

ПОЭТИКА И СЕМАНТИКА МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕКСТА



М. А. СМИРНОВА

Уральская государственная консерватория (академия)
им. М. П. Мусоргского

О СЕМАНТИКЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ КАДЕНЦИЙ XVIII – XX ВЕКОВ: К ВОПРОСУ ЭВОЛЮЦИИ

УДК 781.15:78.035

Проблема каденции солиста, рассматриваемая в последние десятилетия, продолжает оставаться привлекательной для исследователей. Анализируются вопросы, связанные с особенностями сочинения и исполнения каденций (главным образом, на материале произведений эпохи Барокко и Классицизма), проводятся изыскания и расшифровка неизвестных записей, концертная каденция изучается и как композиционное явление, традиционно связываемое с определёнными участками формы и обладающее особыми функциями. Однако более детальное обращение к данному феномену рождает ещё ряд вопросов, которые пока

остаются на периферии интересов музыковедов: каково образно-смысловое содержание каденций, существует ли зависимость типа содержания от композиционно-тематических особенностей сочинения; можно ли обнаружить некий тип семантики, который преобладает в ту или иную эпоху, каковы причины подобного выбора?

В предлагаемой статье раскрывается один из аспектов, касающихся семантики инструментальных каденций: автор выявляет и систематизирует наиболее характерные типы образного содержания каденций в инструментальной музыке XVIII–XX веков.

Прежде всего, отметим, что работ, специально посвящённых сольной каденции и общей классификации её видов, практически нет. Единственный пример классификации содержит статья А. М. Меркулова «Каденция солиста в XVIII – начале XIX века», где выделяются каденции трёх типов: *пассажные*, основанные на общих формах движения; *мотивные* (или пассажно-мотивные) – каденции, в которых в общие формы движения «вкрапляются» мотивы, отдельные элементы тематического материала «в виде кратчайших интонационных формул»; *тематические* (или пассажно-тематические), в основе которых «оказываются явные тематические образования, отличающиеся ... высокой степенью индивидуализированности, композиционной оформленности, репрезентативности и т. д.»¹.

Приведённая систематика ограничена временными и жанровыми рамками: рассматриваются только каденции в концертах эпохи Классицизма. Однако семантика каденций со временем меняется и обогащается, их содержание (впрочем, как и композиционные особенности, рассмотрение которых не является задачей данной статьи) индивидуализируется.

Для создания более целостной картины необходимо расширение прежде всего временных границ классификации, с освещением, помимо Классицизма, разных эпох – от Барокко до XX века включительно. Также представляется необходимым введение иных критериев – таких, как жанрово-стилевой, коммуникативный, композиционный и семантический. В рамках данной статьи мы позволим себе предложить опыт классификации только по одному из приведённых критериев – семантическому.

В целом, в качестве общих семантических типов каденции были выделены три основных: а) доминирование сольного виртуозного начала (наиболее характерная семантика для жанра сольного концерта разных эпох); б) концентрация субъективного лирического высказывания (она становится основой содержания, начиная с концертов романтического стиля); в) изображённая концертность (в жанрах помимо сольного концерта). Рассмотрим их более подробно.

1. *Доминирование сольного виртуозного начала* – это наиболее характерная семантика в концертах эпохи Барокко и Классицизма.

Как известно, практика введения каденций в музыкальную ткань концерта стала очень распространённой, начиная с эпохи Барокко. Причина состояла в том, что именно в это время в русле практической музыкальной деятельности активно формируется концертный стиль, в рамках которого происходит становление каденции как импровизации солиста, являющейся важным показателем его мастерства². Прототипом инструментальных каденций послужили импровизации, базирующиеся на технике диминуирования³. Именно на её основе под влиянием складывающейся новой эстетической модели и новой коммуникативной ситуации⁴ возникает привычный для более поздних эпох тип импровизации, нашедший яркое воплощение в сольных каденциях эпохи «концертирующего стиля». Каденция понималась как своего рода итог части и нередко соизмерялась с основным тематическим материалом по важности и силе воздействия.

