



**Эйкерт Елена Валентиновна**  
кандидат искусствоведения  
профессор кафедры теории и истории музыки  
Тольяттинской консерватории

## О РОЛИ ЖАНРОВОЙ СЕМАНТИКИ В ОПЕРЕ

Статья публикуется по изданию:  
Художественное образование XXI века: стратегия модернизации/  
сборник по материалам VII научно-практической  
конференции

Тольятти, Издательство Тольяттинской консерватории, 2012. – С. 58–68.

Музыкальный жанр – один из наиболее мощных специфических факторов смыслового закрепления.

«Содержательная сторона жанра – важнейшая и глубочайшая из всех», так как в нем «воплощается типизированное содержание» (6, 61-62, 25). Об этом свойстве говорят все исследователи, занимающиеся изучением проблемы жанра, причем некоторые из них выдвигают именно содержательный аспект в основе жанровой классификации\*.

Различные типы содержания сформировались в первую очередь в первичных жанрах. «Благодаря своей непосредственной связи с жизнью, первичные жанры обладают высокой степенью типизации. Многие из них ведут свое происхождение от древнейших ритуальных форм, связаны с

---

\* В.Цуккерман: «Жанр – есть вид музыкального произведения, которому присущи определенные черты содержания (подчеркнуто мной. – Е.Э.), который связан с определенным жизненным назначением и типом исполнения»(6, 61-62). Л.Мазель: «Это роды и виды музыкальных произведений, исторически сложившихся в связи с различными социальными (в частности, социально-бытовыми, социально-прикладными) функциями музыки, в связи с определенными типами ее содержания (подчеркнуто мной. – Е.Э.), ее жизненными назначениями, условиями ее исполнения и восприятия» (2, 18).

определением, апробированием общественной практикой круга значений, способны нести в себе определенный, однозначно понимаемый громадным большинством людей смысл (подчеркнуто мной. – Е.Э.). Таковы похоронные причитания, шествия, марши, танцы, колыбельные, заклинания и т.д.»(4, 21).

В результате, уже само определение жанра говорит о типе содержания музыки, дает ей общую характеристику (например, траурный марш, колыбельная и т.д.).

Вторичные жанры, то есть «...те виды музыкальных произведений, которые родились в процессе развития и дифференциации профессиональной музыки»(6, 63), естественно имеют своей основой первичные. Эта первооснова в жанрах профессиональной музыки может проявляться непосредственно, в «чистом» виде. К числу такого рода жанровых цитат относятся: Марш из I действия оперы «Аида» Дж.Верди, Хор поселян из оперы А. Бородина «Князь Игорь» (цитирование жанра протяжной песни), марш как основа лейтмотива Лоэнгрин-рыцаря из одноименной оперы Р. Вагнера, солдатская песня в лейтмотиве Афона из «Золотого петушка» Н. Римского-Корсакова и т.п.

В других случаях претворение жанровой первоосновы более опосредовано за счет некоторых изменений в семантическом инварианте, например, преобразование вальса в вальсовость в Четвертой и Шестой симфониях П. Чайковского или в ряде прелюдий А. Скрябина. Для комплекса героических лейтмотивов «Кольца нибелунга» Р. Вагнера главным объединяющим началом является заложенная в каждом из лейтмотивов маршевость. Марш в «чистом» виде фигурирует только в одном, но сюжетно и музыкально-драматургически очень важном – лейтмотиве валькирий. Во всем комплексе под влиянием этого марша образуется характерная жанровая сфера – сфера маршевости, которая сообщает основную обобщенно-смысловую координату героическим

лейтмотивам тетралогии (лейтмотивы Зигмунда и Зигфрида, меча, копья, Валгаллы и др.).

Жанровое содержание, специфика проявления семантических инвариантов различных жанров являются важнейшими содержательными и коммуникативными факторами музыкального произведения. Неслучайно композиторы обращаются к реалистическому методу обобщения через жанр, независимо от их творческих и мировоззренческих ориентации (К. Глюк и В. Моцарт, А. Даргомыжский и Дж. Верди, Р. Вагнер и П. Чайковский, А. Шёнберг и И. Стравинский, Д. Шостакович и Б. Барток и т.д.).

Опорной для жанра стала его диалектическая природа, а именно – способность как к обобщению, так и к конкретизации.

