

**ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ ФАКТОР  
В ФОРМИРОВАНИИ СИСТЕМЫ ЖАНРОВ  
(на примере сонат для кларнета и фортепиано  
композиторов XIX века)**

Проблемы жанра традиционно привлекают внимание отечественных музыковедов. Очень сложная и разветвлённая теория жанра была создана в советский период. Особое место в отечественной литературе, посвящённой данной проблеме, занимает учебное пособие Е. В. Назайкинского «Стиль и жанр в музыке» [2], где приводятся и подробно анализируются определения, принадлежащие известным отечественным музыковедам – Т. В. Поповой, В. А. Цуккерману, А. Н. Сохору и О. В. Соколову.

Советские исследователи систематизируют жанры европейской музыки на самых разных основаниях. Так, В. А. Цуккерман в качестве главного критерия выдвигает содержание, и тогда жанры разделяются на три группы – лирические, повествовательные и эпические, а также моторные, связанные с движением. Кроме того, между второй и третьей группами вводится промежуточная – картинно-живописные жанры, к которым относятся, например, этюды-картины и программная музыка [2, с. 87–88]. Как видим, для музыканта-исполнителя в такой концепции места не находится.

В исследовании Т. В. Поповой ситуация несколько иная: в основу классификации кладутся два главных критерия – условия бытования музыки и, что важно для нас, особенности исполнения. В соответствии с выбранными критериями выделены шесть жанровых групп: 1) народно-бытовая музыка устной традиции, песенная и инструментальная; 2) лёгкая бытовая и эстрадно-развлекательная музыка; 3) камерная музыка, исполняемая солистами и небольшими ансамблями в малых залах (ниже мы будем рассматривать исключительно данную жанровую группу); 4) симфоническая музыка, исполняемая большими оркестрами в концертных залах; 5) хоровая музыка; 6) музыкальные произведения театрально-драматического предназначения [2, с. 87]. Во всех группах, кроме пятой, дополнительным признаком служит

деление жанров на вокальные и инструментальные. В данной классификации, однако, не учитывается различие в отношении слушателя и исполнителя к произведению.

В обширной классификации А. Н. Сохора – учёного, который известен как основоположник отечественной музыкальной социологии – именно социальные функции служат основой для выделения четырёх жанровых групп; при этом каждая характеризуется и особенностями музыкального языка, и специфическим содержанием. К первой относятся культовые или обрядовые жанры, вторая охватывает массово-бытовые жанры, третья – концертные, то есть совокупность произведений, для исполнения которых требуется концертный зал, в четвёртую группу входят театральные жанры [2, с. 88–89]. Автор рассматривает музыкальные произведения исключительно с позиций потребителя музыки, делая исключение лишь для обрядовых жанров народного творчества, которые далеко выходят за рамки избранного нами материала. Тем не менее, социологически ориентированный подход, которого придерживается А. Н. Сохор, представляется в высшей степени перспективным.

Примечательно, что в книге Е. В. Назайкинского из зарубежных концепций рассмотрена только систематизация жанров, предложенная Г. Бесселером в первой половине прошлого века [2, с. 84–86]. Позднейшие зарубежные исследования в поле зрения автора не попали, а они, как будет показано ниже, вносят в теорию жанра принципиально новые идеи.

Рассмотрение жанровых классификаций вплотную подводит Е. В. Назайкинского к вопросу о сущности жанра. Выясняется, что сложность и громоздкость определений (включая то, которое даёт сам ученый [2, с. 94]) и споры относительно главных критериев, характеризующих жанры, проистекают из многозначности самого термина: «Слово “жанр” в переводе с французского на русский означает “род”. Но родом чего именно можно считать жанр? В музыкальной практике к жанрам относят и разновидности, и группы различных произведений, объединённых каким-то признаком, и группы групп. Жанром называют и оперу, и входящие в неё арии и ансамбли, а среди сольных номеров различают, например, ариозо или каватину» [2, с. 92; *курсив наш* – Н. М.].

**Цель** настоящего исследования заключается в выявлении нового и недостаточно изученного способа (признака) жанровой группировки.

В современном украинском музыкознании подходы, представленные Е. В. Назайкинским, в целом преобладают. Об этом, в частности, свидетельствует содержание сборника статей «Жанр як категорія музичної творчості». В нём раскрывается широкий спектр представлений о природе и функциях музыкальных жанров, среди которых соображения, связанные с исполнительской проблематикой, занимают достаточно скромное место. Они отражены в статьях С. Шабалтиной [6], А. Хуторской [5], В. Дорохина [1] и А. Романовой [4]. Жанры исполнительского творчества рассматриваются преимущественно с точки зрения жанрового содержания.