Рассмотрим в качестве одного из многочисленных примеров каденцию *первой части Концерта № 24 В.-А. Моцарта (KV 491)*. Местоположение каденции в первой части, согласно традициям эпохи Классицизма, отмечено в нотном тексте фермой и словом «Cadenza» (при том, что выписанная авторская каденция отсутствует). Подобное указание предоставляет свободу исполнителю в реализации каденционной функции: он мог воспользоваться уже имеющейся каденцией (своей или кем-то написанной) либо импровизировать её. Определяющим здесь является именно момент *переключения* состояний: от модуса ансамблевого концертирования к модусу сольного концертирования, демонстрации виртуозных возможностей, отступлению от основной линии «действия».

Отметим, что повышение роли сольного виртуозного начала приводит уже в эпоху позднего Классицизма к тому, что каденция начинает выходить за пределы традиционного местоположения и используется на других участках формы. Так, в *первой части Фортепианного концерта № 5 Л. ван Бетховена (ор. 73)* содержатся три каденции: часть *начинается* с каденции и ещё две вводятся на репризном участке – одна перед репризой (вариант первой каденции в функции предыкта), вторая – перед кодой. Последняя наиболее традиционна как по местоположению, так и по выполняемой функции (но она – один из первых примеров каденций, *вписанных* в основной текст самим автором). Наиболее необычна для того времени по местоположению начальная каденция, которая подготавливает проведение темы главной партии в оркестре. Эта каденция построена на общих формах движения (виртуозные пассажи, охватывающие весь диапазон фортепианной клавиатуры на основе полного гармонического оборота) и записана без тактовых черт, что служит знаком её прелюдийного

характера. Но, в отличие от прелюдий эпохи Барокко, здесь главным является процесс актуализации исполнительского начала, *заявление о доминирующей роли солиста*.

2. *Изображённая концертность*. Уже в эпоху Классицизма в рамках неконцертных жанров (таких, как соната, вариационный цикл) наблюдается ещё один тип содержания, который можно было бы обозначить как *изображённая концертность*. Она непосредственно связана, помимо прочего, с феноменом «изображённой каденции». Формирование последнего явилось результатом утверждения статуса сольной концертной каденции как жанрового признака и с процессом его семантизации. Возникает возможность изображения характерных черт концертного модуса в рамках сольного произведения, а также в произведениях других жанров: например, в фортепианной сонате, в вариационном цикле и др. Остановимся на нескольких показательных примерах.

В *финале Фортепианной сонаты В.-А. Моцарта (KV 333)*, написанном в форме рондо-сонаты, каденция, зафиксированная в нотах и обозначенная словом «Cadenza», находится на традиционном – для жанра концерта – месте: после репризы, перед кодой, выполняя одну из своих основных композиционных функций дополнительной работы с тематическим материалом в каденции. То есть, Моцарт явно пишет эту часть по модели финала концерта и, таким образом, здесь можно говорить об *изображении* ситуации концертирования в сонате – жанре, не связанном с присущей концерту дифференциацией по типу «tutti – solo», но моделирующим её. Соответственно, средствами единственного инструмента имитируются узнаваемые приёмы фактурной организации: ясно слышится «оркестровое tutti» и реплики «солиста», создавая характерные эффекты внутреннего расслоения звукового пространства. Развитие материала при этом следует логике концертной формы как структуры-«схемы», являющейся в данном случае методом *игры* со слушательским восприятием.

В *сонатах Бетховена* (прежде всего, фортепианных) введение в музыкальную ткань quasi-импровизационных участков (каденций⁵) встречается довольно часто. При этом генезис их неодинаков. Например, в *Тринадцатой фортепианной сонате (ор. 27 № 1)* в третьей и четвёртой частях Бетховен вводит одноголосные фрагменты, выполняющие функцию связки, перехода между разделами. Истоки этих небольших каденций (выписанных в свободной форме, без тактов) относятся, скорее всего, к области вокальной музыки: в частности, речитатива к ариям.

В *Сонате № 28 (ор. 101)*, где в третьей части Бетховен вводит каденцию (также со снятыми тактовыми чертами), генезис другой: здесь явно изоб-

ражена каденция скрипичная, что проявляется в характерном типе фактуры, в диапазоне и облике мелодизма, который имеет инструментальную природу.