Обобщенно-объективный характер жанра проявляется прежде всего в том, что он выступает в качестве универсального средства интернационального порядка: первичные жанры нередко бывают идентичными (колыбельные, марши) или адаптированными в музыкальной культуре различных народов (вальс). Это во многом определило не только демократичность, обращенность музыки к различным социальным группам одной нации, но и ее способность служить средством межнациональных контактов.

Наряду с этим, можно выделить несколько смысловых уровней проявления жанровой конкретизации:

1. Характеристика какой-либо конкретной ситуации. Примерами могут служить: ситуация любовного обольщения – Серенада Дон-Жуана из оперы В. Моцарта или Серенада в цикле М. Мусоргского «Песни и пляски смерти»; сцены домашнего музицирования – дуэт Лизы и Полины из «Пиковой дамы» П. Чайковского или Наташи и Сони в «Войне и мире» С. Прокофьева; своего рода «марш-парад» Черномора, марш Олоферна, шествие Берендея, марш мастерзингеров (соответственно в операх М. Глинки, А. Серова, Н. Римского-Корсакова, Р. Вагнера) и т.п.

2. Обозначение социальной принадлежности героев: «иноческая» песня Варлаама и Мисаила, плач Юродивого из «Бориса Годунова» М. Мусоргского, музыкальные характеристики стрельцов и раскольников в «Хованщине», вальс Наташи Ростовской и Андрея Болконского и хор солдат из «Войны и мира» С. Прокофьева, Кадриль в опере «Не только любовь» Р. Щедрина и др.

3. Указание на ту или иную историческую эпоху: героический кант в опере Петрова «Петр I», финальный хор в опере И. Держинского «Тихий Дон», апеллирующий и к песням времен гражданской войны и пр.

Данный уровень жанровой конкретизации тесно связан с предыдущим, так как в каждый исторический период существуют соответствующие ему исторические социальные типы (хор каторжан из «Катерины Измайловой» Д. Шостаковича апеллирует ко времени конца XIX – начала XX века, когда образовалась самостоятельная ветвь фольклора – «песни каторги и ссылки»; лейтмотив рати Додона в «Золотом петушке» Н. Римского-Корсакова основан на популярном на рубеже XIX–XX веков мотиве мещанского романса «Светит месяц» и т.д.).

4. Выражение национальной характерности: «Польские» акты в «Иване Сусанине» М. Глинки и «Борисе Годунове» М. Мусоргского, хоры русских и половецких девушек в «Князе Игоре» А. Бородина, польки и фуриант в «Проданной невесте» Б. Сметаны и т.д.

Следует отметить, что нередко жанровая конкретизация охватывает все перечисленные уровни. Одновременно конкретизация эта становится и обобщением данных уровней: сюжетной ситуации, социального, национального порядка.

Таким образом, обобщение и конкретизация в самой сущности жанра диалектически нераздельны. При этом в любом случае жанр является инструментом объективации музыкального содержания.

Непосредственно содержание произведения, как говорилось выше, в главных своих чертах раскрывается через характер проявления семантического жанрового инварианта. Это либо жанровое цитирование («чистый» вид), либо то или иное взаимодействие различных жанров. В последнем случае семантический инвариант превращается в более сложный вариант, как-то: жанровая полифония, синтез, жанровое варьирование и другие преобразования. Рассмотрим эти явления на конкретных примерах. Обратившись к первичной модели жанра колыбельной «Идет коза рогатая» (в обработке Н. Римского-Корсакова), попробуем затем выявить особенности ее претворения в операх А. Даргомыжского и Н. Римского-Корсакова\*.

За колыбельной песней вследствие ее традиционной функции закрепился комплекс определенных выразительных средств: спокойный характер, нарочитая монотония простых повторяющихся мотивов, тихое, приглушенное звучание.

Т. Попова пишет о том, что данный жанр «в большинстве случаев характеризуется ритмически равномерным, мягко колышущимся движением и нешироким звуковым объемом» (3, 90). Весь этот комплекс, составляющих семантический инвариант жанра колыбельной, и проявляется в народной песне «Идет коза рогатая».

В основе ариозо Волховы из оперы «Садко» Н. Римского-Корсакова лежит несколько переинтонированный мотив этой колыбельной. Несмотря на изменения (обращение начальной интонации или снятие затакта и более разнообразное последующее развитие темы), колыбельная сохраняет свой жанровый облик. Повторность кратких мотивов минимального диапазона (малая терция с неприготовленным задержанием или вспомогательным звуком нижней уменьшенной квинты) сообщает напеву – помимо свойственному ему «от природы» тихого баюкания – призрачно-ирреальный

---

\* Напев этой песни использовался многими русскими композиторами: А. Даргомыжским в операх «Русалка» и «Рогдана» (неоконченная), Н. Римским-Корсаковым – вариации «Тати-тати», оперы «Снегурочка», «Садко», «Кашей бессмертной», А. Бородиным – в коде скерцо I симфонии.

