

Анна Проскурня

СКЕРЦО И СКЕРЦОЗНОСТЬ В АСПЕКТЕ ЖАНРОВОЙ ЭВОЛЮЦИИ: ПОПЫТКА ТЕОРЕТИЧЕСКОГО ОБОСНОВАНИЯ ПОНЯТИЙ

Актуальность темы. В музыковедческой литературе существует немало работ, уделяющих внимание осмыслению динамики жанрово-стилевых взаимодействий, в частности – стилевой реализации конкретного жанра. Тем не менее, можно говорить о наличии малоизученных областей, требующих более последовательного рассмотрения. Так, невзирая на долгую историческую жизнь и востребованность в музыкальной практике, до сих пор в системном теоретическом обосновании нуждаются **скерцо** как жанр и **скерцозность** – как жанровый стиль, комплекс жанровых лексем и образный модус.

Степень научной разработанности проблемы. Несмотря на отсутствие обобщающих работ, рассматривающих скерцо и скерцозность в их целостном развитии, в музыковедении накоплен определенный фактологический и аналитический материал по данной теме. Однако в большинстве работ проблемы скерцо и скерцозности затрагиваются попутно, преимущественно в контексте творчества отдельных композиторов. Таким образом, можно констатировать фрагментарность научных представлений об исследуемых понятиях.

Цель исследования: попытка жанрово-стилевой атрибуции скерцо и скерцозности с опорой на классификационные теории Г. Бесселера, Е. Назайкинского, О. Соколова, А. Сохора, В. Холоповой, В. Цуккермана; обозначение основных этапов и динамики развития. Поставленная проблема предполагает совмещение теоретического и исторического подходов.

Скерцо – *концертно-инструментальный моторный жанр, комплекс средств выразительности, который связан с игровой логикой как основным жанрообразующим принципом.* Имя жанра – «скерцо» – служит отправной точкой слушательской рецепции, отсылая к семантической стороне жанра – типу приоритетной образности. В данном случае – это модус шутки. Исходя из жанровой теории Е. Назайкинского, выделяющего три исторических формы бытия музыки (синкретическую, эстетическую и виртуальную), скерцо развивается в период расцвета второй формы – когда в связи с профессионализацией и появлением нотной записи жанр предстает как художественный эстетический феномен [8]. Таким образом, скерцо – жанр европейской профессиональной традиции: *преподносимый* (по типологии Бесселера [8]), *вторичный* (по В. Цуккерману [12]), а также

концертный простой (по А. Сохору [10]). В качестве инструментального жанра скерцо представляет род *чистой* музыки (по О. Соколову [9]), в которой понятие жанра соотносится с соответствующей музыкальной формой. Кроме того, в качестве простого жанра скерцо относится к ряду *переменных* (по О. Соколову) – возможных в качестве как самостоятельных, так и составляющих (как составная часть сложного жанра).

Как известно, смысловое наполнение термина «скерцо» изменялось на протяжении столетий. Горизонт ожиданий, довольно узкий на этапе зарождения жанра, значительно расширился, сформировав множество дополнительных жанровых ассоциаций. Увеличение семантического потенциала определяется ведущим в стратегии жанра способом мировосприятия – игровым: «содержательным “инвариантом” скерцо является не столько шутка, сколько игра» [9, С. 32]. Игровая логика выступает в роли *жанровой доминанты* и целевой установки скерцо, формирует ядро жанра и служит основным способом развертывания действия. Это определяет богатство и вариативность семантических характеристик скерцо.

