

А. СОХОР

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ
ПРИРОДА ЖАНРА
В МУЗЫКЕ

ИЗДАТЕЛЬСТВО МУЗЫКА
Москва 1968

Серия брошюр «Вопросы эстетики», выпускаемая издательством «Музыка», предназначена в помощь преподавателям и слушателям университета культуры. В задачи серии входит ознакомить читателей с основными вопросами музыкальной эстетики, вызвать обсуждение и натолкнуть на дальнейшую разработку насущных проблем в этой области советской науки.

В 1876 году на сцене Мариинского театра в Петербурге была впервые показана опера Чайковского «Кузнец Вакула». Чайковский был тогда уже в расцвете творческих сил и по всеоружии композиторского мастерства. Сюжет гоголевской «Ночи перед рождеством» и либретто, сделанное известным поэтом Я. Полонским, увлекли его. Он написал прекрасную музыку. И тем не менее опера не имела успеха у публики и вскоре сошла со сцены. Лишь через десять с лишним лет, когда Чайковский переделал ее, она вернулась в театр под новым названием «Черевички».

В чем же была причина неудачи «Кузнеца Вакулы»? Об этом с беспощадной откровенностью написал сам композитор: «...в неуспехе оперы виноват я. Она слишком запружена подробностями, слишком густо инструментована, слишком бедна голосовыми эффектами... Стиль «Вакулы» совсем не оперный; нет ширины и размаха»¹.

¹ П. Чайковский. Полное собрание сочинений, т. VI. М., Музгиз, 1961, стр. 89.

688
ВОПРОСЫ



А. С О Х О Р

**ЭСТЕТИЧЕСКАЯ
ПРИРОДА ЖАНРА
В МУЗЫКЕ**

ЭСТЕТИКИ

В «Кузнеце Вакуле» он через некоторое время увидел те же недостатки, что и в своей первой опере «Воевода», о которой сказал: «...формы вышли не оперные, не подходящие к условиям сцены; я просто писал музыку на данный текст, несколько не имея в виду бесконечное различие между оперным и симфоническим стилем»¹. Иначе говоря, причиной провала «Кузнеца Вакулы» было не плохое качество музыки, а ее несоответствие жанру оперы.

Это — один из бесчисленных примеров, показывающих, как необходимо композитору верное понимание природы различных музыкальных жанров. Такое понимание требуется и музыковеду, и исполнителю, и слушателю.

Жанрам посвящены почти исключительно работы исторического, теоретико-описательного или популяризаторского характера — будь то разделы учебников по истории музыки и по анализу музыкальных произведений или монографии об отдельных жанрах. Общая постановка вопроса дана лишь в нескольких ценных фрагментах из книг Б. Асафьева, в отдельных печатных работах и устных высказываниях А. Альшванга, А. Должанского, Л. Мазеля, С. Скребкова, В. Цуккермана. Однако всесторонне и систематично эстетическая природа жанра в музыке пока что не изучалась.

Теория и эстетика музыкальных жанров не может быть оторвана от их истории. Жанры изменчивы, они рождаются и развиваются (а некоторые отмирают) в зависимости от требований и условий времени. Поэтому автор должен будет обращаться к отдельным вопросам происхождения и эволюции жанров, хотя последовательное освещение их истории не входит в задачу книги.

Основные, наиболее распространенные ныне музыкальные жанры окончательно сложились в XVIII—XIX веках. На музыку этой эпохи главным образом и опираются характеристики жанров в дальнейшем, хотя наряду с предысторией жанров нельзя миновать их последующее развитие и трансформацию в XX веке, когда процессы взаимодействия и преобразования старых жанров и формирования новых стали особенно интенсивными.

¹ П. Чайковский. Цит. издание, т. VIII (1963), стр. 444—445.

Глава I.

ОПРЕДЕЛЕНИЕ И КЛАССИФИКАЦИЯ ЖАНРОВ ЖАНРЫ И СОЦИОЛОГИЯ

Понятие жанра в музыке имеет много толкований. Теоретики и практики единодушны лишь в том, что жанр (в соответствии с буквальным значением слова) — это род (вид, разновидность, тип) музыкальных произведений. Но определяются и классифицируются жанры по-разному.

Широко употребительны обозначения жанров, представленных обычно небольшими одночастными пьесами (инструментальными или вокальными): романс, песня, ария, марш, прелюдия, ноктюрн, полонез, мазурка, вальс, баллада, баркарола, серенада, скерцо, экспромт и т. п.

В этом ряду простых жанров некоторые названия перекрещиваются: вальс может существовать самостоятельно, например, в виде фортепианной миниатюры (вальсы Шопена), но существуют и многочисленные романсы в жанре вальса; точно так же встречаются песни-марши, арии-баллады и т. д. Тем не менее здесь улавливается единый принцип различения жанров: в основу кладется жизненное предназначение (или бытовое происхождение) музыки, с которым связаны специфические особенности ее характера.

Второй ряд общеупотребительных обозначений относится преимущественно к крупным, составным жанрам. Они представлены многочастными произведениями. Таковы опера, балет, оперетта, симфония, соната, сюита, оратория, квартет и др. Отдельные части или номера составных жанров нередко представляют собою простые жанры (менуэт, скерцо, вальс или марш как часть симфонии, ария, песня, романс как номер в опере или оратории и т. п.). Позднее надо будет еще вернуться к этому ряду, но уже сейчас можно отметить, что среди признаков, которыми отличаются друг от друга входящие в него жанры, важную роль играют обстановка исполнения, структура произведения, исполнительские средства.

Все эти обозначения применяются к отдельно взятым произведениям, хотя являются видовыми, то есть отмечают принадлежность данного частного, единичного явления к более или менее обширному классу произведений, обладающих общими признаками. Наряду с такими определениями встречаются и другие, которые могут быть отнесены не к отдельному произведению, а только к жанру в целом.

Так, порою говорят о лирическом, драматическом и эпическом жанрах в музыке, о жанре, связанном с передачей движения, о героическом, трагедийном, комическом жанрах, об историческом, философском, бытовом, пейзажном, сказочно-фантастическом...¹ Эти определения употребляются обычно в сочетании с обозначениями из первого и второго рядов: *лирический романс, героическая симфония, бытовая опера*. С другой стороны, нередко всю

¹ Кроме того, самостоятельноми жанрами называют иногда серьезную музыку и легкую. В основе этого деления также лежит содержание (см. об этом подробнее в кн.: А. Соколов, *О музыке серьезной и легкой*, Л., «Музыка», 1964).

музыку делят на вокальный и инструментальный жанры или, при большей детализации, на сольный вокальный, сольный инструментальный, ансамблевый, хоровой, оркестровый и т. д.

В этих случаях, наряду с отмеченными выше признаками (исполнительские средства), принимаются во внимание и иные: принадлежность произведения к одному из трех основных родов искусства (лирика, драма и эпос), его тематика, содержание и эмоциональный строй музыки.

В результате, если исходить из всех имеющихся понятий жанра и систем жанровой классификации, то установить признаки, определяющие собою жанр в музыке, оказывается весьма трудным или даже невозможным.

Некоторые авторы предлагают смириться с таким положением и признать, что понятие жанра в музыке вследствие своей многозначности не поддается точному определению. Так, А. Должанский пишет, что жанр — это «разновидность музыкальных произведений, часто определяемая по различным признакам (строению, составу исполнителей, характеру, обстоятельствам исполнения и т. п.)»¹. В. Цуккерман, рассматривая этот вопрос подробно и всесторонне, также приходит к выводу, что в основу определения жанра надо положить несколько признаков: «Жанр есть вид музыкального произведения, которому присущи определенные черты содержания, который связан с определенным жизненным назначением и типом исполнения. Таким образом, понятие «жанр», взятое во всей его полноте и разносторонности, отвечает

на несколько вопросов»¹. Далее они сформулированы так: где исполняют музыкальное произведение, кто исполняет, для кого исполняют, для чего исполняют, что исполняется (содержание и форма произведения)?

Такой подход к проблеме позволяет примирить между собой и использовать все существующие трактовки понятия жанра и системы жанровой классификации. Однако он не дает возможности охарактеризовать эстетическую природу жанра в музыке, его сущность, так как само это понятие оказывается неопределенным.⁴ И, видимо, не случайно В. Цуккерман из множества признаков жанра все же выделяет в качестве главного один, который и кладет в основу исследования. Это — «типизированное содержание». В зависимости от него жанры разделяются на лирические, эпические и связанные с изображением или организацией движения².

Какой же признак считать решающим при определении и систематизации жанров? Может быть, присоединиться к В. Цуккерману? Ведь в музыке (как и в других видах искусства) действительно существуют разные типы содержания, и очень заманчиво проследить за тем, как они исторически развиваются и в каких формах проявляют себя. В пользу избрания этого признака как будто бы говорит первостепенная, доминирующая роль содержания по отношению к остальным сторонам музыки.

Деление на жанры, основанное именно на содержании (а точнее говоря — на объектах изображения), общепринято в живописи и графике. Здесь издавна различаются жанры портретный, пейзажный, батальный, исторический, бытовой, натюрморт и т. п. Встречается оно и в литера-

¹ В. Цуккерман. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М., «Музыка», 1964, стр. 60—61.

² См. там же, стр. 25.

¹ А. Должанский. Краткий музыкальный словарь, изд. 4. Л., «Музыка», 1964, стр. 111.

туре, где, однако, при определении жанра исходят чаще не из конкретного содержания, а из общего характера объекта, выделяя жанры героический, лирический, трагический и т. п.¹ Но и здесь (особенно в драматургии и прозе) применяются также жанровые обозначения, опирающиеся на тематику произведений (*историческая проза, семейная драма*).

Как мы увидим далее, в музыке жанр и содержание бесспорно связаны друг с другом. Однако это лишь косвенная и довольно свободная связь, а не непосредственное и жесткое соответствие. Прямая зависимость существует только тогда, когда само обозначение жанра основано на тематике и характере музыки, — например, при ее разделении на лирический, эпический и драматический жанры. Как мы уже знаем, такое разделение употребительно. Но в этом случае, по существу, понятие жанра теряет свою специфичность и становится излишним, так как оно дублирует другое понятие — род искусства (лирика, эпос, драма).

К тому же в музыке, где нет ни предметной конкретности изображения, свойственной живописи, ни понятийной конкретности выражения мысли, отличающей литературу, не всегда бывает возможно точно определить объект изображения или хотя бы его общий характер. Поэтому деление на жанры, исходящее из содержания, и особенно — от объекта изображения, в полной мере применимо только тогда, когда музыка соединяется со словом или драматическим действием. Следовательно, оно не может быть всеобщим.

При этом оно не во всем соотносимо с традиционным

¹ «жанр определяется характером изображаемого» (Г. Абрамович. Введение в литературоведение, изд. 4. М., «Просвещение», 1965, стр. 227).

делением музыки на жанры оперы, балета, симфонии, песни и т. д. Каждому из этих жанров свойственны (как будет показано далее) некоторые специфические черты содержания. Но (если говорить о тематике, об объектах отображения) они носят настолько общий характер, что основывать на них определение жанра нельзя. Бывают оперы исторические, бытовые, сказочные. Но опера как таковая — это жанр не исторический, не бытовой и не сказочный.

Даже определения, дублирующие род искусства, не могут быть однозначно закреплены за музыкальными жанрами (хотя здесь зависимость выражена более явно), так как их содержание в ходе исторической эволюции становится все более разнообразным. Опера есть в своей основе (и по своему происхождению) музыкальная драма. Но со временем появились и лирические оперы, и эпические (а также лирико-эпические, лирико-драматические и т. д.). Столь же разнообразным бывает «типизированное содержание» балетов и симфоний, романсов и песен¹.

В большей мере применим этот признак к жанрам первого ряда. Вальс действительно имеет свой характер, отличающий его от марша. Ноктюрну присущ иной тип образного содержания, чем серенада или скерцо. Но и здесь коренные различия жанров определяются непосредственно не содержанием и характером музыки, а другими факторами (практическим назначением и обстановкой исполнения). Именно эти факторы выступают как

¹ Это обстоятельство недостаточно учтено в упомянутой книге В. Цуккермана, где, например, песня и романс целиком отнесены к лирическим жанрам (см. стр. 66—67), хотя известны песни и романсы как эпические, так и драматические (или «отображающие движение»).

первичные, а тип содержания оказывается зависимым, производным от них.