характер. Это подчеркивается гармоническими и фактурными средствами: увеличенные трезвучия, аккорды и септаккорды с задержаниями и при этом удивительная чистота, незамутненность голосоведения и оркестровки.

Таким образом, композитор раскрывает заложенные народной фантазией свойства песни: в ней как бы останавливается время; сказочная таинственность, зачарованность, завораживание обещают нечто волшебное, чудесное... С «зовами» Волховы в опере слиты посулы морской царевны грядущего исполнения заветных мечтаний Садко. В подтексте же вплоть до самой ее Колыбельной (седьмая картина) звучит грустное прощание. Оно тоже органично присуще первичному жанру колыбельной: расставание с отходящим ко сну до его пробуждения, возможно, что и прощание со светлым днем, наступление сумерек, ночи в народной колыбельной может обусловить печальную интонацию.

Свою же Колыбельную Волхова поет на утренней заре. Ее поэтически светлая и чистая печаль углублена «нетипичной» для колыбельной (большая часть – вечерняя песня) ситуацией. Сказочная царевна остается в сказке и не высвечена ярким солнечным светом\*.

Иное преломление получает данный напев в «Русалке» А. Даргомыжского. На нем построен призыв Русалки из последнего действия оперы. Внешне мотив колыбельной не изменен (интонационная, ритмическая организация). Но порывисто страстное его звучание обеспечивается поддержкой взволнованным тремоло струнных с акцентированными октавными дублировками мелодии, быстрым темпом.

Простое повторение мотивов превращено в секвентно-восходящее нагнетание.

Так, вследствие проникновения в жанр «чужеродных» средств выразительности и нарушения его семантического инварианта происходит

---

\* В подобных ситуациях (сцена таяния Снегурочки, превращение в иву Кашея) композитор также обращается к жанровой модели колыбельной, хотя и более опосредованной.

трансформация жанра, то есть «преобразование жанра в результате его переосмысления» (5, 135). В данном случае поводом явились характер героини с ее трагической судьбой.

В ариозо Волховы, несмотря на переинтонирование напева, жанр колыбельной сохраняется, так как остается неизменным его инвариант – несколько монотонное, неторопливое повторение мотивов волнового характера. Это прямая в жанровом отношении цитата.

У А.Даргомыжского же, при значительно меньшей мере переинтонирования мелодии, чем у Н. Римского-Корсакова, жанр колыбельной из тихого убаюкивания превращается в страстную и недобрую ворожбу. И все же при кардинально ином фактурном, темброво-регистравом, динамическом, темповом решении напева, здесь отчетливо проступают черты колыбельной, ее основное семантическое свойство – интонационно-мелодическое остинато характерных кратких мотивов. Заклинательно-завораживающие свойства колыбельной, ее «склонность» к фантастике остаются в «Русалке» как «память» жанра.

Иного рода жанровое варьирование лежит в основе преобразования фанфарного лейтмотива Петушка в колыбельную (соло Додона «Руки сложа, буду царствовать я лежа» в I действии оперы Н. Римского-Корсакова). Здесь прием жанрового варьирования обусловлен не только содержанием произведения, являясь одним из средств сатирического обличения\*, но и поисками композитором новых выразительных возможностей каждого лейтмотива в рамках тотальной лейтмотивной системы\*\*.

Для воплощения в музыке контрастных образов или различных, подчас противоположных сторон внутреннего мира героев композиторы часто

---

\* Факт такого «превращения» говорит о буквально гипнотических возможностях ключницы Амелфы и ее колыбельной: даже фанфарный лейтмотив Петушка, «сталкиваясь» с последней, попадает в сферу ее жанрового влияния.

\*\* Интонация, как известно, явление многомерное, не сводимое к мелодическому обороту. Она не состоит вне ритмического, тембрового, регистравого оформления. Каждый жанр «оформляет» ее по-своему, помещая в контекст присущих только ему семантических элементов. Так, фанфара превращается в колыбельную («Золотой петушок») и т.п.