Важнейший фактор игровой логики – *принцип неожиданности*. В скерцо он проявляется в виде демонстративного нарушения инерции восприятия, что является эффективным средством поддержания слушательского интереса и внимания. Кинетическая природа скерцо, определяющая его принадлежность к категории моторных жанров, таит в себе множество «сюрпризов», связанных с движением: резкими остановками, поворотами, внезапными скачками и т. д. Связь игры и моторики в скерцо подчеркивается многими исследователями. Так, по мнению Е. Назайкинского, «игровая логика, конечно, в наибольшей степени присуща быстрому развертыванию событий, а следовательно, тяготеет к <...> быстрым, стремительным процессам изложения и развития в скерцо» [7, с. 235]. Особую роль движения в проявлении игровых свойств жанра подчеркивает В. Цуккерман: «В тесной связи с жанрами движения состоит скерцо. <...> Моторное начало скерцо имеет и более глубокие корни. Скерцо – не просто шутка, скерцо – не просто средоточие комизма. Классическое скерцо есть “свободная игра человеческих сил” (Б. Яворский), ничем не стесненное, радостное их проявление» [12, с. 109–110]. Действительно, движение в скерцо неотделимо от соответствующего эмоционального настроения – азарта, риска, активного увлечения игрой.

Под влиянием игровой логики как производное понятие развивалась **скерцозность** – *совокупность сформированных в процессе эволюции специфических особенностей жанра скерцо, его жанрово-стилистическое*

свойство, которое можно рассматривать как жанровый стиль, комплекс жанровых лексем и образный модус.

Жанровый стиль (термин А. Сохора) – атрибут жанра скерцо и один из важнейших дифференциальных признаков, благодаря которому жанр себя проявляет и реализует. Именно с его помощью представляемая жанром «картина мира» воплощается в произведении на образном, композиционном и синтаксическом уровнях. Структурно-выразительные характеристики, составляющие жанровый стиль, наиболее приспособлены для воплощения содержания жанра. Скерцозность в качестве комплекса *жанровых лексем* (В. Холопова) способна становиться мобильным внежанровым образованием, делегируемым скерцо в иные жанрово-стилевые сферы. Появляясь в иножанровом контексте, скерцозные лексеммы исполняют функцию жанрово-стилевой «агентуры» (Е. Назайкинский), репрезентируя жанр скерцо и направляя ассоциативные процессы на узнавание его типизированной семантики. Скерцозность же в качестве *модуса* можно трактовать как образную сферу с соответствующим комплексом выразительных средств, а так же как «психическую установку» (Е. Назайкинский), позволяющую рассматривать феномен скерцозности в метафорическом плане, выходя за рамки собственно музыкальных проявлений.

Наиболее типичными средствами музыкальной выразительности жанра скерцо и скерцозности как жанрового стиля являются: стремительный темп, вихревое движение, неожиданные модуляции, синкопы, обостренные штрихи, стаккато, акценты, динамические контрасты, регистровые, тембровые переключки, фактурные смещения, резкие изменения метроритма и т. д. Необходимо подчеркнуть, что перечисленные средства и приемы являются атрибутами также и других жанров. Ассоциироваться со скерцо они могут лишь в связи с конкретной образностью и в определенном семантическом поле, на котором действуют законы игровой логики. Поэтому обязательным для скерцо является воплощение принципа неожиданности, амбивалентность, акцентированная ненормативность и парадоксальность, непредсказуемость семантических метаморфоз, эмоциональная активность и т. д. Таким образом, именно игровая природа скерцо определяет множественность его репрезентаций и жанровую многоликость.

Как известно, «ощущение жанра» (термин Ю. Тынянова) определяется историческим временем, в которое он функционирует. Скерцозный модус, пройдя длительный период отбора выразительных средств, осваивается инструментальными барочными жанрами. Смысловое поле скерцо – порождения и ровесника барокко – впитывает в себя его философию, в основе которой – игра и спор противоположностей, концепция динамизма,

карнавализация, инвенторство. Программой для зарождающегося жанра скерцо стала барочная концепция «остроумия», основанная на эффекте неожиданности, обмане ожидания, соединении несоединимого. По мнению теоретика эстетики барокко Э. Тезауро, остроумие способно прокладывать мосты между противоположными понятиями, тем самым доказывая изменчивость, амбивалентность всего сущего: «Как может быть остроумие серьезным и серьезность насмешливой? – спрашивает он. – Как может быть веселость грустной и грусть веселой? На это я отвечаю, что не существует явления, ни столь серьезного, ни столь грустного, ни столь возвышенного, что бы оно не могло превратиться в шутку» [Цит.по: 13, с. 201]. Принцип бинарной семантической оппозиции, лежащий в основе барочного мировидения, закладывается в генетическую память скерцо, проявившись в полной мере лишь в романтическую эпоху в виде дихотомии добра и зла. Изначально же ядро жанра скерцо – в виде художественной модели, воплощающей игровую концепцию – было нацелено на отображение действительности в позитивном, шутовском ключе.