Следовательно, надо искать иной определяющий признак. Может быть, им является строение (композиция) музыкальных произведений или их форма в широком смысле слова, то есть тип и характер выразительных средств, «поэтика» произведений? Этот признак широко используется при определении жанров в литературе. Он учитывается при ее делении на такие жанры, как роман, рассказ, пьеса, поэма, песня, басня, элегия, ода, сонет и др. В литературоведении встречаются определения: «Каждый жанр есть... проникнутая достаточно определенным и богатым художественным смыслом система компонентов формы».¹

Бесспорно значение формы, «поэтики» для жанровой классификации в музыке. Музыкальный жанр и форма (в широком смысле слова) взаимосвязаны. Однако и здесь зависимость не настолько однозначна, чтобы можно было опираться на нее при определении жанра. Одни и те же композиционные структуры (например, куплетная форма, трехчастная, вариации, рондо, сонатное аллегро), выразительные средства одного и того же типа встречаются в самых разных жанрах. Трудно отличить по этому признаку оперу от оратории, симфонию от сонаты или квартета.

Последнее сопоставление наводит на мысль о том, что в наших поисках, возможно, следует остановиться на таком признаке, как выбор исполнительских средств. Ведь симфония написана для оркестра, соната — для солирующего инструмента, квартет — для ансамбля... Вспомним также о широко распространенном делении музыки на вокальные и инструментальные жанры.

Состав исполнителей безусловно играет свою роль при характеристике некоторых жанров. С ним связаны существенные различия камерной музыки и симфонической, сольной и хоровой или оркестровой. Однако данный признак не помогает нам уяснить специфику жанров внутри каждой из этих больших областей — например, симфонии, в отличие от симфонической сюиты.

Очевидно, он в полной мере вступает в силу лишь при сопоставлении не отдельных жанров, а целых больших групп. Но и здесь нельзя принимать некритично некоторые традиционные схемы — и прежде всего деление всех жанров на вокальные и инструментальные. Пора сказать, что это деление несостоятельно по общэстетическим соображениям. Остановимся на них подробнее, чтобы потом уже к данному вопросу не возвращаться.

Если вся музыка делится на вокальную и инструментальную, то, значит, специфика вокальной музыки в том, что она предназначена не для инструментов, а для голоса, для пения (что и отражено в ее названии). Имеет ли этот признак какое-либо значение? Безусловно, имеет. Человеческому голосу присущи такие качества тембра и такая интонационная выразительность, какие не могут быть в полной мере достигнуты другими инструментами (ибо никакой механизм не способен целиком заменить голосовой аппарат живого певца, непосредственно выражающий эмоциональное состояние человека). Отсюда — особая «человечность», в принципе отличающая вокальную музыку, пение. Об этом многократно и убедительно писали Н. Чернышевский, А. Серов, Б. Асафьев.

Важная черта музыки для пения — обусловленность ее мелодики и ритмики техническими возможностями голоса и певческим дыханием. С этим связаны как особые выразительные эффекты вокальной музыки («текучесть» звука и т. д.), так и определенные ограничения ее средств (диа-

¹ Краткая литературная энциклопедия, т. 2. М., 1964, столб. 915.

пазона, скорости чередования звуков, длины фраз и др.)

Все это существенно. Но при таком взгляде на вокальную музыку нет оснований считать ее жанром, самостоятельным и равноправным по отношению ко всей инструментальной музыке, потому что человеческий голос рассматривается в данном случае тоже как инструмент (хотя и особого рода). Ведь свои специфические возможности — экспрессивные и технические, свои неповторимые преимущества и ограничения есть у любого инструмента (или инструментального состава), и они тоже налагают отпечаток на предназначенную для него музыку. Поэтому, если быть последовательным, надо считать самостоятельными жанрами не вокальную музыку и инструментальную в целом, а вокальную, фортепианную, скрипичную, флейтовую и т. п. (а если выйти за пределы сольных жанров, то также и музыку для хоров, вокальных ансамблей, оркестров, инструментальных и смешанных ансамблей разных составов, для голоса и оркестра, хора и оркестра и т. п.).

Но у вокальной музыки есть еще одна особенность, хотя и связанная с ее исполнительским предназначением, но не только им определяемая. Почти во всех вокальных произведениях имеются поющие, музыкально интонируемые слова — литературно-художественный (в большинстве случаев поэтический) текст. Вокальная музыка без текста (вокализы) — редкое исключение, которое не случайно воспринимается обычно как проявление инструментального подхода к голосу.

Таким образом, вокальная музыка — искусство синтетичное, соединение собственно музыки с поющим художественным словом¹. Ей противопоставляется «чистая», или,

¹ Проблему вокальной музыки как синтетического музыкально-поэтического искусства разрабатывает в настоящее время ленинградский музыковед М. Элик.

как раньше говорили, «абсолютная» инструментальная музыка.

Однако вокальная музыка — не единственная форма синтеза музыки со словом. Эти два начала по-иному соединяются также в программной инструментальной музыке и в мелодекламации (чтение на музыке)¹. Следовательно, существуют: инструментальная музыка без текста и три вида синтеза музыки со словом (ее соединение с музыкально интонируемым словом, с неинтонируемым и с интонируемым, но не музыкально), один из которых — вокальная музыка.

Но и это еще не все. Музыка ведь соединяется не только со словом. Она может образовать синтез с танцем, пантомимой (или вообще сценическим движением), театральным действием в полном его объеме, кино или телевизионным изображением и т. д. или с несколькими видами искусств одновременно (как в опере).

В результате возникают различные синтетичные жанры. Их теория еще не сложилась, многие вопросы не разрешены. Почему, например, соединение музыки с одними искусствами (поэзия) дает жанры, которые остаются целиком музыкальными (песня, романс и т. д.), с другими (танец, театральное действие) — жанры, принад-

¹ В начале XX века (Шенберг) были выработаны и другие формы произнесения текста, промежуточные между пением и чтением на музыке: «говор-пение» (Sprechgesang) и «говорящий голос» (Sprechstimme). Несколько позднее в музыкальных произведениях стала применяться также стоящая на грани музыки и художественного чтения хоровая и сольная декламация в сопровождении ударных инструментов или без всякого сопровождения с более или менее точной фиксацией ритма и большей частью лишь с приблизительным обозначением высоты («Хозфоры» Д. Мийо, «Бернауэри» К. Орфа, 3 хоровые поэмы В. Лютославского на слова А. Мишо и др.).

лежащие одновременно и ей, и смежным искусствам (балет, опера, оперетта), с третьими (кино) — такие, которые в сферу музыки обычно вообще не включаются (музыкальные кинофильмы, и в их числе даже те, в которых все время поют, — как «Шербурские зонтики»). Очевидно, здесь играет роль мера близости музыки и того вида искусства, с которым она вступает в синтез, а также степень самостоятельности, сохраняемой за музыкой в этом синтезе.

Так или иначе, вокальная музыка оказывается далеко не единственным синтетичным жанром. И если классифицировать музыкальные жанры по этому признаку, то надо отдельно рассматривать «абсолютную» инструментальную музыку и затем всевозможные жанры, образуемые синтезом музыки и слова, музыки и хореографии, музыки и драматического театра, музыки и кино, музыки и нескольких искусств. Это — очень интересная и актуальная задача, которой следует посвятить специальное исследование.

Итак, ни содержание, ни форма, ни исполнительские средства не могут служить в музыке надежными и всеохватными признаками, определяющими жанр. Что же остается?

Обратимся вновь к другим видам искусства. Там среди признаков, по которым происходит жанровая дифференциация, мы находим, кроме названных выше, еще два, пока что не рассмотренных нами: практическое предназначение (жизненная функция) художественных произведений и условия их бытования.

Первый из этих признаков является определяющим для архитектурных жанров. «Архитектура, — указывает Ю. Колпинский, — строит свою систему жанров... по принципу удовлетворения тех или иных общественных по-

требностей человека»¹. В соответствии с этим различают жилищную архитектуру, общественно-гражданскую и производственную.

В последнее время все более широкое признание находит точка зрения, согласно которой жизненное предназначение служит определяющим признаком жанра и в фольклоре. К ней склоняется теперь большинство фольклористов-литературоведов².

Она находит полное подтверждение в специфике большинства простых песенных, танцевальных и маршевых жанров профессиональной музыки, входящих в первый жанровый ряд. Те из них, которые имеют фольклорное или бытовое происхождение (походная песня, колыбельная, серенада и другие песенные жанры, менуэт, полька, вальс и другие танцы, марш и т. п.)³, обладают (или обладали в прошлом) практическими, прикладными функциями, обслуживая потребности общественного или домашнего быта. И этими функциями определяются специфические черты их содержания (бодрое настроение походной песни и ласковое, нежное — колыбельной) и их формы (ритм плавного танца в вальсе и шага — в марше).

Однако даже среди «первичных» жанров не все имеют или когда-либо имели прикладное назначение. Какова, например, практическая функция лирической песни? Или баллады?

Тем более неприменим этот признак к жанрам второго ряда — опере, симфонии и т. д. Следовательно, и он не является всеобщим, единым для всех жанров.

¹ «Очерки марксистско-ленинской эстетики», изд. 2. М., Изд-во Академии художеств СССР, 1960, стр. 213.

² См.: «Русский фольклор», т. 10 («Специфика фольклорных жанров»). М. — Л., «Наука», 1966.

³ В. Цуккерман называет эти жанры «первичными».

Правда, в течение очень долгого времени почти вся музыка, подобно другим видам искусства, была прикладной, утилитарной по своему назначению. Искусство в целом с самого своего зарождения выполняло важные практические задачи. Первобытное синкретическое искусство участвовало в трудовых процессах, осуществляло магические функции, служило украшением быта. Впоследствии, когда из первоначального синкретизиса выделились самостоятельные виды искусства, они долгое время также имели прикладной характер. Раньше других обособилась от утилитарных целей литература. Но и она прошла к тому времени длинный путь развития в таких формах, как поучение и проповедь, историческая хроника, политическая речь или трактат, песня с конкретным жизненным назначением и т. п. Еще дольше сохраняли практическую функцию изобразительные искусства.

Справедливо указывает Н. Дмитриева: «В докапиталистические эпохи не только так называемое прикладное искусство — дома, утварь — было естественной, функциональной частью всего уклада жизни, а всякое искусство, в том числе и искусство слова. Можно даже сказать, что всякое искусство было в известной мере прикладным, то есть его исконная природа — образное отражение и выражение действительности в свете эстетического идеала — раскрывалась не иначе, как в процессе выполнения житейских функций. Дело не меняется от того, что функции часто были культовыми, по существу иллюзорными. Для древнего и средневекового человечества религиозные культы являлись житейским делом, одной из форм повседневного бытия, переплетавшейся с другими формами. И искусство обслуживало все эти формы, материальные и духовные, нисколько не настаивая на своей независимости от них... Все, чем люди жили изо дня в день, находило себе поэтический выход: переживания переливались в ис-

кусство с такой же естественностью, как мысль переливается в речь. Тем более что при этом вставала простая и ясная цель: воодушевить ли к походу, или оплакать погибшего, или публично высмеять алчных монахов, или привлечь сердце женщины, или, наконец, просто сделать добротную прекрасную вещь, которая будет служить долго и с пользой: кубок, фонарь, скамью, подсвечник»¹.

Сказанное здесь верно и по отношению к музыке, начиная с самых ранних эпох ее истории. Народные песни почти всегда обладают определенной жизненной функцией: они участвуют в труде или в обряде, «обслуживают» хороводы, игры и пляски, помогают матери убаюкать ребенка, а солдату — шагать в строю.

Ясно выраженные практические функции имелись на протяжении многих веков и у профессиональной музыки — культовой и светской. И ее разновидности — будь то молитвенные песнопения, бытовые песни или танцы — формировались и получали свои отличительные признаки в прямой зависимости от назначения.

Так обстояло дело вплоть до XVII—XVIII веков, когда с развитием капиталистических отношений стали складываться публичные светские формы музыкальной жизни (оперные представления, концерты). Тогда сформировались и новые жанры: опера, балет, симфония, соната, инструментальный концерт, квартет, романс и т. д. (к ним затем присоединились концертная увертюра, симфоническая поэма и пр.). Но их уже нельзя назвать прикладными, поскольку функция каждого из них — не соеди-

¹ Н. Дмитриева. Жизнь напасту (Вчера, сегодня, завтра синтеза искусств). — «Вопросы литературы», 1964, № 3. См. также: Н. Дмитриева. Станковизм и монументальность в современном изобразительном искусстве. — Сб. «Вопросы эстетики», вып. 5 («Виды искусства и современность»). М., «Искусство», 1962.

нение эстетического с утилитарным, а специфически художественное познание и отражение действительности. Утеряли в это время прикладной характер и некоторые старые жанры — оратория, кантата, сюита.

Новые (и обновленные) жанры были уже свободны от практических житейских функций (хотя сохранили в той или иной мере связь с бытом или культом). И именно потому, что музыка сбросила оковы утилитарности, она смогла так быстро достичь огромного расцвета, в необычайно короткий исторический срок освоить совершенно новое содержание и обогатиться разнообразнейшими средствами выразительности.

