кафедры теории музыки
Уральской государственной
консерватории им. М. П. Мусоргского