Зарождение жанровой модели скерцо происходило на основе танцевальных ритмоформул (песенно-танцевальные «*Scherzimusicali*» К. Монтеверди), что говорит о *танцевальном генезисе* скерцо. Кроме того, для музыки XVII и XVIII веков, по утверждению В. Конен, понятия моторности и танцевальности отождествляются [5, с. 263]. На протяжении столетий танцевальное начало не утратило своей актуальности и является одним из константных признаков скерцо, так как танец, в котором «издревле было заложено игровое начало, <...> оказался способным выступать в качестве концентрированного выражения *эмоционально-чувственного постижения жизни*» [1, с. 23]. Это напрямую относится и к семантической наполненности скерцо.

Кристаллизация соответствующей структуры (сложная трехчастная с контрастной статичной серединой) и утверждение *инвариантной жанровой модели* состоялось в творчестве венских классиков. С этого времени можно с полным правом утверждать, что окончательно оформился жанровый стиль скерцо – комплекс средств выразительности как атрибут собственно жанра скерцо в его распространенном понимании. Повышение значимости скерцо и перемещение из периферии в центр жанровой системы стало возможным за счет превращения его в полноправную часть сонатно-симфонического цикла. Драматургическая роль скерцо в классической симфонии с ее концепцией обобщенного портрета Человека (по М. Арановскому) – *Homo Ludens*, т.е. воплощение духа игры как неотъемлемого компонента жизни человека. В связи с этим определилась *интер-*

медийная функция скерцо как отстранение, временный уход в иную психологическую сферу – «игровые и танцевальные досуги человечества» (Б. Асафьев). Отмечая множество градаций радостных эмоций в музыке венских классиков, В. Холопова выделяет среди них скерцозные: на них «надо особенно обратить внимание, ибо они здесь были распространены так широко, как ни в одну другую эпоху истории музыки, – в скерцо, менуэтах, рондо, многих финалах циклов, также и в первых частях» [11, с. 63]. Здесь акцентируется способность скерцозных жанровых лексем выходить за рамки интермедийной части, проявляясь в других частях цикла – где присутствует игровое начало. Скерцо, по мнению Е. Назайкинского, «вовсе не является узурпатором игровой логики и лишь концентрированно отражает ее, ибо игра и шутка родные сестры» [7, с. 235].

Классицистическая модель, едва оформившись, начала подвергаться жанровым и стилевым модификациям в силу своей игровой природы. Уже Бетховен, обобщив достижения венского классицизма, вместе с тем ввел новаторски смелые, неапробированные до сих пор средства выразительности, призванные сформировать дополнительные акценты в семантике жанра: яркие динамические и тембровые контрасты, стремительность и безостановочность движения, острую ритмическую пульсацию, взрывчатость, резкую акцентность, бурную танцевальность народного праздника и т. д. Расширение эмоционального диапазона распространяется и на другие части цикла: «веселость, скерцозность моцартовских и гайдновских аллегри у Бетховена дополняется необратимостью приближающих развязку остро-конфликтных столкновений» [7, с. 234]. Драматизированная скерцозность Бетховена, по мнению Б. Асафьева, опровергает преобразование ее из менуэтности в виде непрерывной эволюции: опираясь на качественно иную сферу ритмоинтонаций, чем галантный менуэт, она возникает из крестьянской стихии трехмерности и из «гениального постижения нового смысла массового кругового танца, массовой хороводности с вихревым и спиралеобразным движением» [2, с. 280]. «Реформированная трехмерность» бетховенских скерцо, по утверждению Б. Асафьева, органически входит в развитие симфонизма и всей музыки XIX века.