обращаются к приемам жанровых сопоставлений, полифонических совмещений.

Данные приемы, наряду с разного рода жанровыми трансформациями, получили наиболее широкое распространение в музыке эпохи романтизма. Это, в частности, немало способствовало передаче музыкальными средствами главной романтической антитезы «мечта – действительность».

Применение в оперных ансамблях жанровой полифонии дает широкую возможность очертить характеристики нескольких действующих лиц, воссоздать ситуацию их взаимодействия.

Полифоническая контрастность жанрово различных мелодических линий – как в вокальной партитуре, так и в оркестровой – один из самых распространенных принципов оперного письма.

Так, в диалоге Сусанина с поляками М. Глинка не только последовательно противопоставляет их резко контрастный тематический материал, но и проводит его в полифонической конфронтации. Интонации полонеза и мазурки, потерявшие здесь свой блеск и лихость, звучат теперь императивно и тяжеловесно. Ответы же Сусанина – широкая, сдержанная народно-песенная кантилена («Велик и свят...» и «Страха не страшусь...»). Кульминационный момент конфликта в этой сцене – полифоническое сочетание речитатива Сусанина в размере 4/4 и трехдольного мотива мазурки у поляков. Не менее ярко выражен контраст на жанровом и мелодико-интонационном уровнях в терцетах из опер М. Мусоргского «Борис Годунов» и «Хованщина» (в первом случае – хозяйки корчмы, Григория и Варлаама; во втором – Кузьки и двух стрельцов из I действия). То же можно сказать о сочетании «разухабистой» песни Парня с гитарой («А на шали у тебя...») со зловещим маршевым хоровым скандированием («Анжанеры...») в опере С. Слонимского «Виринея» (сцена на чугунке)\*.

---

\* Благодаря подобному принципу выразительного жанрового решения, содержание двух отдельных портретных зарисовок Гартмана в музыке Мусоргского – «Два еврея, богатый и бедный» из фортепианного цикла «Картинки с выставки» – поистине «зримо» воплощается в единую музыкальную сценку. В начале ее



В других случаях жанровая полифония становится средством, благодаря которому персонаж получает самую исчерпывающую характеристику. Такая максимальная концентрация необходимых семантических компонентов часто является главным условием жизнеспособности одного из важных принципов музыкальной характеристики – лейтмотива. К примеру, третий лейтмотив Додона – огорчений царя – дополняет сатирически обличительный портрет героя. Основным методом гротескного развенчания становится именно жанровое совмещение, причем разнокоренного порядка. В полифоническом двухголосии сочетаются ламентное равнодольно-нисходящее хроматическое движение (верхний голос) и ритмически бойкая мелодия наподобие польки, прототипом которой является балаганная полька «Тати-тати». Она, в свою очередь, переинтонирована за счет хроматического, постепенно расширяющегося в интервальном отношении движения, параллельного верхнему голосу. Интонационная общность сближает ритмически и жанрово контрастные полифонические голоса, тем самым усугубляя парадокс их совмещения.

Отметим еще одно свойство жанровой полифонии, обусловившее столь широкое ее применение – способность передавать психологический подтекст.

Так, неоднозначность хора челяди из I действия оперы Д. Шостаковича «Катерина Измайлова» достигается следующим образом. Сюжетная ситуация – проводы хозяина – определила первичную жанровую основу хора: плач (характерные приметы плача – нисходящая направленность мелодической линии, дактилическая организация ритма).

---

богач и бедняк «высказываются» поочередно. Затем, не слыша и перебивая друг друга, они «заговорили» одновременно (истинно оперный прием!). В соответствии с таким сюжетом композитор в первой части «беседы» применяет последовательное сопоставление семантически контрастных жанров: эпического, степенного песнопения в манере решительной речи (богач) и плача-причета, жалобного, с характерными «завываниями» (бедняк). Вторая же часть диалога представляет собой полифоническое политональное совмещение этих тем. Так, средствами, в первую очередь, жанровой выразительности воплощается композитором трагическая по своей сущности, подлинно социальная народная мудрость – «сытый голодного не разумеет».

Обращает на себя внимание инкрустирование в текст хорошо известной фразы хора-плача «На кого ты нас покидаешь?» из оперы М.Мусоргского «Борис Годунов». Партия же оркестра в это время «балансирует» между вальсом и мазуркой. Таким образом, жанровая полифония выявляет противоречивость ситуации: «...отступая от правды текста, музыка следует правде действительности, изображая “скорбь по принуждению”» (1, 159).