Каденции встречаются, как уже говорилось, также в вариациях, примером чего может служить «Пастораль с вариациями (каденциями)» В.-А. Моцарта (KV 500). В этом произведении двойственность названия отражает двойственность трактовки вариаций. С одной стороны, это именно вариации орнаментального типа, с другой – использование определённой фактуры (общие формы движения, в которых растворён тематический материал) и запись вне рамок тактового метра приближают некоторые вариации к концертным каденциям. В результате данной трактовки орнаментальных вариаций в самом процессе развёртывания музыки можно обнаружить некий момент исполнительской «театрализации»: артист вынужден менять амплуа, «действовать» словно бы в двух ипостасях – как камерный пианист, точно выполняющий все авторские указания, и как концертный солист-виртуоз, в чьи задачи входит увлечь публику своим мастерством.

Эпоха Романтизма привносит нечто новое в трактовку каденции. Расширяется жанровая палитра: явление «изображённой каденции» вместе с модусом концертности проникает также в сюиту, в концертную пьесу, шире представлено в вариациях. В вышеперечисленных жанрах тот или иной инструмент может временно принимать «амплуа» концертирующего солиста. Например, в *финале Третьей оркестровой сюиты П. И. Чайковского (ор. 55)*, написанном в форме вариаций, композитор вводит две каденции солирующей скрипки: перед десятой вариацией и непосредственно после неё. Обе отмечают своеобразную смену инструментального «амплуа»: в первой каденции происходит выделение из общей группы сольной скрипки, её «заявление о себе» (актуализация виртуозного начала), а во второй – обратный процесс – растворение солирующего голоса в оркестровой ткани. С тематической точки зрения каденции построены на общих формах движения. Использование их, наряду с дифференциацией фактуры по принципу tutti – solo, способствует, таким образом, воссозданию в оркестровом произведении образа типичной каденции и, как следствие, возникновению в сюите модуса концертирования.

Ещё один интересный пример использования каденции обнаруживается в «Прелюдии» К. Дебюсси из *Сюиты для фортепиано (1901)*. Здесь она появляется в условиях неконцертного жанра (автор даёт в качестве ремарки и само слово «cadence»), где становится некой квинтэссенцией импровизационной природы жанра прелюдии, трактованного в барочном духе – как вступление к циклу. Эта каденция находится в кодовом разделе (перед за-

ключительными аккордами) и содержит переход от прихотливых пассажей в духе *regretium mobile* к выразительному речитативу-декламации, звучащему будто «слово от автора» и затем постепенно растворяющемуся в колоритных «переливах» по звукам *h* локрийского и целотонной гаммы. Апеллируя к образу импровизационности, каденция в сюите Дебюсси обретает дополнительный смысл: как вообще знак исполнительской свободы, самовыражения музыканта-солиста.

3. *Лирическое высказывание.* В эпоху Романтизма модифицируется, среди прочего, и образное содержание традиционной концертной каденции: на первый план выходит лирическая трактовка её как монолога, воплощающего внутренние переживания «героя» произведения, что даёт основания для выведения ещё одного типа образного содержания, который можно обозначить как *концентрация субъективного лирического высказывания*. Именно этот вид семантики становится основой содержания во многих произведениях романтического наклонения в XIX и XX веках (среди них – Фортепианные концерты Ф. Мендельсона № 1 и 2, Концерт *a moll* Э. Грига, Второй и Третий концерты С. Рахманинова, оба концерта М. Равеля). Так, например, в репризе первой части *Первого фортепианного концерта М. Равеля (1931)* каденция является лирическим центром всей части. Она представляет собой переизложение *побочной темы* (только в самом конце она подхватывается оркестром). В каденции происходит фактурное и мелодическое варьирование данной темы (она лишается намёка на блюзовую сущность, присущую ей сначала, и «облачается» в певучие фигурации), а также сокращение её масштабов по сравнению с экспозицией.

Ещё один показательный пример – каденция *во второй части Второго фортепианного концерта С. Рахманинова (1901)* – лирическая, очень проникновенная по звучанию. Она появляется перед репризой и становится «тихой кульминацией» всей части. Каденция построена на общих формах движения, которые после непрерывного мелодического развёртывания воспринимаются как звуковое воплощение душевного трепета, восторга перед красотой мира (в этом отношении содержательный модус каденции очень близок семантике лирических романсов Рахманинова).