Неприкладной характер значительной части современных музыкальных жанров, отсутствие у них (не только в настоящем, но и в прошлом) определенных, строго зафиксированных жизненных функций заставляет критически воспринять известную формулировку Л. Мазеля: «Музыкальные жанры — это роды и виды музыкальных произведений, исторически сложившиеся в связи с определенными жизненными назначениями музыки, в связи с ее различными социальными (в частности, социально-бытовыми, социально-прикладными) функциями и различными условиями исполнения и восприятия музыки»¹.

Указание на связь с определенными жизненными назначениями музыки полностью и безусловно справедливо по отношению к жанрам, возникшим до XVII—XVIII веков. К жанрам же более позднего происхождения может быть отнесена (помимо последнего пункта, о котором будет сказано несколько ниже) лишь весьма общая ссыла на социальные функции музыки.

¹ Л. Мазель, *Строение музыкальных произведений*. М., Музгиз, 1960, стр. 15—16.

Поскольку бытовые, прикладные функции рассматриваются здесь только как частный случай социальных, последние, очевидно, трактуются очень широко. Имеется в виду удовлетворение идейно-эстетических потребностей и запросов общества путем отражения жизни специфическими средствами музыки¹.

Но в этом случае очень трудно найти сколько-нибудь устойчивые специфические черты отдельных музыкальных жанров. Ведь эстетические функции каждого из них многообразны и непрерывно меняются, а общественная роль в каждую эпоху в огромной степени зависит не только от их внутренней природы, но и от окружающих исторических условий. Социальные функции советского балета совершенно иные, чем придворного балета XVIII века. А основные жанровые черты, делающие балет балетом, сохранились, хотя этот жанр (подобно всем остальным) претерпел за два столетия огромную эволюцию.

Иное дело — «условия исполнения и восприятия» (или, иначе говоря, бытования) музыки. Этот признак действительно может быть отнесен ко всем жанрам музыки и для каждого из них по-своему специфичен.

Условия общественного использования художественных произведений принимаются во внимание при определении жанров и в некоторых других видах искусства. Так, в скульптуре и живописи по этому признаку различают жанры монументально-декоративный, станковый и камерно-бытовой, в графике — плакат и карикатуру, станковый рисунок и гравюру, иллюстрацию. Работая над картиной,

¹ В. Цуккерман пишет, что «жизненное предназначение музыкальных жанров, понятое в самом широком смысле, связано с запечатлением самых разнообразных сторон человеческой жизни через различные типы музыкальной выразительности» (цит. книга, стр. 26).

рисунком или скульптурой, художник учитывает, будет ли выставлено его произведение на открытом воздухе или в закрытом помещении, рассчитано ли оно на огромную плоскость стены (роспись) или на книжную страницу (иллюстрация). И эти обстоятельства сильнее всего влияют на содержание и стиль (форму) произведения.

Не во всех видах искусства условия использования и восприятия играют существенную роль. Совсем невелико их значение в литературе. Хотя есть, конечно, некоторое различие между чтением вслух и про себя, между чтением вообще и слуховым восприятием литературного произведения (оно наиболее заметно в отношении стихов), все же писатели и поэты редко учитывают его в своем творчестве. Во всяком случае, литература не знает деления на жанры концертные (для чтения с эстрады) и бытовые (для домашнего чтения). Исключение составляет только драматургия, которая, однако, сразу выходит за рамки литературы и становится частью театра, едва лишь пьесу начинают слушать и смотреть в зрительном зале, а не читать подобно рассказу или стихотворению.

В музыке же обстановка исполнения (а значит, и восприятия) важна чрезвычайно. Связано это с тем, что наряду с хореографией, театром и кино, музыка — искусство исполнительское, то есть требующее для своего восприятия посредников между автором и слушателями в лице исполнителей. При этом, в отличие от театра и кино, обстановка исполнения музыки не определена раз и навсегда. В современном театре и кино условия исполнения неизменны: это спектакль или киносеанс. Музыка же может быть исполнена в концертном зале (большом или малом), в театре, на улице или площади во время народного праздника или шествия, дома, в поле, в храме и т. д. В смысле многообразия обстановки исполнения к

ней из всех исполнительских искусств приобщается только танец, но и его условия бытования все же не столь разнообразны.

Поскольку любое музыкальное произведение обязательно должно быть исполнено в какой-то обстановке для того, чтобы стать достоянием слушателей, и поэтому всегда рассчитано на ту или иную обстановку — этот признак (обстановка исполнения, условия бытования) всеобщ, универсален. Конечно, нельзя сказать, что каждому жанру соответствуют свои особые условия бытования, — музыкальных жанров больше, чем типовых обстоятельств исполнения музыки. Но каждый жанр может быть отнесен с достаточной точностью к одной из крупных жанровых групп, соответствующих основным разновидностям исполнительской обстановки.

На основе этого признака можно выделить четыре группы музыкальных жанров, сложившиеся в разные эпохи, но продолжающие существовать и сегодня (хотя и испытывающие непрерывную внутреннюю эволюцию). Одна из них — театральные жанры, к которым относятся опера, балет и оперетта (сюда же примыкает музыка драматического театра). Вторая группа — концертные жанры, примерами которых служат симфония, соната, квартет, оратория, кантата, романс и т. п. Третья группа — массово-бытовые жанры: песня, танец и марш со всеми их разновидностями. Четвертая — культовые (или обрядовые), каковыми являются молитвенное пение, месса, реквием и др.

Необходимо сразу оговорить, что, исходя из условий бытования музыкальных произведений, мы можем получить не один, а несколько рядов жанров в зависимости от того, на каком «уровне» производится разделение. Так, при укрупнении каждой категории можно рассматривать в качестве одного жанра, а не группы жанров, всю теат-

- ральную музыку (*театральный жанр*); другого — всю концертную музыку и т. д. И наоборот: при более дробной классификации, чем та, которая предложена выше, вполне возможно считать самостоятельными жанрами различаемые в зависимости от условий их исполнения разновидности оперы (например, *большая опера* и *камерная опера*), симфонии (для большого оркестра и для камерного оркестра) и некоторых других жанров. Особенно много таких разновидностей в массово-бытовой музыке, поскольку жизненные обстоятельства, к которым она приурочена, наиболее разнообразны. Выше уже говорилось о некоторых песенных жанрах (трудовая песня, хороводная, плясовая, колыбельная, походная); к ним можно присоединить гимн, лирическую песню и др. Многочисленны также жанры танца (вальс, мазурка, полька, менуэт и другие балльные танцы, различные массовые пляски, всевозможные виды танца-игры и т. д.) и марша (походный, свадебный, похоронный и т. д.).

Четыре основные группы жанров, выделенные нами, соответствуют важнейшим и исторически наиболее устойчивым обстоятельствам бытования (то есть исполнения и восприятия) музыки, на которые ориентируется композитор. Музыкальное произведение может быть предназначено либо для театра, либо для концертного зала, либо для быта (улицы, дома и т. д.), либо для храма (или другого места совершения культовых обрядов).

Остальные ныне существующие возможности применения музыки — производные от этих основных.

Так, в кино мы слышим, как правило, музыку массово-бытовых жанров (песни, танцы, марши) или концертных (увертюра и другие симфонические эпизоды фильма). Иногда же здесь воспроизводятся (но не переводятся в другой жанр!) оперы, балеты или оперетты. Радио и телевидение до сих пор большей частью либо транслируют

концерты и спектакли (а в ряде стран — и культовые обряды), либо организуют собственные передачи такого же жанра, либо, наконец, передают музыку быта.

Правда, в последние годы в этих областях идут интенсивные поиски, устремленные к созданию новых, самостоятельных жанров, в том числе музыкальных. Уже существуют радиооператории (несколько произведений такого рода написал в 40-х годах XX века А. Онеггер). Появляются на свет или же готовятся первые телевизионные кинооперы, балеты, оперетты. Так что со временем (и, быть может, довольно скоро) можно будет к указанным четырем жанровым группам добавить еще две или три, хотя сейчас радио-, кино- и телевизионные жанры еще не вполне сформировались и самоопределились.

Еще несколько необходимых разъяснений.

В приведенном «табеле жанров» попадают определенные, относящиеся к произведениям совершенно различного масштаба, из которых одно зачастую бывает лишь небольшой составной частью другого. Например: песня и опера, танец и балет (аналогично этому в литературе считаются равноправными жанрами рассказ и роман, хотя в некоторых романах встречается в качестве составной части рассказ как «вставной» эпизод).

Нас это не должно смущать. Разумеется, о различиях между простыми жанрами и составными необходимо помнить всегда, избегая прямого сопоставления несопоставимых величин. Если уж встает вопрос о жанровой специфике тех или иных конкретных произведений, надо сравнивать песню не с оперой, а с оперной арией (или хором, или ансамблем), а бытовой танец — не с балетом в целом, а с танцевальным номером из балета (адажио, вариацией и т. п.). Но ни оперная ария, ни балетный танец не существуют как самостоятельные жанры (в отличие от песни и бытового танца). И особая природа арии

в сравнении с песней определяется именно тем, что ария входит в оперу, будучи предназначена для театра, для сцены. Поэтому отыскивая специфику арии или балетного номера, мы неизбежно должны исходить из природы оперы и балета в целом как театральных жанров, видя на каждой из их составных частей отпечаток жанровой природы всего произведения.

Всякое определение и всякая классификация должны быть гибкими и вместе с тем опираться на объективные признаки явлений.

Учитывая первое из этих требований, мы обязаны помнить, что в нашей схеме классификации, как и в любой иной, границы между жанрами условны, так как жанры в абсолютно чистом виде практически не встречаются. Едва ли не каждое музыкальное произведение допускает возможности исполнения не только в той обстановке, для которой оно предназначено автором, но и в какой-либо другой. Например, опера может быть показана не в театре, а в филармонии, без декораций, иначе говоря — как концертное произведение.

То же относится к балетам: как сюиты из них, так и целиком их партитуры зачастую входят в программы симфонических концертов. С другой стороны, музыка некоторых симфоний, ставших основой балетных спектаклей, исполнялась или исполняется не только в концертных залах, но и в театрах (Пятая симфония Глазунова в постановке А. Горского, Четвертая Бетховена в постановке Ф. Лолухова, 1-я часть Седьмой и Одиннадцатая Шостаковича в постановке И. Бельского, Симфония Бизе в постановке Д. Балачина и др.). Мессы Баха и Бетховена, реквиемы Моцарта, Берлиоза и Верди и многие другие культурно-обрядовые произведения давно уже «покинули» храмы и стали постоянными обитателями концертных эстрад. Там же в исполнении профессиональных

артистов нередко звучат массовые песни¹, бытовые танцы, марши и т. п.

Чем объясняются такого рода «перемещения» и «странствования» музыкальных произведений? Часто — внешними причинами, не связанными с их жанровой природой. Например, использование отдельных давно написанных симфоний в современном балете вызвано не тем, что в них вдруг обнаружались черты балетности, а лишь внутренними процессами в самом балетном искусстве, породившими стремление некоторых балетмейстеров «перевести» чистую инструментальную музыку на язык танца. Концертное исполнение опер, временно не идущих на сцене, бывает рождено желанием расширить филармонический репертуар.

Иное дело — когда постоянное исполнение какого-либо произведения не в той обстановке, которой соответствует его жанровое обозначение, а в другой, или же параллельное его бытование одновременно в разных условиях вытекает из его внутренних качеств. Это — следствие того, что оно по своему содержанию и стилистическим признакам объективно отвечает иной обстановке, чем предположил композитор, то есть принадлежит фактически к другому жанру, или же, что в нем объединены качества нескольких жанров (см. стр. 70—72).

Каковы эти качества и как происходит их соединение и взаимопроникновение, будет сказано ниже. Пока что важно подчеркнуть, что все эти кажущиеся исключения лишь подтверждают правило: жанр произведения определяется его соответствием объективным требованиям той или иной обстановки исполнения. Постепенно

¹ Совсем иной случай представляет исполнение в концертной обстановке эстрадных песен или же романсов в форме песни (называемых иногда «песнями»). Здесь нет выхода за пределы жанра, так как и эстрадные песни, и романсы предназначены именно для концерта (почему их и следует отнести к концертным жанрам).

они изменяются, но очень медленно, так как формы жизненного и музыкального быта весьма устойчивы. Отсюда исключительная устойчивость самих жанров. Ни одно новое поколение композиторов, выступая на историческую арену, не может обойти сложившиеся жанры (преобразуя их либо используя в традиционном виде), которые становятся носителями преемственности, соединительными звеньями в эволюционной цепи.

Беря за исходный момент обстановку исполнения и кладя этот признак в основу определения жанровых групп, мы не можем пренебречь и различиями между жанрами внутри каждой группы. Они уже не всегда обусловлены обстановкой исполнения (хотя, например, симфонические жанры отличаются от камерных как раз в связи с разными условиями бытования). Дифференцируя жанры внутри групп, приходится принимать во внимание и другие признаки: форму, исполнительские средства, а в некоторых случаях — и практическое назначение (в массово-бытовых жанрах).