Сложное и тесное взаимодействие разных жанров в процессе горизонтального сопоставления приводит к их сочетанию и синтезу. Если в первом случае возможно дифференцирование жанровых компонентов, то во втором они слиты воедино и можно говорить лишь о признаках того или иного жанра на основе «сохранившихся» элементов его семантического инварианта (снова – «память» жанра).

Обратимся к конкретным примерам. В опере «Золотой петушок» Н. Римского-Корсакова лейтмотив царя-«философа» (второй) представляет собой последовательное сцепление элементов жанров разного корня. Народно-песенная повествовательная мелодия, свойственная образам эпического раздумья, дискредитируется стилистически чуждой ей «классицистской трелькой» и как бы «приклеенной» не к месту воинственной фанфарой, однако преподнесенной с оттенком плясовой в «облегченной» звучности деревянных духовых инструментов. Так, благодаря сочетанию различных жанрово-стилевых элементов создается комическое освещение напыщенного, заносчивого, духовно ничтожного правителя.

В «Золотом петушке» жанровый синтез становится и мощным средством музыкальной сатиры. Здесь этот принцип совмещает в себе два таких уровня, как обобщение через жанр (являющееся в то же время определенной конкретизацией: национального порядка, направленности импульсов поступков героев и т.д.) и отстранение жанра (своего рода «изнанка» его), с помощью которого и происходит собственно сатирическое изобличение.

Подобный «жанровый парадокс» (слияние жанров различного корня) содержится в первом лейтмотиве Додона. Он основан на взаимопроникновении шуточного мотива, заимствованного из плясовой скоморошьей песни «Шарлатарла из партарлы», и величественного, чуть ли не богатырского шествия. Любопытно, что начальные пять проведений «шага-такта» Додона сопровождаются мощными аккордами-фанфарами, энергичными, полнозвучными предъемам, усиливающими героическую маршевость. Но уже в конце пятого проведения их сменяют синкопы плясового характера со взвизгивающими группетто. Так осуществляется дегероизация этого торжественного шествия.

Как видно из приведенных примеров, вследствие своей смысловой насыщенности, концентрированности жанровый сплав, наряду с жанровой полифонией, приобретает одно из ведущих мест в системе средств создания образов.

Итак, как одно из важнейших содержательных и коммуникативных свойств музыки, жанр выполняет в опере функцию закрепления смысловых единиц. При этом, свойства, присущие самой природе жанра, его способность к обобщению и конкретизации содержания находятся в постоянном диалектическом взаимодействии.

Это находит отражение в самых разнообразных проявлениях семантического инварианта жанра: от наиболее «чистого» вида (цитирование какого-либо первичного жанра), трансформирования, чаще всего, варьирования жанрового инварианта, преобразования его в другой, до разного рода взаимодействия константных элементов различных жанров (последовательно-горизонтальные сочетания, жанровая полифония) или таких образований, где подчас можно говорить лишь о «памяти» того или иного жанра (жанровый синтез).

Изменения первоначального жанрового облика дают тематическому инварианту возможность обогащать, «наращивать» смысл, акцентировать те

или иные особенности музыкального образа. Так, жанровые характеристики становятся способом, а нередко и основой развития художественного содержания музыки.

Тем не менее, и в случаях жанровой модификации определенной темы (не говоря о случаях ее относительной жанровой стабильности) так или иначе происходит закрепление смыслов. Своеобразие такого закрепления заключено в его «временной ограниченности», характерности именно для какого-либо конкретного момента действия, благодаря чему, собственно, и осуществляется процесс образно-жанровых трансформаций тематизма.

Таким образом, жанровая семантика в опере – не только средство экспонирования музыкальных образов, но и динамичный фактор их драматургического развития.

#### *Литература*

1. Богданова А.В. Оперы и балеты Шостаковича. – М., 1979.
2. Мазель Л.А. Строение музыкальных произведений. – М., 1978.
3. Попова Т.А. Русское народное музыкальное творчество. – М., 1955.
4. Ручьевская Е.А. Функции музыкальной темы. – Л., 1977.
5. Сохор А.Н. Теория музыкальных жанров, задачи и перспективы//Сохор А.Н. Вопросы социологии и эстетики музыки. Статьи и исследования. Кн. 2. – Л., 1983.
6. Цуккерман В.А. Выразительные средства лирики Чайковского. – М., 1971.