Между тем, среди концепций жанра, используемых в современном зарубежном музыкознании, всё более заметное место занимает *социально ориентированная* теория жанра (некоторые её признаки представлены, как указано выше, в классификации А. Н. Сохора). Она разрабатывается преимущественно британскими и американскими музыковедами, среди которых наиболее известны Джим Сэмсон (Лондон), Джефффри Коллберг (Чикаго), Аллан Мур (Сюррей). Эти авторы работают в разных областях академической и популярной музыки: например, Коллберг известен исследованиями о музыке Шопена, Мур – двумя монографиями о рок-музыке. Все названные музыковеды определяют музыкальный жанр, исходя из одних и тех же – социальных – предпосылок.

Среди авторов вышеупомянутого сборника на аналогичных позициях стоит И. М. Приходько. Он, в частности, отмечает перспективы, которые новый подход открывает в музыковедческих исследованиях: «Социологически ориентированный подход позволяет сформировать иную – функциональную – модель, где жанры становятся своеобразными “механизмами распределения”, а роль “контейнеров” играют различные социальные ситуации, так или иначе связанные с музицированием. То есть произведения не “относятся к жанрам”, а “относятся при помощи жанров”. Функциональное определение музыкального жанра можно сформулировать следующим образом: музыкальный жанр есть механизм социальной детерминации – или,

говоря языком методологии науки, финализации – музыкального произведения» [3, с. 29].

Данное определение нуждается в комментариях. Дело в том, что в социальной теории жанра внимание исследователя переносится с того, как устроен текст музыкального произведения, на то, как он функционирует в обществе, что он представляет собой для исполнителя или слушателя. При этом жанр рассматривается либо как способ использования (исполнения), либо как способ понимания, но не как свойство музыкального материала. Соответственно, понимание жанра сильно меняется в зависимости от того, как меняется способ функционирования музыки в обществе. Рассматриваются, в первую очередь, вопросы, связанные с условиями исполнения – предназначено ли произведение для исполнения в концертном зале, салоне или даже, если речь идёт о популярной музыке, на стадионе. Очень важное место занимает темброво-инструментальный облик произведения, то есть состав исполнителей.

Любое произведение исполняется на каком-либо инструменте (либо нескольких инструментах, либо голосом и так далее), где-то, то есть в определённом месте, специально предназначенном для исполнения музыки или допускающем возможность её звучания. Музыка исполняется для чего-то, то есть выполняет определённые *функции* в общественной жизни – например, служит фоном для церковной службы или принятия пищи. Наконец, музыкальное произведение звучит в течение определённого отрезка времени. На основании этих четырёх взаимосвязанных параметров – исполнительский состав, место, социальное предназначение, время звучания – формируется сложная система жанров. Вернее, речь должна идти не об одной, а о нескольких системах, поскольку критериями жанровых разграничений и объединений служат разные параметры, в зависимости от того, каким социальным целям, внешним для музыки, финализирующим музыку, эти системы могут служить. Одной из главных особенностей социальной теории жанра является то, что она обнаруживает связи между средствами музыкальной выразительности, традициями именованья и исполнения произведений и, наконец, реакцией слушателей, на которую нацелены все другие составляющие бытия музыкального сочинения.

Наблюдая за исторической эволюцией жанровой системы, мы можем увидеть, что в разные эпохи из числа жанровых признаков выбирался один, который можно было бы считать ведущим. Например, долгое время главным было разделение музыки на церковную и светскую. Позднее на первый план вышло разделение на театральную, концертную и камерную, исполняемую в домашних условиях. Именно это последнее деление было основным в XIX в.

Сегодня, однако, концерты камерной музыки проходят не в комнатах и салонах, а в залах, в том числе, и очень больших. Музыка исполняется в новых условиях, и с появлением звукозаписи прежнее разделение по условиям использования становится символическим: «Изобретение в 1877 г. фонографа открыло путь к развитию техники уже не нотной, а акустической фиксации музыки. В XX в. она достигла высочайших вершин и в сочетании с бурным развитием масс-медиа обусловила коренные изменения в функционировании музыки. На этой основе и развернулась совершенно новая практика общения человека с музыкой, возникла третья форма бытия музыкальных жанров» [2, с. 128]. Для этой формы бытия музыки отличительным признаком становится обеспечиваемый техническими средствами разрыв между исполнением музыки и восприятием её слушателем. Разрыв может быть не только пространственным (прямая трансляция), без ограничения расстояний, но и временным (воспроизведение звукозаписи), без ограничения сроков.