Таким образом, предлагаемая классификация жанров, подобно ряду уже существующих, основывается одновременно на нескольких признаках, то есть является комплексной. Отличие же ее в том, что в качестве исходного и главного выделен один признак — обстановка исполнения, точнее — объективное соответствие произведения требованиям, вытекающим из этой обстановки.

Его мы и кладем в основу определения жанра: жанр в музыке — это вид музыкальных произведений, определяемый прежде всего той обстановкой исполнения, требованиям которой объективно соответствует произведение, а также каким-либо из дополнительных признаков (форма, исполнительские средства, «поэтика», практическая функция) или их сочетанием.

Обстановка исполнения как один из признаков, характеризующих жанр в музыке, учитывается во многих существующих определениях музыкальных жанров и системах их классификации. Кроме Л. Мазеля, об этом признаке писали А. Альшванг, С. Скребков, А. Должанский. Занимает он свое место и в комплексном определении жанра, данном В. Цуккерманом. Но всюду этот признак рассматривается не как главный и определяющий, а как один из равноправных или же как второстепенный по отношению к какому-либо главному.

Единственное исключение составляет книга Б. Асафьева «Русская музыка от начала XIX столетия». Как известно, творчество русских композиторов рассматривается в ней по «разновидностям» музыки (опера, романс, камерный вокальный ансамбль, хоры, симфоническая музыка, инструментальный концерт, камерная инструментальная музыка). Эти разновидности и суть не что иное, как жанры (хотя и не названы так в книге). В предисловии Асафьев указывает, что они «рассматриваются отнюдь не в плане формально-стилистического анализа, а как конкретные данные социально обусловленных форм музицирования («обнаружения музыки») классового общества»¹. Из дальнейшего изложения выясняется, что «форма музицирования» — это исторически конкретные условия исполнения («проявления») и бытования музыки. «Опера, инструментальная симфоническая и камерная музыка, песня и романс, хоровая музыка — все эти обнаружения музыкального искусства — являются в историческом аспекте как формы музицирования данной среды в данное время»².

¹ Б. В. Асафьев. Русская музыка от начала XIX столетия. М.-Л., «Academia», 1930, стр. V.

² Там же, стр. IX.

Положениям Асафьева о роли «форм музицирования» свойственна некоторая односторонность. Но сама по себе идея обусловленности жанров («разновидностей») «формами музицирования» очень плодотворна.

Почему же обстановка исполнения имеет такое значение для музыки? И в чем проявляется влияние этого обстоятельства на музыкальное творчество?

Содержание и форма музыкального произведения определяются его замыслом, который зависит и от объективных, и от субъективных факторов. К субъективным принадлежат индивидуальность автора, его мировоззрение и мироощущение, его эстетические вкусы и устремления, его неповторимые жизненные впечатления и переживания. К объективным мы обычно относим ту окружающую композитора общественную действительность, которая мощно воздействует на все стороны его сознания и отражается в его музыке. Это воздействие проявляется прежде всего в сфере идейно-эстетической. Поэтому Асафьев неправ, когда в предисловии к «Русской музыке», пытаясь материалистически обосновать общественную природу музыки, но еще не умея подняться над вульгарным социологизмом, пишет: «Формы хозяйства и производственные отношения определяют формы музицирования классового общества. Последние, будучи одной из форм классовой борьбы, воспитывают навыки восприятия музыки и обуславливают собою формы музыки, а отсюда двигают и творчество»¹. В действительности же (и позднее Асафьев пришел к этому) материальные условия жизни общества воздействуют на музыкальное творчество главным образом через порождаемые ими общественные идеи. Эти идеи и «двигают» творчество, воплощаясь

¹ Б. В. Асафьев. Русская музыка от начала XIX столетия, стр. IX.

в его содержании, которое в свою очередь порождает соответствующие формы.

Однако историческая действительность влияет на музыку не только через мировоззрение ее творцов. Она оказывает воздействие на музыкальное творчество и иным путем — создавая определенные условия общественного использования музыки. Эти условия не всегда вытекают непосредственно из «форм хозяйства и производственных отношений», как пишет Асафьев. — они определяются всей сложной системой социально-экономических факторов, действующих в данную эпоху в данном обществе. Но верно, что они носят объективный характер, и композитор вольно или невольно считается с ними в своем творчестве.

Изменения общественной идеологии и объективных условий использования музыки обычно протекают одновременно и параллельно, так как вызываются в конечном итоге одной и той же причиной — развитием материальной жизни общества. Поэтому мы зачастую не замечаем двойственности этого процесса, обращая внимание только на идеи. Но у «форм музицирования» есть своя история, и она не всегда дублирует историю идейного развития музыки.

Передовые общественные идеи, как известно, отражают не только существующую действительность, но и ее потребности. Поэтому идейное содержание музыки и обусловленные им требования ее дальнейшего развития время от времени приходят в конфликт с имеющимися условиями ее общественного бытования. В эти кризисные эпохи условия изменяются, и тогда рождаются новые жанры или обновляются старые.

В конце XVIII — начале XIX веков буржуазно-демократическая революция, провозгласив идеи свободы, равенства и братства, вывела музыкантов на площади горо-

дов, сломала прежнюю сословную замкнутость музыкальной жизни. И симфония, бытовавшая до этого в небольших залах аристократических дворцов и замков, смогла перейти в обширные помещения, рассчитанные на сотни и тысячи слушателей. Она стала у Бетховена монументальным массовым жанром и благодаря новому идейному содержанию, и благодаря изменившейся одновременно, под влиянием тех же социальных факторов, обстановке исполнения.

В России к середине XIX века содержание музыкального творчества в его высших образцах (Глинка, Даргомыжский) приобрело общенародное значение. Но обстоятельства бытования музыки (придворный театр, салонное музицирование, закрытые домашние концерты и т. п.) сохраняли замкнутый характер. Эти условия не благоприятствовали росту ряда жанров, рассчитанных на публичные формы музыкальной жизни (симфония, инструментальный концерт), хотя идейные предпосылки для их формирования уже созрели в русской музыке.

Положение изменилось в 60—90-х годах, когда начали широко распространяться общедоступные концерты, шире раскрылись двери казенных театров, а затем появились и частные оперные труппы. В этих изменениях сыграли свою роль как идейные факторы, так и экономические (чем подчеркивается частичная независимость обстоятельств исполнения музыки от содержания творчества). Тогда-то и сформировались окончательно русская симфония, русский инструментальный концерт, возникла более благоприятная обстановка для воплощения на сцене некоторых видов русской оперы, и прежде всего — «народной музыкальной драмы». Опять же исходным моментом было развитие общественных идей. Но изменения условий бытования музыки, форм музыкальной жизни тоже сыграли свою роль.

Наконец, еще один пример — формирование и эволюция в нашей стране жанра массовой песни. В России он зародился в конце XIX — начале XX века, когда стало развиваться организованное массовое революционное движение во главе с пролетариатом. Рабочие гимны этого периода («Интернационал», «Варшавянка», «Смело, товарищи, в ногу» и др.) — прямые предшественники будущих советских массовых песен. Они появились как средство выражения новых, социалистических идей. И в то же время их облик, облик призывных гимнов и боевых маршей, новаторский по сравнению с песнями предыдущего периода, сложился под большим воздействием новых форм революционной борьбы: многолюдных митингов и уличных демонстраций, где звучали речи ораторов и где песни подхватывались огромными массами участников организованного шествия. Эта обстановка бытования и повлияла сильнее всего на формирование нового песенного жанра.

Сразу после революции, а затем в 20-х и 30-х годах демонстрации и митинги заняли еще большее место в общественном быту. И несомненно, что это обстоятельство значительно способствовало расцвету массовой песни в те годы.

Сегодня массовая песня уступила первенствующее место в музыкальной жизни другим жанрам — эстрадной песне и бытовой. Между тем идейные запросы времени требуют нового подъема массовой песни, предназначенной для совместного исполнения большими коллективами людей и способной объединить их, сплотить и повести за собой. Раскрыв взаимосвязь между развитием жанра и условиями его бытования, мы можем теперь понять, что же необходимо сделать, чтобы помочь возрождению подлинно массовой песни. Очевидно, надо постараться снова внедрить в общественный быт практику коллективного

пения, организовать разучивание массовых песен, превратить такие общественные мероприятия, как дни и праздники песни, из концертных (какими они стали в последние годы) в подлинно массовые, чтобы на них пели не только солисты и хоры, выступающие с эстрады, но и все слушатели — участники праздника.

Итак, жанр в предлагаемом нами понимании — категория не только эстетическая, но и социальная. Наряду с теорией музыки и эстетикой ее изучением должна заниматься наука, которая делает у нас первые шаги, но не сомненно является «наукой будущего», — музыкальная социология.

Глава II.

ЖАНРОВОЕ СОДЕРЖАНИЕ И ЖАНРОВЫЙ СТИЛЬ

Обстановка исполнения не только создает возможности для проявления тех или иных тенденций музыкального творчества, не только благоприятствует (или препятствует) развитию тех или иных жанров. Она предъявляет и свои требования к музыке — к ее содержанию и форме.

Наиболее точно эти требования могут быть сформулированы, когда речь идет о совершенно конкретных обстоятельствах: о быте, музыкальном театре или концертной практике данной страны в данный период. Но есть и нечто общее в тех требованиях, какие предъявляют к музыке « типовые » условия ее бытования в разные периоды. Иными словами, есть некоторые устойчивые закономерные черты у всех исторически меняющихся форм быта, театральных спектаклей, концертов, культовых обрядов. Они-то и проявляются в специфике содержания соответ-

ствующих музыкальных жанров и в качественном своеобразии их формы, то есть в их стиле.

Сначала — о тех особенностях содержания и стиля различных жанров, которые определяются их аудиторией и соотношением автора, исполнителей и слушателей.

Поскольку любое музыкальное произведение реально живет только в « произнесении », интонировании, его содержание имеет, условно говоря, три разновидности: одна, основная — это то, что выразил в музыке композитор, другая — то, что передал исполнитель, третья — то, что воспринял слушатель. Во всех жанрах существует единство (но отнюдь не тождество) этих трех содержаний. Но не всюду их соотношение одинаково, так как оно зависит от отношения композитора, исполнителя и слушателя.

В театральных и концертных жанрах это — разные лица. Исполнитель стремится воспроизвести исходное, то есть « композиторское » содержание музыки, переживая его более или менее глубоко, но вовсе не отождествляя его с собственным внутренним миром. Настроение самого артиста к моменту концерта или спектакля может резко отличаться от настроений, выраженных в музыке, которую он поет или играет. Черты его характера обычно также иные, чем у героя музыки или ее автора. И тем не менее он все равно исполняет ее, отвлекаясь при этом от собственного настроения, — точнее говоря, стремясь подчинить его эмоциональному строю музыки.

При этом в театральных жанрах (опера, балет, оперетта) музыка воплощает характеры и переживания действующих лиц как людей, живущих самостоятельной, независимой от автора, исполнителей и слушателей, жизнью. Слушая оперу, мы не отождествляем индивидуальность ее героя ни с личностью композитора, ни с личностью певца, выступающего в данной роли. Задача и автора, и ис-

полнителей музыкально-драматического произведения — перевоплотиться в его персонажей, чтобы передать их сущность¹.

В свою очередь, и слушатель воспринимает музыку театральных жанров как характеризующую не его самого, а действующих лиц спектакля. Нередко бывает, конечно, что выраженные в музыке переживания того или иного героя находят настолько сочувственный отклик у слушателей, что целиком разделяются ими, становятся их собственными. Но в целом для театральных жанров такое совпадение содержания музыки с содержанием внутреннего мира слушателей вовсе не обязательно. Часто оно здесь отсутствует — например, тогда, когда в музыке, как и на сцене, показан отрицательный персонаж.

Уже в продолжение многих десятилетий тысячи русских слушателей скорбят вместе с Антонидой, когда она оплакивает Сусанина, ликуют заодно с толпой, приветствующей победителей в эпилоге «Ивана Сусанина», но вряд ли кто-либо из них перевоплощается мысленно в польских рыцарей, замерзающих в лесу, и переживает выраженную в музыке их растерянность и тревогу как собственные настроения. Точно так же, наверное, никто из слушателей «Отелло» не ищет отражения своих чувств

¹ Разумеется, и в театральных жанрах композитор выражает в музыке себя, но, как правило, только через образы героев спектакля (исключение — инструментальные эпизоды или хоры «от автора», которые непосредственно доносят до нас его мысль и чувство). Аналогично этому поступают исполнители. Иной подход к роли, когда артист сознательно играет не образ, а свое отношение к образу, высказываясь как бы от собственного лица, встречается лишь в некоторых постановках, воплощающих принципы «интеллектуального театра» Брехта (например, в спектакле руководимого Вальтером Фельдештейном берлинского театра «Коммисе опер» — «Опера нищих»).