Отметим, что, несмотря на превалирование лирического типа содержания, в эпоху Романтизма сохраняет своё значение и наиболее традиционный для каденции модус *доминирования сольно-виртуозного начала*. Этот семантический типаж находит особенно яркое воплощение в творчестве Ф. Листа. Остановимся на *Первом фортепианном концерте (1849-1856)*. Это творение композитора является отражением его исполнительского кредо и концер-

тного духа эпохи Романтизма. У Листа здесь роль оркестра ближе к аккомпанирующей, а на первое место выходит солист-виртуоз, чья главная задача – захватить воображение публики и утвердить собственное лидерство в «ведении» концерта. В этом произведении сам модус концертной каденции с самого начала даёт о себе знать в партии пианиста. Периодически на разных участках формы он актуализируется в виде виртуозных quasi-импровизационных фрагментов, особым образом записанных (без тактовых черт, более мелкими нотами), что даже визуально сразу выделяет их из общего контекста и соответствует традиционной записи концертной каденции⁶. Их главное назначение состоит в подчёркивании доминирующей роли Художника, а также в демонстрации виртуозно-технических возможностей исполнителя, получающего возможность «самовыражения».

В XX веке композиторская практика восприняла и сам феномен каденции, и его внутреннее видовое разнообразие, в том числе с точки зрения семантики. Но, в отличие от предыдущих эпох, в это время происходит не только синтезирование (и видоизменение) опыта предыдущих поколений музыкантов, но качественный скачок в композиционном мышлении. Что же касается феномена каденции, можно видеть, что и в этой области многое существенно изменяется: возникают новые разновидности, не имеющие аналогов в предыдущие эпохи, углубляется собственно содержание каденций, обретающих некий дополнительный смысл, не связанный напрямую с их первоначальной функцией. В отдельных случаях можно говорить о своего рода «психологизации» каденции, а значит – о появлении нового типа содержания:

4. Каденция-размышление, каденция-медитация.

Рассмотрим в связи с этим *Концерт для скрипки с оркестром Б. Чайковского (1969)*. В нём, подобно упомянутому концерту Ф. Листа, в музыкальную ткань сочинения в разных разделах включено много кратких каденций-«реплик». Но смысл их совершенно иной: если у Листа они наполнены мощью и энергией, то здесь, в духе философии экзистенциализма, как бы дано размышление о совершаемом человеком пути.

Общая концепция произведения накладывает отпечаток и на распределение партий: солист здесь выступает в роли повествователя. «Герой» не столько переживает (претерпевая всё, что с ним происходит под воздействием внешней событийности, которая отражается в партии оркестра), сколько пытается осмыслить её. Отсюда и характер каденций, разбросанных по всей музыкальной ткани этого одночастного концерта. Их размеры и тематизм различны, но семантическая основа близка: каденции представляют собой экспрессивные монологи-речитативы, эмоциональный план которых

окрашен в различные тона – от светлого созерцания до острого переживания, переплавляющегося, наконец, в надмирное смирение перед уходом в небытие.

Анализ Скрипичного концерта даёт основания говорить о смысловом обновлении «рассредоточенной» каденции. Если сравнивать с упомянутым концертом Листа, виртуозность присутствует и у Б. Чайковского, но из цели она превращается в средство для более полного и яркого раскрытия экспрессии в выражении рефлектирующего внутреннего «я» героя, персонифицированного в партии солиста.

Таким образом, в XX веке содержание каденции углубляется, охватывая область рефлексии, ухода в «зоны» внутреннего психологического действия. Развитие подобной семантики напрямую связано с перестройкой драматургии концерта, с повышением процессуальности и диалогичности высшего порядка, понимаемой уже не как сопоставление «tutti – solo», но как демонстрацию разных взглядов на мир.

Наиболее ярко обозначенный содержательный модус проявляется в каденциях нового композиционного вида – самостоятельных частях цикла. В связи с этим показательным примером может стать *Первый виолончельный концерт Д. Шостаковича (op. 107)*. Каденция – третья часть концерта, и окружающие её части (все, кроме первой, идут без перерыва) представляют собой эпизоды непрерывно развёртывающейся музыкальной драмы⁷, связанные тематическим единством. Каденция – словно отдельный акт «действия»: герой, оставшись один, произносит монолог, заново осмысливая всё, что произошло в двух первых актах⁸. В ней практически нет привычных для виртуозных каденций «рамплиссажей» – почти вся музыка соткана из основных тем концерта, возвращающихся в новом освещении, в иных ракурсах. Как в кино, в обратном порядке проходит цепь знакомых образов, постепенно трансформирующихся. За счёт «смены кадров» и постепенной трансформации тематического материала в Каденции осуществляется плавный переход от второй части к четвёртой, своего рода композиционно-тематическая модуляция. Смысл Каденции (по сравнению с традиционным модусом) иной: теперь это показанное «крупным планом» пространство духовного мира человека, наполненное мучительными противоречиями. В образном отношении Каденция обретает некий дополнительный смысл: здесь она воспринимается как воплощение *личностного начала*, что связано с дальнейшим развитием идеи солирования-монология.