Находясь в гуще музыкальных событий, трудно понять, какие из них являются главными, а какие – второстепенными. Но основные тенденции музыкальной жизни всё же выделить можно. Чаще всего в современных условиях говорят и пишут о коммерциализации культуры, об индустрии развлечений. Музыкальные произведения становятся предметом продажи, а жанр – способом расставить те или иные «продукты» по разным «полкам». Отсюда и сложная система жанров популярной музыки, где часто одни и те же произведения фигурируют в разных жанровых рубриках, чтобы расширить круг потребителей. В области академической музыки этот механизм малоэффективен.

Однако имеется один фактор, общий для академической и популярной музыки, который меняет представление о жанрах. Это – установка на формирование культа «звёзд», громких имен исполнителей.

И в академической, и в популярной музыке имя исполнителя становится магнитом, притягивающим слушателей в концертные залы, оттесняя на второй план личность композитора и ограничивая репертуар относительно небольшим числом наиболее известных произведений. В связи с отмеченной тенденцией можно упомянуть такое понятие, как *light classic* – часто исполняемые шедевры.

В каком-то смысле произведения крупной формы, составляющие основу кларнетового репертуара, можно отнести к *light classic*: их немного («Большой концертный дуэт» Вебера, три пьесы Шумана, две сонаты Брамса, соната Сен-Санса), и каждое чрезвычайно популярно. Если в эпоху классицизма в качестве солирующих деревянных духовых инструментов господствовали флейта и гобой, то в эпоху романтизма кларнет с его мягким и несколько неопределённым тембром, в сочетании с богатейшими техническими возможностями, стал лидером среди духовых инструментов. Тем не менее, его камерный репертуар всё равно достаточно ограничен: в процессе профессионального обучения любой кларнетист вполне может сыграть все перечисленные сочинения. Важно отметить, что единство тембрового оформления в сочетании со сходством многих исполнительских задач, решаемых в процессе их изучения, позволяет сформировать единую жанровую модель романтической сонаты для кларнета и фортепиано<sup>1</sup>.

Каково же положение пианиста по отношению к описываемой жанровой группе? В процессе обучения пианист осваивает камерную музыку в значительно бóльшем объеме, имеет дело с разнообразными исполнительскими составами<sup>2</sup>. Соответственно, пианист воспринимает жанровую модель кларнетовой сонаты несколько иначе – прежде всего, в аспекте стилистической однородности. Если мы говорим о Большом концертном дуэте К.-М. фон Вебера, то для кларнетиста важно, что это кларнетовое произведение XIX века – то есть роман-

---

<sup>1</sup> Необходимо учитывать, что «Большой концертный дуэт» фактически представляет собой трёхчастную сонату, а три пьесы Шумана пронизаны тематическими связями, позволяющими трактовать их как единое целое, в котором усматриваются черты сонатности – по крайней мере, в отношении интенсивной разработки материала.

<sup>2</sup> У кларнетистов фактически есть три основных – соната (дуэт с фортепиано), трио с фортепиано и струнным инструментом, а также квинтет, в котором кларнет сочетается со струнным квартетом.

тического стиля, воспринимаемого в целом, а для пианиста – что это прежде всего ещё одно виртуозное произведение Вебера, находящееся в одном стилевом ряду с фортепианными сонатами. Брамс для кларнетиста «начинается» с позднего периода творчества композитора, тогда как для пианиста – с самых ранних произведений, включая фортепианные сонаты, а также сонаты для скрипки или виолончели и фортепиано.

Как же гармонизируются эти позиции в камерном ансамбле? В современной исполнительской практике очень заметны изменения по сравнению с XIX в. Обратимся к истории создания и исполнения Большого концертного дуэта К.-М. фон Вебера и кларнетовых сонат Брамса. Вебер писал партию фортепиано для себя, используя все ресурсы виртуозного стиля фортепианной игры. Впервые в камерной литературе для кларнета и фортепиано пианист стал полноценным участником ансамбля. Партия кларнета тоже писалась для конкретного исполнителя – Иоганна Симона Хермштедта, чью исполнительскую манеру отличало богатство динамических оттенков, легкость в чрезвычайно трудных для кларнетовой техники начала XIX в. виртуозных пассажах.

Брамс уже не концертировал и решил было оставить сочинение музыки, но после знакомства с кларнетистом-виртуозом Рихардом Мюльфельдом отказался от своего намерения. Мюльфельд продемонстрировал Брамсу свои тембровые и технические возможности, и композитора в первую очередь привлекло именно тембровое богатство игры кларнетиста. Исполнительское искусство Мюльфельда послужило мощным стимулом для вдохновения композитора, в результате чего на свет появились четыре шедевра камерной музыки с участием кларнета: две Сонаты для кларнета и фортепиано op. 120, Трио для фортепиано, кларнета и виолончели op. 114 и Квintет для кларнета, двух скрипок, альты и виолончели op. 115. Они, кстати, окончательно сформировали ансамблевый диапазон солирующего кларнета в романтической камерной музыке: соната, трио и квинтет.