в музыке, характеризующей Яго. Специфика театральных жанров в том и состоит, что музыка здесь в принципе является «портретом» не самого композитора и не слушателя, а «третьего лица» — сценического героя.

В концертном произведении — будь то симфония или оратория, соната или романс — тоже всегда есть свой герой: тот человек, от лица которого совершается высказывание. Однако далеко не всегда этот персонаж существует самостоятельно, независимо от автора (как то бывает, например, в сюжетной оратории или в «романсе-сценке», где исполнитель может «сыграть» героя). Весьма нередко мы воспринимаем этого «лирического героя» в качестве духовного двойника композитора, его «второго я», слышим в музыке голос самого автора, его «исповедь» или «проповедь». К этому толкает нас обстановка исполнения: отсутствие декораций, костюмов и других атрибутов сценического действия, заставляющих слушателя связывать ту или иную музыку с определенным действующим лицом.

Во всяком случае, если в концертных жанрах композитор и не всегда выражает непосредственно самого себя, то он всегда может это сделать, минуя обязательное для театральных жанров промежуточное звено — образ сценического персонажа. Поэтому специфика концертной музыки до конца проявляется тогда, когда она служит «духовным автопортретом» своего создателя. В этом смысле и надо понимать известное высказывание Чайковского о симфонии как лиричнейшей из музыкальных форм.

Повторяя то, что было сказано в отношении театральной музыки, следует оговорить, что чувства и мысли, воплощенные в концертном произведении, также зачастую воспринимаются аудиторией как ее собственные и слушатели словно бы отождествляют его героев с собою. Но,

как и в театральных жанрах, такое отождествление происходит далеко не всегда. Для концертной музыки оно столь же не обязательно и не специфично. Воспринимая сонату или квартет как лирическое излияние автора или его ораторское обращение, мы сплошь и рядом оцениваем это высказывание «со стороны», а иногда и мысленно «спорим» с ним, ощущая себя лишь «собеседниками» композитора, слушателями произведения, но не его героями. Тем более отделяет себя слушатель от героя концертного произведения, когда тот показан как явно отрицательный персонаж (например, в «Червяке» Даргомыжского, сатирических романах Мусоргского и т. п.).

Иначе обстоит дело в массово-бытовых жанрах. Здесь исполнитель и слушатель, как правило, сливаются в одном лице. Песня, в отличие от концертного романса или оперной арии, поется в быту, для себя, а не для какой-либо публики. Точно так же исполняется в быту пляска — в отличие от концертного танца или балетного номера (и даже слушатели марша, когда он звучит в повседневной жизни, обслуживая ее практические потребности, то есть когда под него шагают, являются, по существу, не только слушателями, но и участниками действия).

Точно подметил эту особенность бытовой музыки С. Аксаков в своем описании святочных игрищ в деревне: «Чудные голоса святочных песен, уцелевшие звуки глубокой древности, отголоски неведомого мира, еще хранили в себе живую обаятельную силу и властвовали над сердцами неизмеримо далекого потомства! Каким-то хмелем веселья, опьянением радости проникнуты были все. Взрывы звонкого дружного смеха часто покрывали и песни и речи. Это были не актеры и актрисы, представляющие кого-то для удовольствия других, — себя выражали одушевленные песенницы и плясуньи, себя тешили они от из-

бытка сердца, и каждый зритель был увлеченное действующее лицо. Все пело, плясало, говорило, хохотало...»¹.

Справедливость основной мысли Аксакова о том, что исполнение песни и пляски в быту есть самовыражение исполнителей, которые одновременно являются слушателями и зрителями, подтвердит, наверное, каждый, кто участвовал когда-либо в таком исполнении или хотя бы наблюдал его.

Здесь может возникнуть возражение или хотя бы сомнение: разве таким образом воспроизводятся и воспринимаются в быту только массово-бытовые жанры, а не любая музыка? Разве не бывает, что популярную арию, оперный хор или романс, в которых выражены общезначимые, всем близкие чувства, поют в быту для себя, с такой же «самоотдачей», с таким же полным погружением в их настроение и слиянием всех исполнителей-слушателей воедино, какое происходит при исполнении бытовой песни? На это можно ответить очень просто: если какой-либо оперный отрывок или концертный романс постоянно исполняется в массах именно так, как это описано выше, он, продолжая быть театральным или концертным произведением, вместе с тем превращается в произведение массово-бытового жанра². Такой, например, была судьба ряда арий и хоров из опер Россини и Беллини в Италии, хора охотников и ариетты Анхен из «Вольного стрелка» Вебера в Германии, пляски девушек из «Рогнеды» Серо-

¹ С. Т. Аксаков. Собрание сочинений. т. 2. М., Гослитиздат, 1955, стр. 70.

² Таким образом, здесь перед нами пример того довольно распространенного явления, о котором уже упоминалось выше: перехода музыки из одного жанра в другой или же (если оперная ария или хор продолжают жить на сцене одновременно с бытом) ее принадлежности сразу двум жанрам (в данном случае — театральному и массово-бытовому).

ва и других оперных отрывков в России, многих романсов Глинки, Шуберта и т. д.

Итак, специфика музыки массово-бытовых жанров в том, что она есть эмоциональное самовыражение слушателей-исполнителей, воспроизводящих ее для себя и от себя. Содержанием ее являются эмоции, определяемые жизненной ситуацией и переживаемые всей массой как одним целым. Отсюда ясно, что выбор образцов этой музыки для исполнения в той или иной ситуации обусловлен соответствием их эмоционального строя, их настроения требованиям и запросам данной ситуации. В праздничной обстановке, в радостные моменты жизни в быту звучат веселые песни и танцы. В воинском строю поются бодрые песни, помогающие перенести трудности похода. На похоронах звучат траурные марши.

В опере характер вокального номера зависит от ее драматургического замысла и не обязательно отвечает изображаемому бытовому положению. Вспомним сцену свадьбы из «Русалки» Даргомыжского. Какой сильнейшей драматургический эффект создает песня Наташи «По камушкам» именно потому, что она звучит вопреки общему свадебному, радостному настроению. В быту же, в реальной жизни запеть на праздничном торжестве печальную песню (если только это не предусмотрено особым обрядом — например, народным свадебным, который требует песен-плачей, но лишь в определенный момент!), а на похоронах — веселую можно только «невпопад»...

«Главное — это непосредственный ответ на личное волнение или на потребности тех или иных бытовых явлений и желание его тотчас передать в звуках», — так определяет сущность содержания бытовой музыки Асафьев¹.

¹ Б. Асафьев. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. Л., «Музыка», 1965, стр. 38.

На таком же понимании этого явления построил в свое время Чернышевский свою теорию «естественного» и «искусственного» пения, в которой противопоставил друг другу народное творчество и профессиональное композиторское. Это противопоставление приняло у Чернышевского крайний и односторонний характер. Народную песню («естественное пение») он неправомерно вывел за пределы искусства, отнеся ее к самой жизни: «...пение, произведение чувства, и искусство, заботящееся о форме, — два совершенно различных предмета. Пение первоначально и существенно — подобно разговору — произведение практической жизни, а не произведение искусства»...¹. Это позволило Чернышевскому лишней раз высказать свою излюбленную (и, в общем, неверную в такой категорической форме) мысль о всегдашнем и безоговорочном превосходстве жизни над искусством².

¹ Н. Г. Чернышевский. Полное собрание сочинений, т. II. М., Гослитиздат, 1949, стр. 61.

² Впрочем, сам исследователь, чувствуя шаткость своей позиции в отношении профессиональной музыки, вынужден делать такие оговорки, которые, в сущности, разрушают его же первоначальную концепцию. Он не может не признать, что композиторское творчество («искусственное пение») весьма нередко (во всех подлинно художественных образцах) сохраняет ту же искреннюю непосредственную эмоциональность, какая присуща народной песне. Но тут Чернышевский идет на то, чтобы исключить такое профессиональное творчество из сферы искусства (!), лишь бы доказать, что искусство всегда ниже действительности. «Спешим прибавить, — пишет он, — что композитор может в самом деле проникнуться чувством, которое должно выражаться в его произведении, тогда он может написать нечто гораздо высшее не только по внешней красоте, но и по внутреннему достоинству, нежели народная песня; но в таком случае его произведение будет произведением искусства или «уменья» только с технической стороны, только в том смысле, в котором и все человеческие произведения, созданные при помощи глубокого изучения, соображений, заботы о том, чтобы «вышло

Но при всем том наблюдения и мысли Чернышевского представляют большой интерес для нашей темы. Надо только уточнить некоторые понятия. То, что автор диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности» называет естественным пением, — это, по существу, музыка массово-бытовых жанров, в том числе — «композиторская» (а не только народная). Под искусственным же пением следует понимать театральные и концертные жанры. Тогда рассуждения Чернышевского о естественном пении и его отличиях от искусственного приобретают несомненную ценность для выяснения специфики массово-бытовых жанров.

«Какова первая потребность, под влиянием которой человек начинает петь?» — спрашивает исследователь и далее характеризует естественное пение следующим образом: «Человек спокойный может быть замкнут в себе, может молчать. Человек, находящийся под влиянием чувства радости или печали, делается общителен, этого мало: он не может не выражать во внешности своего чувства: «чувство просится наружу». Каким же образом выступает оно во внешний мир? Различно, смотря по тому, каков его характер. Внезапные и потрясающие ощущения выражаются криком или восклицаниями; чувства неприятные, переходящие в физическую боль, выражаются разными гримасами и движениями; чувство сильного недовольства — также беспокойными, разрушительными движениями; наконец, чувства радости и грусти — рассказом, когда есть кому рассказать, и пением, когда некому

как возможно лучше», могут называться произведениями искусства; в сущности же произведение композитора, написанное под преобладающим влиянием произвольного чувства, будет созданием природы (жизни) вообще, а не искусства». (Там же, стр. 62—63.)

рассказывать или когда человек не хочет рассказывать»¹. И Чернышевский приводит нас к следующему пониманию сущности бытовой музыки. Естественное пение — это «излияние чувства... человека, который поет не из желания блеснуть и выказать свой голос и искусство, а из потребности излить свое чувство. Различие между естественным и искусственным пением — различие между актером, играющим роль веселого или печального, и человеком, который в самом деле обрадован или опечален чем-нибудь...»².

Из всех этих положений мы должны сделать дальнейшие важные выводы о содержании массово-бытовых жанров. Какова их специфическая тематика, какие для них характерны образы и чувства?

Казалось бы, все сказанное выше о связи этих жанров с обстоятельствами, ситуациями и запросами повседневной жизни должно непосредственно привести к мысли о том, что их темы и образы черпаются целиком из окружающего быта. И в самом деле, среди принадлежащих к массово-бытовым жанрам народных и современных композиторских песен мы находим огромное количество таких, которые посвящены окружающей действительности, событиям повседневности, наиболее знакомым и близким для поющих эти песни. Крестьяне пели о природе, о своем труде и о семейной жизни, горожане — о быте своей среды, солдаты — о походах да о жизни на фронте... Но в то же время всегда бывало в народе множество песен о далеких от каждодневности явлениях, об исключительных событиях и людях. И звучали в русских деревнях песни об атамане Кудеяре и других «разбой-

¹ Н. Г. Чернышевский. Цит. изд., стр. 61.

² Там же, стр. 62. Ср. приведенное нами выше (стр. 40) определение Б. В. Асафьева.

ничках», а позднее в городах — о молодом буре из Трансвааля. А сегодня мы поем о полетах в космос и о героях борьбы за свободу далеких стран и народов.

Очевидно, критерий здесь должен быть иной: важна не близость тематически-образного содержания к быту, а его общезначимость, его способность привлечь к себе, заинтересовать и взволновать большие массы людей. Данному критерию отвечают, как мы видим, не только бытовые темы и образы, но и многие внебытовые. При этом их круг со временем расширяется, и в нашу эпоху он неизмеримо более широк, чем в прежние, соответственно изменению кругозора и области интересов рядового человека.

Однако тематически-образное содержание бытовой музыки не может быть всеобъемлющим, оно в принципе уже, чем содержание музыкального искусства в целом, — подобно тому, как далеко не все, что содержится в книгах, может быть изложено на страницах газет. Тут-то и вступает в силу требование общезначимости — интересности и доступности для самых широких кругов.

Еще одна специфическая черта содержания бытовой музыки — «положительность» ее образов. Если в оперной арии, концертном романсе, балетном танце, маршевом эпизоде из симфонии может быть воплощен отрицательный образ, то в массово-бытовых жанрах это невозможно. Здесь слушатель-исполнитель, высказываясь от себя, отождествляет свой внутренний мир с эмоциональным содержанием музыки. Поэтому он всегда сочувствует герою, разделяя его переживания. В отличие от артиста, который может изобразить и Яго, и героя романса Даргомыжского «Червяк», вовсе не сочувствуя им, слушатель-исполнитель песни или танца, где высказывается отрицательный персонаж, сам должен ощутить себя злодеем или ничтожеством.