На бетховенские истоки, безусловно, опирается и многогранная романтическая скерцозность. Вектор возможностей, обозначенный Бетховеном, оказался столь широк, что позволил композиторам-романтикам воплощать его идеи сообразно своим наклонностям, создавая множество индивидуально-стилевых модификаций скерцо – от юмористических до глубоко драматизированных, как у Шопена. Хотя до Шопена уже существовали скерцо в виде отдельной инструментальной пьесы (к примеру, у Шу-

берта), все же именно Шопену жанр скерцо обязан выходом за рамки интермедийной части цикла в истинно романтическое «самостоятельное плавание». Динамичной, не терпящей покоя природе скерцо как нельзя более соответствовал сам дух романтизма, «который струится под всякой застывающей формой и в конце концов взрывает ее» [4, с. 481]. Скерцозный модус отражает бинарность романтического сознания, представляющего собой, по выражению Ф. Шлегеля, «синтез абсолютных антитез». Это проявляется в ироничной игре контрастами, всевозможных метаморфозах, амбивалентном освещении музыкальных событий как воплощении принципа маски, двойственности. Жанровая двуликость скерцо определяется его карнавализованной игровой сущностью, т. е. способностью представлять в совершенно ином смысловом ракурсе, нередко оборачиваясь «изнанкой», антиподом самому себе. Помимо изначально заложенного комического, витально-утверждающего жанрового содержания, семантическое поле скерцо наполняется множеством новых оттенков. Скерцозные лексемы эффективно используются в музыкальном строе произведений самого разного образного наполнения – фантастического, inferнального, гротескового и т. д. Такое разнообразие романтических ипостасей, в которых предстают скерцо и скерцозность, позволяют говорить о наличии не одной, а множестве жанровых моделей в эпоху романтизма.

Широкое распространение получили миксты романтического скерцо с самыми разными жанрами – вальсом, маршем, этюдом, балладой, поэмой и т. д. Наиболее интересна история взаимоотношений скерцозной и вальсовой сфер. Синтез вальсовости (как «эмоционально обогащенной трехдольности-трехмерности» [3, с. 49]) со скерцозной лексикой приводит, с одной стороны, к лиризации и смягчению скерцозности, с другой – разнообразит ритмическую стабильность вальсовой ритмоформулы всевозможными скерцозными нарушениями, элементами игровой неожиданности. В симфонизме взаимоотношения двух жанровых сфер колеблются от взаимопритяжения до конкуренции за роль в драматургическом становлении цикла (яркий пример – симфонизм П. Чайковского).

К XX столетию жанр скерцо значительно отошел от исходной модели, продемонстрировав способность к множественности форм бытования и постоянному обогащению семантико-стилистического тезауруса. Согласно идее М. Михайлова о градациях жанровой детерминированности [6], скерцо является одним из примеров постепенного ослабления строгой детерминированности содержательных и некоторых формальных признаков по мере эволюции жанра. При сохранении темповых, ритмических, артикуляционных характеристик – такие изначальные атрибуты скерцо, как трех-

дольный метр и трехчастная форма, со временем становятся не обязательными. Тем более это касается возросшей свободы и вариативности содержательных характеристик. Это ярко проявилось в XX столетии, подвергшем семантический потенциал скерцо и скерцозности значительному переосмыслению: у жанра и его образного модуса почти не осталось образных ограничений, что обусловило появление трагедийной, эксцентрической, трагедийно-сатирической разновидностей скерцозности. Настал поистине звездный час гротесковой скерцозности: как известно, у Шостаковича гротесковая деформация материала широко используется в «злых скерцо».

В XX столетии «страницы симфонизма XVIII и XIX веков, воплощавшие безмятежную и искреннюю радость жизни, прорывавшуюся в танцевальных ритмах или бурном скерцозном движении, теперь кажутся идиллическими и наивными картинами далекого прошлого» [1, с. 38]. В условиях кардинального пересмотра классической концепции Человека корректируется и драматургическая функция скерцо. Как отмечает М. Арановский, по мере того, как скерцо меняло «знак» на отрицательный, роль «игровых досугов» в симфонии резко снижалась: скерцозность «превратилась из эпизода, из “границы жизни” в нечто универсально ее характеризующее, она приобрела в цикле права “экстерриториальности”» [1, с. 46]. Акцентируемая Арановским тенденция снижения интермедийного значения скерцо и «разливания» скерцозности по циклу характерна для симфонизма XX столетия и привела к появлению такого феномена, как симфония-скерцо (прежде всего у Шостаковича).