После Брамса ситуация постепенно меняется: Сен-Санс и Дебюсси тоже писали свои камерные произведения для кларнета, имея в виду возможности зрелых исполнителей – профессоров Парижской консерватории. Так, Дебюсси свою Первую Рапсодию для кларнета и фортепиано написал для Проспера Мимара – одного из известней-

ших французских кларнетистов, который преподавал в Парижской консерватории с 1905 по 1923 г. Соната для кларнета и фортепиано ор. 167 была написана Сен-Сансом для Огюста Перье, также профессора Парижской консерватории (преподавал с 1919 по 1947 г.). Его игра отличалась блестящей пальцевой техникой и кристально чистым звучанием. Отличительной чертой его исполнения было также насыщенное вибрато. Все эти особенности индивидуального стиля Перье нашли своё отражение в сонате Сен-Санса, но при этом оба рассматриваемых произведения выполняли ещё одну специфическую задачу: они были написаны в качестве конкурсных пьес. Соответственно, в них, помимо индивидуальных особенностей исполнительской манеры адресата посвящения, отражались и общие требования к исполнительскому мастерству любого кларнетиста, который мог претендовать на премию Парижской консерватории.

Именно это движение от индивидуального исполнительского стиля к представлениям о возможностях самого духового инструмента отразилось в творчестве крупных композиторов XX в., сочинявших для кларнета и фортепиано – Регера, Онеггера, Пуленка. Оно же даёт ключ к современному пониманию жанровой модели кларнетовой сонаты, основанному на обобщённом восприятии сочетания тембровых и технических возможностей инструмента.

Краткий обзор истории романтической сонаты для кларнета и фортепиано позволяет сделать **вывод** о том, что предпосылки жанровой классификации по инструментальному признаку возникли в XIX в. Если раньше кумирами публики были почти исключительно певцы, то с выходом на концертную эстраду Паганини и Листа инструментальная виртуозность стала таким же предметом внимания, как и вокальная. В XX в., в связи со стремительным развитием массовой культуры, фигура исполнителя становится центральной, иногда полностью заслоняя фигуру композитора и сужая академический репертуар до сравнительно небольшого набора так называемых классических хитов.

В таких условиях возникает потенциал для новой жанровой группировки. В камерной музыке, в частности, это означает возможность и даже необходимость выделять отдельные жанровые группы уже не просто по тембровому составу, а по *характеру взаимодействия*



двух равноценных солистов-инструменталистов, играющих на разных инструментах. После того, как мы объединили в группу сонаты и примыкающие к ним произведения для кларнета и фортепиано, возникает новая задача: искать общие признаки у произведений, которые стилистически друг на друга не похожи. Признаки сходства обнаруживаются в использовании возможностей каждого инструмента и в темброво-динамическом балансе между ними, то есть, в области, которая является сферой компетенции музыкантов-исполнителей. Благодаря этому формируется проблемное поле, специфическое именно для исполнительского анализа.

### **СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Дорохин В. *Жанровые начала и музыкальная артикуляция (на примере Концертной партиты № 2 В. Зубицкого)* [Текст] / В. Дорохин // *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : Жанр як категорія музичної творчості : зб. наук. ст., присвячених проблемі музичного жанру.* — К., 2009. — Вип. 81. — С. 274–281.

2. Назайкинский Е. *Стиль и жанр в музыке* [Текст] / Е. Назайкинский. — М. : ВЛАДОС, 2003. — 248 с.

3. Приходько И. *Метажанровая функция фуги в романе «Война и мир» Л. Н. Толстого* [Текст] / И. Приходько // *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : Жанр як категорія музичної творчості : зб. наук. ст., присвячених проблемі музичного жанру.* — К., 2009. — Вип. 81. — С. 26–30.

4. Романова А. *О жанровых амплуа в современном фортепианном исполнительстве* [Текст] / А. Романова // *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : Жанр як категорія музичної творчості : зб. наук. ст., присвячених проблемі музичного жанру.* — К., 2009. — Вип. 81. — С. 293–297.

5. Хуторская А. *Жанровая специфика камерно-вокального музицирования: методологический аспект* [Текст] / А. Хуторская // *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : Жанр як категорія музичної творчості : зб. наук. ст., присвячених проблемі музичного жанру.* — К., 2009. — Вип. 81. — С. 239–244.

6. Шабалтина С. *К вопросу о жанровых истоках клавирной токкаты и сонаты* [Текст] / С. Шабалтина // *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : Жанр як категорія музичної творчості : зб. наук. ст., присвячених проблемі музичного жанру.* — К., 2009. — Вип. 81. — С. 147–152.