Это не значит, что в массово-бытовых жанрах вообще не могут быть отражены темные стороны действительности, людские недостатки, пороки социальной жизни. Мы знаем сколько угодно народно-крестьянских сатирических песен, обличительных революционных гимнов, современных массовых песен, разоблачающих фашистов, империалистов, колонизаторов и т. д. Но у всех этих произведений есть одна общая черта: высказывание в них ведется от лица положительных героев. Настроение именно этих героев и выражает музыка, посящая веселый, шуточный или же гневный характер. Поэтому-то слушатель-исполнитель и может петь их от своего имени: он отождествляет себя не с теми, о ком поется в песне, а с теми, кто в ней высказывается.

Правда, существует немало песен, где изложение ведется от лица отрицательного персонажа и музыка воплощает черты его характера. Но все это — либо народные игровые песни, в которых очень силен элемент театрализации (так что они принадлежат, в сущности, к театральному жанру, а не к чисто бытовому), либо композиторские эстрадные и аналогичные им песни из кинофильмов или драматических спектаклей, то есть не массовые или бытовые, а концертные и театральные. Когда же некоторые из таких песен по какой-либо причине (например, благодаря броскости музыкального образа, доступности и яркости мелодики и ритмики) получают распространение в быту, это сразу воспринимается как ненормальное и тревожное явление (тогда как исполнение их с экрана или с эстрады, то есть «в образе», не может никого тревожить). Так было, скажем, с песней о морском дьяволе из кинофильма «Человек-амфибия». К счастью, такие песни, даже если они сохраняют на долгое время популярность в качестве концертных номеров, все же из быта уходят довольно скоро. И в этом нельзя не видеть

стихийного проявления закономерностей бытовой музыки: она «выталкивает» отрицательные образы из своей среды...

Из сказанного выше должна быть ясна и специфика эмоционального содержания массово-бытовых жанров. В них выражаются такие настроения и чувства, которые могут быть восприняты и разделены всеми, то есть наиболее распространенные, типичные, общедоступные, тогда как в других жанрах находят выражение и более личные, иной раз сугубо индивидуальные переживания, ценные именно своей неповторимостью.

В целом специфику содержания массово-бытовых жанров можно определить как массовость, «всеобщность», максимальную общезначимость тем, образов, эмоций, обращенных к наибольшему кругу людей.

Очевидно, что особенности эти прямо связаны с условиями бытования данных жанров, и в частности — с огромным размахом их аудитории, необъятным количеством их слушателей-исполнителей. Те же факторы — размеры аудитории, численность слушателей — сказываются на содержании ряда концертных и театральных жанров.

Возьмем, к примеру, симфонию. В чем ее отличия от сольной сонаты? С формальной точки зрения — только в привлечении оркестра. Однако еще П. Беккер показал, что жанровая природа симфонии (во всяком случае, начиная с Бетховена) определяется иным, а именно — ее предназначенностью для большой аудитории. «Подлинная причина, заставившая Бетховена прибегнуть для выявления своих мыслей к столь громоздкому организму, как его симфонический оркестр, может быть выражена следующим образом: он хотел говорить посредством своей инструментальной музыки с массами. Поэтому он уже заранее комбинирует свои мысли таким образом, обладал их в такую форму, что они уже по самой своей акустиче-

ской природе предопределяли объем помещения и тем самым размер воспринимающей аудитории... Симфоническая музыка в ее родовом понятии предоставляет творцу ее возможность общения посредством инструментального технического аппарата с обширным кругом слушателей. Творец созидает общую концепцию своего произведения, исходя из представления этой массовой аудитории, и оно же руководит им при заполнении деталей. Таким образом, он творит не только то, что можно прочесть в самой партитуре, но создает в своем воображении одновременно идеальную картину *долженствующего быть* *заполненным звучащего пространства и воспринимающей массы»*¹.

Как же влияет это обстоятельство на содержание симфонии? Известно, что по тематике и эмоциональному строю симфонии чрезвычайно разнообразны, и какие-либо закономерности могут быть определены здесь только в самой общей форме. Помня об этом, мы можем, однако, присоединиться к П. Беккеру, указавшему, что бетховенская и послепетховенская симфония, как правило, воплощает «некое общее, имеющее массовый характер, чувствование...»². Именно выражение больших идей, способных объединить аудиторию, обладающих «обобществляющей» силой, оправдывает обращение композитора-симфониста к обширному кругу слушателей и использование им громадного исполнительского аппарата. Это не означает, конечно, что не бывает симфоний, лишенных такого «обобществляющего» содержания. Но в таких симфониях внутренняя сущность их музыки приходит в противоречие с природой жанра. Принадлежа по формальным признакам к симфоническому жанру, они по существу должны быть отнесены к камерному.

¹ Пауль Беккер. Симфония от Бетховена до Малера. Л., «Тритон», 1926, стр. 18—19.

² Там же, стр. 21.

Известно, что у Бетховена и в симфониях, и в сонатах выражены глубокие мысли о мире и человеке. Но при этом знаменательно, что его симфонии в большей степени посвящены судьбе масс, а сонаты — личным переживаниям. Не случайно в камерном жанре Бетховен «позволяет себе» выражение более трагичных настроений, причем некоторые сонаты заканчиваются остродраматичными финалами («Лунная», «Аппассионата»), тогда как все симфонии завершаются утверждением радости, победы.

Глубоко отличны от симфоний Бетховена произведения этого жанра, созданные Шубертом и Шуманом, Брамсом и Брукнером, Чайковским и Бородиным, Прокофьевым и Шостаковичем, Хиндемитом и Онеггером. Но их роднит, наряду с другими чертами, то, что все они ставят самые общие вопросы жизни, интересующие большой круг слушателей. Это, очевидно, и характеризует одну из сторон жанрового содержания симфонии.

Еще в большей степени ориентация на многочисленную аудиторию типична для оперы (в отличие опять же от камерных жанров — например, романса). Чайковский даже противопоставлял в этом отношении оперу симфонии как жанру менее массовому (что объяснялось условиями его времени — малым количеством симфонических концертов и узким кругом их слушателей по сравнению с оперными спектаклями). Вчитаемся еще раз в широко известное высказывание композитора о преимуществах оперы перед симфонией и обратим внимание на то, какое значение придает он условиям бытования этих жанров — размерам аудитории, частоте исполнения: «... есть нечто неудержимое, влекущее всех композиторов к опере: это то, что только она одна дает Вам средство общаться с массами публики. Мой «Манфред» будет сыгран раз другой и надолго скроется, и никто, кроме горсти знатоков, посещающих симфонические концерты, не узнает его.

Тогда как опера, и именно только опера, сближает Вас с людьми, роднит Вашу музыку с настоящей публикой, делает Вас достоянием не только отдельных маленьких кружков, но при благоприятных условиях — всего народа. Я думаю, что в этом стремлении нет ничего предосудительного, то есть что не тщеславие руководило Шуманом, когда он писал «Генуэву», или Бетховеном, когда он сочинял своего «Фиделио», а естественное побуждение расширить круг своих слушателей, действовать на сердца по возможности большего числа людей. Не следует только при этом гоняться за внешними эффектами, а выбирать сюжеты, имеющие художественную цену, интересные и задевающие за живое»¹.

То, что пишет Чайковский об оперных сюжетах, конечно, еще не характеризует их специфики. Художественная цена, интерес и способность задевать за живое равным образом нужны для сюжетов во всех жанрах. Но демократичность оперы как жанра предъявляет к ее тематике и некоторые особые требования: сюжеты должны здесь интересовать и задевать за живое большое количество слушателей и поэтому затрагивать значительные события жизни, ее крупные проблемы.

Наконец, своя специфика содержания, обусловленная опять же характером аудитории и соотношением автора, исполнителей и слушателей, есть у культово-обрядовой музыки. Общее у большинства ее жанров (месса, реквием и т. п.) с театральными и концертными в том, что ее исполнители и слушатели разделены, это разные лица. Однако содержанием ее служат чувства и мысли не самого автора и не действующих лиц (кроме тех эпизодов — например, в «страстях», — которые носят театрализованный

¹ П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. III. М.-Л., «Академия», 1936, стр. 381.

ческой стороне танца. Отсюда возникают специфические требования к содержанию: чтобы оно могло дать материал для сценического действия, в нем должен заключаться драматический сюжет (который нередко разворачивается непрерывно и напряженно).

Требование сюжетности по отношению к театральным жанрам, которое казалось в прошлом само собою разумеющимся, в последнее время некоторыми оспаривается и отвергается — особенно в балете. Появились балетные постановки (например — Д. Балачина), лишенные какого-либо драматического сюжета. Однако нельзя рассматривать такие постановки как театральные спектакли, хотя они несомненно расширяют возможности балетного искусства. «Хрустальный дворец» на музыку Симфонии Бизе или «Струнная серенада» на музыку Чайковского — это концертные произведения, предназначенные для эстрады, а не сцены. И совсем не случайно в их основе лежит музыка концертных жанров. А бессюжетный балет «Агон» Стравинского хотя и написан для сцены, целиком основан на принципе, типичном именно для концертных жанров, — принципе «состязания», соревнования солистов. Тем более неизбежен признак сюжетности для оперы и оперетты (последняя при отсутствии или заметном ослаблении драматического сюжета неизбежно превращается в эстрадно-музыкальное ревью).

Не всегда имеются в театральных жанрах другие признаки «сценичности» содержания — непрерывность и напряженность внешнего действия. Бывает, что они отсутствуют или слабо выражены, и тогда начинает преобладать повествовательность. Но это — характерная черта тех жанров, которые, при наличии сюжета, бытуют в иной обстановке, исполняются без декораций и других сценических аксессуаров и поэтому не могут передать сценическое действие. Таковы, например, оратория и канта-

та. И весьма показательны, что ослабление драматизма, замедленное развитие сюжета сразу приближают оперу (особенно если в ней большую роль играют хоровые массы) именно к оратории.

Наиболее известный пример — русские исторические и эпические оперы «Иван Сусанин», «Руслан и Людмила», «Хованщина», «Князь Игорь», «Сказание о невидимом граде Китеже». В каждой из них есть крупные хоровые эпизоды, в которых сценическое действие останавливается или движется очень неторопливо (интродукции и финалы опер Глинки, пролог «Князя Игоря» и др.). И, как известно, они носят ярко выраженный ораториальный характер.

Напротив, наличие в оратории развитого драматического сюжета с четко противопоставленными друг другу героями сближает ее с оперой. Закономерно, что такие оратории ставятся на оперных сценах («Царь Давид», «Юдифь», «Жанна д'Арк на костре» Онеггера) или переделываются авторами в оперы («Емельян Пугачев» Ковалева).

Означает ли это, однако, что перечисленные оперы русских композиторов имеют признаки концертного жанра? Отдельные сцены в них действительно напоминают вокальную сюиту (например, второй акт «Князя Игоря» с последованием нескольких хоров, арий и дуэта, не связанных драматической линией). Но то общее, что имеется у крупных хоровых фресок этих опер с ораторией, носит не концертный, а обрядовый характер. Их содержание — выражение общенародных идей и настроений, разделяемых всеми слушателями, а это — черта ораторий именно как обрядового по своему происхождению жанра, сохранившаяся в ряде ораториальных произведений и тогда, когда жанр стал концертным. Иначе говоря, те исторические и эпические оперы, о которых идет речь, со-

единяют в себе театральное жанровое содержание с обрядовым.

Определяя общие черты содержания театральных жанров, мы должны видеть и различия в этом плане между оперой, балетом и опереттой, связанные с их специфическими средствами выразительности. Ясно, что пение со словами обладает иными возможностями, чем танец, и потому опера склоняется к другим темам и сюжетам, нежели балет, а сходные темы все равно воплощает в ином содержании. Поэтому не «отсталостью» балета, а спецификой этого жанра — «бессловесного», но соединяющего в себе два основных неизобразительных (и условных) вида искусства — надо объяснить его постоянное тяготение к лирике, сказке, фантастике.

Сложнее определить особенности «жанрового содержания» оперетты в отличие от оперы. Чем вообще разнятся между собой эти жанры? Не комедийностью оперетты (известны драматические, даже трагические оперетты, вроде «Фридерики» и «Паганини» Легара или «Вестсайдской истории» Бернстайна, и комические оперы). Не отсутствием разговорных диалогов в опере (комическая опера не отказывается от них). И не отсутствием самостоятельной музыкальной драматургии в оперетте (ее лучшие авторы — от Оффенбаха и Штрауса до Дунаевского — создавали такую драматургию в своих произведениях). Верный ответ заключается в том, что оперетта, в отличие от оперы, использует в качестве обязательной основы массово-бытовые жанры¹. Ее музыкальную «канву» образуют преимущественно сольные и хоровые песни, танцы, марши. Отсюда — тяготение оперетты к темам и сюжетам бытового плана, к подчеркиванию в характерах действующих

¹ См.: А. Орелович. Что такое оперетта. Л., «Музыка», 1966.