Итак, феномен инструментальной каденции получает новое развитие в музыке XX века. Кардинально и стремительно меняется картина мира,

что оказывает влияние на музыкальное мышление эпохи, на средства музыкального языка, жанры и формы. Изменения коснулись и содержательной стороны сочинений, в целом ряде произведений на первый план выходит тип семантики, связанный с углублением в сферу рефлексии и медитации. Именно этот содержательный модус стал наиболее характерным и для инструментальных каденций XX века. Отметим, что сохраняют своё значение и более традиционные типы содержания, сформировавшиеся в предыдущие исторические периоды. Всё вместе это приводит к обогащению семантической палитры каденций.

В данной статье был рассмотрен только один аспект, касающийся феномена инструментальной каденции: выявлены особенности образного содержания каденций и обозначен некий исторический вектор в его развитии. Большой интерес представляют вопросы, связанные с систематизацией разнообразных видов инструментальной каденции (включая и XX век), разработкой её типологии, с осмыслением новой композиционной функции каденций, а также более частные аспекты, касающиеся особенностей их исполнения и внутреннего строения. Вероятно, эти вопросы могут стать достоянием для будущих исследований.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Меркулов А. Каденция солиста в XVIII – начале XIX века // Старинная музыка. – 2002. – № 2. – С. 22, 24.

² Надо сказать, что импровизация – основа культуры музыкальной деятельности – воспринималась к этому времени как «искусство», отличное от «искусства» композиции, по словам Е. Красуцкой, – как «высший вид исполнительской и композиторской деятельности. Главным было – передать музыкальные закономерности с предельным совершенством» (Красуцкая Е. Импровизация и профессионализм в XVI веке // Московский музыковед. Ежегодник. – М.: Музыка, 1991. – Вып. 2. – С. 247).

³ Диминуции, являющиеся одним из способов мелодического обогащения голосов путём дробления основных тонов на более мелкие длительности, широко применялись в исполнительской инструментальной практике XVI – начала XVII веков, особенно в Италии, Англии, Германии.

⁴ Музыкальное исполнительство выходит на концертную сцену, повышается значимость музыкантов-практиков и интерес к их деятельности.

⁵ Слово «каденция» Бетховен не пишет, но, поскольку все узнаваемые признаки каденции имеются, то подобные quasi-импровизационные вставки правомерно, на наш взгляд, называть каденциями.

⁶ Здесь может идти речь о феномене так называемой «рассредоточенной каденции». Подобные «вставки», помимо демонстрации лидирующей функции солиста, способствуют также более органичной связи всех участков композиции и особому выстраиванию драматургии концерта.

⁷ Четыре части концерта связаны с четырьмя самостоятельными композиционно-драматургическими функциями, при этом каждая из частей тяготеет к определённой образной сфере: первая часть – драматическая экспозиция, вторая – центральный эпизод (лирическая исповедь), третья часть – собственно каденция (задумчивый монолог солиста, заново осмысливающий всё ранее прозвучавшее), и, наконец, четвёртая часть – полуфантастическое скерцо, завершающееся праздничной кодой. Этот ряд образов проходит стремительно, в безостановочной смене мыслей и состояний; только в средних, медленных эпизодах автор «останавливает действие», чтобы дать выход накопившимся эмоциям, исполненным возвышенной чистоты и сердечности.

⁸ Происходит переключение планов действия с внешнего на внутренний, которое подчёркивается и тональной инверсией: ключевые знаки меняются с диэзов на бемоли (от переменного *A-fis* к *g moll*), и тональность Каденции как бы оказывается внутри круга тональностей второй части.

Смирнова Мария Александровна
аспирантка кафедры теории музыки
Уральской государственной консерватории
им. М. П. Мусоргского