Таким образом, ретроспективный взгляд на динамику эволюции позволяет с полным правом назвать жанр скерцо и его образный модус лабораторией интереснейших жанрово-стилевых экспериментов. Тем не менее, при любых семантических и стилистических нюансах, в самых кардинальных авторских переосмыслениях скерцо сохраняет узнаваемый комплекс средств музыкальной выразительности и игровую логику как основной жанрообразующий принцип.

1. Арановский М. Г. *Симфонические искания. Исследовательские очерки* / М. Г. Арановский. – Л. : Советский композитор, 1979. – 288 с.
2. Асафьев Б. *Музыкальная форма как процесс. Кн. 1 и 2* / Б. Асафьев. – Л. : Музыка, 1971. – 376 с.
3. Асафьев Б. *О музыке Чайковского. Избранное* / Б. Асафьев.. – Л. : Музыка, 1972. – 376 с.
4. Блок А. *Собр. Соч. в 6-ти тт.* / А. Блок. – М., 1971. – Т. 5. – 558 с.
5. Конен В. Д. *Театр и симфония* / В. Д. Конен. – М. : Музыка, 1968. – 351 с.

6. Михайлов М. К. *Стиль в музыке: исследование* / М.К. Михайлов. – Л. : Музыка, 1981. – 264 с.
7. Назайкинский Е. *Логика музыкальной композиции* / Е. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 320 с.
8. Назайкинский Е. *Стиль и жанр в музыке* / Е. Назайкинский. – М. : Владос, 2003. – 248 с.
9. Соколов О. *К проблеме типологии музыкальных жанров* / О. Соколов // *Проблемы музыки XX века*. – Горький : Волго-Вятское кн. изд-во, 1977. – С. 12–58.
10. Сохор А. *Эстетическая природа жанра в музыке* / А. Сохор. – М. : Музыка, 1968. – 102 с.
11. Холопова В. *Три стороны музыкального содержания* / В. Холопова // *Музыкальное содержание: наука и педагогика: Материалы I Всероссийской научно-практической конференции*. – М. : РИЦ УГИИ, 2002. – С. 55–76.
12. Цуккерман В. *Музыкальные жанры и основы музыкальных форм* / В. Цуккерман. – М. : Музыка, 1964. – 159 с.
13. Шестаков В. П. *Очерки по истории эстетики. От Сократа до Гегеля* / В. Шестаков. – М. : Мысль, 1979. – 372 с.

Проскурня Анна. Скерцо и скерцозность: попытка теоретического обоснования понятий. В статье предлагается атрибуция скерцо как жанра и скерцозности как жанрового стиля на основе нескольких классификационных теорий. Определение и обоснование понятий скерцо и скерцозности и прослеживание их в динамике развития предполагает совмещение теоретического и исторического подходов.

Ключевые слова: скерцо, скерцозность, жанр, жанровый стиль, образный модус.

Проскурня Анна. Скерцо та скерцозність: спроба теоретичного обґрунтування понять. У статті пропонується атрибуція скерцо як жанру та скерцозності як жанрового стилю на основі декількох класифікаційних теорій. Визначення та обґрунтування понять скерцо та скерцозності та простежування їх у динаміці розвитку передбачає сполучення теоретичного та історичного підходів.

Ключові слова: скерцо, скерцозність, жанр, жанровий стиль, образний модус.

Proskurnia Anna. Scherzo and scherzosnost: trying to ground the theoretic and historical conceptions. In the article offers an atribuciya of genre scherzo and genre style scherzosnost which are based on several classification theories. Studying and grounding the conceptions of scherzo and scherzosnost and tracing their evolution dynamic supposes combination of theoretical and historical approaches.

Keywords: scherzo, scherzosnost, genre, genre style, vivid modus.