лиц типического, общего (а также, в целом, к благополучным развязкам, утверждающим позитивное содержание).

Обращаясь к концертным жанрам, чтобы уточнить специфику их содержания, мы должны отдельно сказать о «чисто» музыкальных жанрах и о таких, в которых музыка соединяется со словом. Вполне понятно, что последние (оратория, кантата, программная музыка, романс и т. д.) в большей степени «приспособлены» для воплощения повествовательных сюжетов и для конкретного выражения мысли. При этом, однако, надо учитывать их различия, обусловленные размерами и исполнительскими средствами. Очевидно, монументальность оратории и ведущая роль хора в ней связаны с воплощением тем большого социального и этического значения, сюжетов с участием народных масс, а близость к обряду (прямо вытекающая из отсутствия театральной обстановки и сценического действия) располагает к выражению «положительных» идей, к «утвердительности» содержания. В кантате и романсе у композитора больше возможностей для раскрытия философских размышлений и для лирического высказывания. Но, конечно, рассуждения о предпосылках к воплощению различного содержания в этих жанрах (как и всех других) могут носить только самый общий характер, так как очень многое зависит и от индивидуальности автора, и от его творческих возможностей, и от его конкретного подхода к тому или иному жанру.

Это целиком относится и к жанрам «чистой» инструментальной музыки, будь то симфония или квартет, соната или сюита. Образы эпические и пейзажные, драма и лирика, философия и быт — все может войти в их содержание, все находит в них свое воплощение, потому что доступно музыке как таковой без помощи других искусств. Но ее возможности — как и любого другого вида

искусства — не безграничны. Они наиболее велики в сфере выражения эмоций, волевых устремлений и некоторых общих, отвлеченно формулируемых мыслей, которые могут быть выражены путем сопоставления разных эмоциональных и волевых состояний (например: «победа достигается в борьбе», «жизнь прекрасна», «человек смертен»). В меньшей мере, но присущи музыке изобразительные способности. И совсем не свойственно ей конкретное выражение мыслей (доступное слову).

Всем этим и определяется — в самом общем виде — специфика содержания инструментальных жанров в целом. Дальнейшая дифференциация зависит уже от масштабов каждого жанра, от его исполнительских средств и т. д. Наибольшими возможностями, очевидно, обладает симфония. Но говоря о достигаемых здесь обобщениях, об «универсальности» возникающей картины жизни, надо помнить о неизбежной отвлеченности этого содержания. «Универсальных», «высших», «абсолютных» жанров нет — каждый имеет свою доступную ему сферу жизненных явлений, более или менее широкую, но все же заключенную в определенные границы. Они, конечно, не очерчены раз и навсегда, не обозначены на карте искусства застывшими бастионами — право художника раздвигать их, осваивая новые территории. Но, чтобы понять, какими новыми средствами следует оснастить каждый жанр для такого расширения границ, надо ясно представлять себе его нынешние возможности...

Возвращаясь к симфонии, заметим, что в XVIII—XIX веках каждая часть цикла тоже имела свое жанровое содержание (оно частично сохранилось и в некоторых симфониях XX века). Драматические образы в сонатном аллегро, лирика, пейзаж или раздумье в анданте, жанрово-бытовые зарисовки в скерцо, торжество «положительной» идеи в финале — все это встречается во многих сим-

фониях и хотя никак не обязательно для данного жанра, все же свидетельствует об известной устойчивости его трактовки.

Осталось сказать о содержании тех жанров, в отношении которых, наряду с характером аудитории и участием различных искусств, важную роль играет практическая жизненная функция (реальная или существовавшая в прошлом). Это все — жанры первого ряда, принадлежащие к массово-бытовой музыке (походная песня, колыбельная, строевой марш, бытовые танцы) или перешедшие из нее в концертную и театральную музыку (концертный вальс, концертная полька и т. п., романс-баркарола, ария-серенада и др.). Сюда примыкают такие концертные жанры, которые не имеют прямых прототипов в бытовой музыке, но обладали раньше прикладной функцией в музыкально-профессиональной сфере (прелюдия, этюд), либо созданы по аналогии с бытовыми жанрами (ноктюрн, рапсодия), либо, наконец, возникли на основе определенной образности или определенного технического приема (скерцо, пастораль, токката).

Каждый из этих жанров обладает неким типическим для него содержанием, которое может быть очерчено тем точнее, чем яснее выражена практическая функция жанра и, следовательно, чем конкретнее те жизненные условия, в которых он бытует¹.

Итак, обстановка исполнения как основной признак жанра явным образом сказывается на его содержании. Это и дает нам право пользоваться необычным, но — как

¹ Меткие характеристики типического содержания ряда таких жанров (элегии, пасторали, ноктюрна, серенады, баркаролы и др.) даны в книге В. Цуккермана «Музыкальные жанры и основы музыкальных форм».

мы видели — имеющим реальный смысл понятием жанровое содержание.

С тем же основанием можно говорить о значении обстановки исполнения не только для содержания, но и для стиля произведения.

Нагляднее всего воздействие условий бытования музыки обнаруживается во внешних ее признаках — масштабах, общей композиции произведения. Так, известно, что по максимально возможной длительности симфония значительно уступает опере или балету (в «Парсифале» Вагнера свыше четырех часов «чистой музыки», тогда как самые крупные симфонии не выходят за пределы двух часов). Тут прямо дает себя знать то обстоятельство, что в театре восприятие музыки облегчается благодаря наличию сценического действия, слова и декораций. Та же зависимость проявляется в музыкально-композиционном строении произведения. Простейшие примеры: традиционное использование в симфонии формы сонатного аллегро (как дающей большие возможности для обобщенного и отвлеченного воплощения значительного, многогранного содержания), а в песне — куплетной формы (как наиболее простой, доступной для восприятия и воспроизведения массами).

Назначение каждого жанра предъявляет свои требования и к более глубоким качествам музыкальной структуры и языка. Вернее сказать, в процессе исторического развития того или иного жанра в его недрах совершаются постепенное становление и отбор таких выразительных средств, которые наиболее полно отвечают его содержанию и функции.

Самой большой определенностью и устойчивостью в этом смысле обладают жанры народной музыки, поскольку их жизненные функции также наиболее определены и устойчивы. Отсюда — своеобразие стилистических при-

знаков каждого из них, отвечающее своеобразию его назначения и содержания (настроения). Колыбельную песню не спутаешь с плясовой, лирическую с походной... Бесконечно много раз пелись колыбельные над люлькой, а плясовые — на гуляньях. И в каждом жанре в конце концов выработались такие выразительные средства, которые позволяют ему лучше всего осуществить свою функцию: колыбельной — убаюкать ребенка, плясовой — дать настроение и ритм для танца, походной — помочь движению в строю...

Такое же, в принципе, значение с точки зрения стиля имеет жанр в области профессиональной музыки. Правда, здесь жанры развиваются интенсивнее, их стилистические признаки не столь устойчивы. Трактовка каждого жанра в большей мере, чем в народном творчестве, зависит от индивидуальности автора, от его принадлежности к тому или иному стилевому направлению, от конкретного замысла произведения. Но и здесь жанровая принадлежность музыки столь сильно сказывается на ее стиле, что можно говорить о существовании исторически меняющихся, развивающихся жанровых стилей (оперного, симфонического, квартетного и т. д.).

Вот, например, культово-обрядовые жанры. Как мы видели, они примыкают, с одной стороны, к массово-бытовым (воплощение чувств и мыслей самих слушателей), а с другой — к театральным и концертным (отделение исполнителей от слушателей). Соответственно по форме они совпадают с песней или хоровой пьесой (песнопение), ораторией или кантатой (месса, реквием и т. п.), театральным представлением («действие», мистерия). Вот почему обрядовые произведения, как правило, могут без какой-либо специальной адаптации исполняться либо в быту, либо на концертных подмостках, либо на театральной сцене.

При этом, однако, в отборе и в трактовке форм обрядовая музыка демонстрирует определенное своеобразие. Призванная воплощать настроения, общие для больших масс людей, она, естественно, почти исключительно хоровая. Если в обрядовом произведении и выступают отдельные персонажи (солисты), то обычно они сознательно обезличены: это не индивидуальности, а носители (символы) какой-то одной идеи или эмоции (таковы солисты в мессах и даже в «страстях»). Весьма характерные черты обряда — строгая размеренность, упорядоченность развёртывания «действия», следование предустановленному ритуалу, освященному традицией. Отсюда — статичность музыки, отвечающая важнейшей функции обряда; утвердить некую идею как всеобщую и неизблемую.

Совокупность этих специфических особенностей обрядовой музыки можно назвать *обрядовостью*.

Есть свои особенности стиля также у театральных и концертных жанров. Сравним оперу и ораторию, оперную арию и романс (как концертный жанр)¹, симфонию и балет. В каждой из этих пар структура целого и входящие в него композиционные единицы могут совпасть или, во всяком случае, оказываются обычно сходными. Так, оратории, подобно опере, состоят, как правило, из хоров, арий, речитативов, ансамблей... Романс нередко не отличается по своему строению от арии... Существуют балеты, структура которых соответствует симфонии... И в то же время мы почти всегда можем отличить театральное произведение от концертного, даже не зная его точного предназначения (например, слушая по радио неизвестное сочинение), на основании некоторых внутренних свойств музыки.

¹ Бытовой (городской) романс принадлежит к массово-бытовому жанрам и является, по существу, разновидностью песни.

В музыке опер, балетов и оперетт, если она соответствует своему назначению, прежде всего отражается такая особенность театральных жанров, как наличие драматического действия. Ее герои — люди с индивидуальными характерами, которые совершают определенные поступки в конкретной обстановке, находятся в тех или иных взаимоотношениях и участвуют в движении сюжета. Поэтому необходимые признаки полноценной театральной музыки — динамичность, пластическая конкретность образных характеристик, их драматургическая взаимосвязь.

Отражается в музыкальном стиле театральных жанров и их синтетичность — то обстоятельство, что идея произведения является не собственно музыкальной (как, скажем, в симфонии), а музыкально-драматически-поэтической (в опере и оперетте), или музыкально-драматически-хореографической (в балете). Поэтому полностью воспринять содержание музыкально-театрального произведения или его фрагмента (ария, танец) можно лишь в обстановке театра и при условии понимания слов (в опере и оперетте).

Следовательно, сколь бы ни была велика роль музыки в произведениях театральных жанров, она не может подчиняться здесь только своим внутренним, специфическим требованиям. Критикуя собственную оперу «Воевода», Чайковский, в частности, отмечал: «Сочиняя оперу, автор должен непрерывно иметь в виду сцену, то есть помнить, что в театре требуются не только мелодии и гармонии, но также действие; что нельзя злоупотреблять вниманием оперного слушателя, который пришел не только слушать, но и смотреть...»¹.

¹ П. Чайковский. Полное собрание сочинений, т. VIII. М., Музгиз, 1963, стр. 445. То же писал об опере С. Прокофьев: «Когда слушатель приходит в концерт, его цель — слушать музыку».

В результате воздействия требований сцены логика построения и развития в театральной музыке далеко не всегда следует чисто музыкальным закономерностям. Последование и взаимоотношения музыкальных тем в опере, балете и оперетте сплошь и рядом не соответствуют схеме сонатного аллегро, вариационной, рондо и другим традиционным музыкально-конструктивным схемам, отражая конкретные особенности сценической драматургии данного произведения. Музыкальная структура оперных арий и балетных номеров также часто не нормативна, подчиняясь структуре текста или танцевальной композиции.

Таким образом, «несамостоятельность» театральной музыки можно ощутить на слух — как неполную логичность, «непонятность» с точки зрения специфически музыкальных закономерностей (при том, однако, что музыка становится целиком осмысленной с одновременным восприятием сценического действия и слов или танца). Эта «несамостоятельность» музыки есть одно из внутренних специфических свойств театральных жанров как синтетичных (та же черта присуща программной музыке, вокальной и пр.).

Наконец, существует еще одна особенность театральной музыки, также обусловленная ее назначением. Эта музыка всегда рассчитана (или, во всяком случае, до последнего времени была рассчитана) на исполнение со сцены (или из оркестровой «ямы») в более или менее обширном зале для массовой аудитории. Отсюда — неизбежность четкой, ясной и несколько подчеркнутой, укрупненной подачи музыкального материала, причем требова-

Если же он приходит в оперу, он хочет не только слушать, но и смотреть происходящее на сцене» (С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания», изд. 2. М., Музгиз, 1961, стр. 236).

ние это относится не только к исполнителям, но и к композитору.

Хорошо известны высказывания классиков об оперном стиле, где сформулирован «принцип крупного штриха» (определение Б. Ярустовского, исходящее из мысли Бородина: «По-моему, в опере, как в декорации, мелкие формы, детали, мелочи не должны иметь места: все должно быть писано крупными штрихами, ясно, ярко...»¹). Показательно, что в них нередко содержится прямое указание на связь этого принципа со специфическими условиями исполнения и восприятия оперы. «...опера, по существу своему и по месту исполнения, вызывает мелодические и гармонические формы ясные, «широкие». Дробность, мелкость обработки теряется на больших расстояниях театральной залы», — пишет Серов². «С большой сцены надобно, чтобы речи действующих... рельефно передавались в аудиторию», — вторит ему Мусоргский³. Ту же, по существу, мысль развивает Чайковский: «...стиль театральной музыки должен соответствовать стилю декоративной живописи, следовательно, быть простым, ясным, колоритным. Как картина Meissonie будет лишена всякой прелести и не получит надлежащей оценки, если ее выставят на театральной эстраде, вследствие чего утратятся и ступаются все прелестные детали этого рода живописи, — так точно музыка, изобилующая гармоническими тонкостями, пропадет в театре, где слушателю нужны ярко

¹ Письма А. П. Бородина, вып. 2. М.—Л., Музсектор Госиздата, 1936, стр. 109.

² А. Н. Серов. Избранные статьи, т. I. М.—Л., Музгиз, 1950, стр. 283. (Здесь и в следующих двух цитатах курсив мой. — А. С.)

³ М. П. Мусоргский. Письма к А. А. Голяницеву-Кутузову. М., Музгиз, 1939, стр. 69.

очерченные мелодии и прозрачный гармонический рисунок»¹.

Суммируя сказанное, к отмеченным выше стилевым признакам театральной музыки (динамичность, конкретность образов, «драматургичность», зависимость от других компонентов спектакля) необходимо добавить «крупный штрих». Все эти признаки театрального стиля в музыке (в отличие от концертного) можно объединить понятием *театральность*. Уточняя это понятие применительно к опере, мы должны включить сюда *вокальность* (напевность), а применительно к балету — *танцевальность*.

Так на примере театральной музыки можно ясно видеть значение жанра для стиля.

То же наблюдаем мы в области концертной музыки. Здесь роль условий исполнения и восприятия сказывается как раз в отсутствии каких-либо особых внемузыкальных требований и ограничений.

Продолжая критику «Воеводы» (см. цитированный выше отзыв), Чайковский отметил, что в своей первой опере совершенно забыл «сцену и все ее условия. Условия эти в значительной степени парализуют чисто музыкальное вдохновение автора, и вот почему симфонический и камерный род музыки стоят гораздо выше оперного. В симфонии или сонате я свободен, нет для меня никаких ограничений и никаких стеснений»². Нетрудно видеть, что в этом высказывании Чайковского не все суждения объективны: проглядывают здесь и личные склонности композитора, и настроения момента (ведь нельзя

же всерьез считать, что опера уступает симфонии как род музыки; достаточно привести в пример творчество самого Чайковского, чтобы опровергнуть это мнение). Но с основной мыслью надо согласиться: в концертных жанрах «чисто музыкальное вдохновение» (то есть действие собственно музыкальных закономерностей) может проявиться более свободно, нежели в театральных.

Правда, не все концертные жанры находятся в одинаковом положении. В вокальных и программных инструментальных произведениях свобода действия чисто музыкальных закономерностей ограничена текстом или программой. Кроме того, вся концертная музыка подчиняется некоторым общим требованиям, вытекающим из условий ее исполнения: она поставлена в определенные рамки длительности, содержание ее произведений в самых общих чертах несет на себе отпечаток той конкретной обстановки, для которой каждое из них предназначено (отсюда — очевидные различия между симфоническими, камерными и эстрадными жанрами). И все же, если взять концертную музыку в целом, для нее внемузыкальные требования играют меньшую роль, чем для любой другой группы жанров.

Эта особенность концертной музыки сказывается на отборе и трактовке используемых ею форм. Наибольшая свобода от внемузыкальных требований позволяет в непрограммной инструментальной музыке широчайшим образом использовать формы (структуры), основанные на собственно музыкальных закономерностях, отношениях, методах развития (фуга, сонатное аллегро).

Общепринятого и достаточно удобного обобщающего понятия для отмеченных специфических признаков концертной музыки не существует. Понятие *концертный стиль* (или *концертность*) двусмысленно, так как может быть отнесено не ко всей группе жанров, а лишь к одному

¹ П. Чайковский. Полное собрание сочинений, т. VIII, стр. 445.

² Там же.

жанру — инструментальному концерту (в этом случае оно означает использование принципа соревнования инструментов и виртуозный характер музыки). Мы будем пользоваться все же этим понятием за исключением другого, беря его в одном только смысле: как обозначение специфики всей группы концертных жанров. Тогда частными проявлениями *концертности* будут *ораториальность*, *симфоничность*¹, *романсовость*, *сонатность*, *квартетность* и т. д.

Такого рода определения еще не уточнены музыковедением. Но важно установить, что концертной музыке в целом и каждому из ее жанров в отдельности свойственна, как и театральным жанрам, своя специфика стиля. Снова, таким образом, мы убеждаемся во влиянии жанровой принадлежности музыки на стиль.

Наконец, такое же влияние проследживается в массово-бытовых жанрах — песне, танце и марше. Можно говорить о *песенности*, бытовой *танцевальности*, *маршевости* как о понятиях, охватывающих специфические признаки стиля каждого из этих жанров. Обобщающее понятие,

¹ С употребленным здесь термином *симфоничность*, подразумевающим выражение единой общезначимой идеи собственно музыкальными, чисто оркестровыми средствами, сходен по звучанию другой, более привычный — *симфонизм*. Но его применению мешает многозначность: едва ли не каждый исследователь толкует его по-своему. Одно из значений близко к нашему пониманию *симфоничности*: «Симфонизм — ... это эпоха самостоятельного осваивания музыкальной идеей и заветных дум человечества...» (Б. Асафьев, Глинка, М., Музгиз, 1950, стр. 53). Однако симфонизм определяют и иначе — как непрерывное диалектическое развитие в музыке на основе внутреннего конфликта, как ее «драматургичность» и т. п. В такой трактовке это понятие приложимо уже не только к симфонии, но и к иным жанрам, а с другой стороны, подходит лишь к одному типу симфонии — драматическому (Бетховен, Чайковский), но не к эпическому, «жанровому» и т. д.

относящееся ко всей группе, еще не выработано¹. По существу же в этом смысле употребляется обычно термин *жанровость*, заимствованный из изобразительного искусства (где под жанром часто понимают изображение быта).

Говоря о специфике стиля массово-бытовых жанров, мы должны отнестись с наибольшим вниманием к их интонационному языку. В любую эпоху интонации этих жанров являются самыми распространенными, общезвестными. Именно они и образуют основу того, что Асафьев назвал «интонационным словарем эпохи». Не касаясь сейчас всех споров по поводу этого термина, можно сказать, что он отражает реально существующее явление, хотя и неточен, так как музыкальные интонации не подобны словам: они единичны, неповторимы в каждом произведении (даже если это произведение бытовой музыки), тогда как слова определены, устойчивы и действительно образуют словарь. В музыке повторяются лишь типы интонаций, и явление, описанное Асафьевым, правильнее было бы назвать «фондом интонационных типов».

Когда появляется новый образец бытовой музыки, его распространение во многом зависит от того, насколько в его интонационном составе отражены знакомые, популярные, лежащие у всех на слуху типы интонаций из интонационного фонда данной страны и эпохи. Это не исключает проявления творческой инициативы и оригинальности со стороны автора музыки. Напротив, без такой оригинальности его произведение окажется копией уже существующих и не привлечет к себе внимания и интереса слу-

¹ Ни «массовость», ни «бытовизм» сюда не подходят, так как за ними закрепились в литературе иной смысл, не связанный со спецификой жанра. Самым точным было бы выражение «массово-бытовой характер музыки», но оно чересчур громоздко.

шателей. Но мера интонационного новаторства, степень отхода от традиции в массово-бытовых жанрах иные, меньшие, чем в других. Новое сочетание и вариантное изменение известных, привычных интонационных образований играют тут большую роль, чем изобретение новых (хотя такое изобретение тоже необходимо, так как иначе не совершалось бы обновление интонационного фонда бытовой музыки). Общее, иначе говоря, здесь важнее, чем индивидуальное, а новизна возможна лишь в оправе привычности.

Важнейшая черта музыкальной формы массово-бытовых жанров — ее доступность. Правда, общепонятность, доходчивость языка обеспечивается здесь в первую очередь массовостью интонационного состава, то есть наличием мелодико-ритмических оборотов привычного типа. Вбирая такие обороты, произведения этих жанров становятся для слушателей «знакомыми незнакомцами». Они тогда легко воспринимаются и входят в быт даже при относительной сложности других компонентов языка (гармония, фактура и т. д.) и развитости композиционной структуры.

Однако свойства этих других компонентов тоже играют немалую роль. От того, как «поданы» интонации, во многом зависит их восприятие и проникновение в быт.

В целом условие доступности можно определить одним словом: простота. Музыка должна быть проста — таково общее требование массово-бытовых жанров. И известно множество их образцов, лапидарных и чеканно-простых, которые оказались гораздо прочнее, долговечнее своих более изысканных «соседей». В области песни можно вспомнить и бесчисленные произведения фольклора, и такие примеры творчества советских композиторов, как, скажем, «Священная война» А. Александрова или «Катюша» М. Блантера.

Форма массово-бытовых жанров, подобно их содержанию, имеет также специфические черты, обусловленные «включенностью» в быт. Эти черты разнообразны: в одних жанрах бытовая функция и условия применения сказываются на типе мелодики (причет, заклинание, колыбельная, ноктюрн), в других — на фактуре аккомпанемента (серенада), в третьих — на ладовом наклонении музыки (парадный и похоронный марши) и т. д.

Есть, однако, такая область, в которой специфика массово-бытовых жанров проявляется наиболее часто и полно. Это — ритм. Жанры массово-бытовой музыки в большинстве своем связаны с движениями — танцем, шагом, трудовыми процессами (исключение составляют чисто лирические песни в ряде национальных культур). Одна из их важнейших функций как раз и состоит в ритмической организации этих движений (наряду с созданием эмоциональной атмосферы для соответствующих жизненных явлений). Понятно, что характерные ритмы танцев, труда или шествия стали неотъемлемыми родовыми отличительными признаками многих массово-бытовых жанров. Достаточно вспомнить такие песенные жанры, как походную песню, хороводную, плясовую, баркаролу, такие танцы, как вальс, польку, мазурку, полонез, гавот. Эти жанры, как и марши разных видов, можно узнать только по ритму, по характерным ритмическим «формулам», даже не зная музыки в целом.

Понятия *обрядовость, театральность, концертность* и *жанровость*, как и частные по отношению к ним (*оперность, ораториальность, песенность* и т. п.), могут быть применены не только к произведениям тех жанров, от названий которых они образованы, но и к другим. Мы говорим, например, что не только оперная и балетная, но и симфоническая музыка Прокофьева отмечена чертами театральности, что в интродукции «Руслана и Людмилы»

Глинки ощущается ораториальность, что в «Песнях без слов» Мендельсона велика роль романсовости и т. п. Во всех этих случаях мы констатируем тем самым несоответствие (или неполное соответствие) между жанровым обозначением произведения и его стилем, то есть внедрение в один жанр признаков другого жанрового стиля¹.

Подобные наблюдения весьма важны, так как помогают многое понять в судьбе музыкальных произведений (и даже предсказать ее). Так, вскрывая признаки театральности (пластическая конкретность образов, их контрастная смена, динамичность и т. д.) в концертной музыке Прокофьева, мы можем объяснить, почему она часто инсценируется (и, очевидно, будет впредь инсценироваться) в театре (балеты «Петя и волк», «Классическая симфония» и др.). Аналогичной причиной — наличием черт театральности в музыке — объясняется обнаружившаяся на практике пригодность для инсценировок столь разных произведений, как оратория Онеггера «Жанна д'Арк на костре» и «Патетическая оратория» Свиридова, «Вариации на тему Паганини» Рахманинова и Седьмая симфония Шостаковича (I часть).

И наоборот. Почему итальянскую оперу-серия нередко называли «концертом в костюмах»? Потому, что в ней зачастую были ослаблены черты театральности, а это сразу сближало жанр с концертной музыкой. Так же точно тяготеют на практике к концертной эстраде — благодаря своей ораториальности — оперы (или оперные

¹ Мысль о необходимости проводить различие между названием жанра и определением его признаков (соната и сонатность, романс и романсовость, программная музыка и программность и т. д.) в общей форме высказывалась уже рядом музыковедов (А. Альшванг, А. Должанский и др.). Думается, дальнейшему уточнению вопроса может послужить вводимое в настоящей работе понятие жанровый стиль.

сцены) статичного склада с большой ролью хорового начала.

Почему некоторые мессы и реквиемы гораздо чаще звучат в филармониях, чем в храмах? Очевидно потому, что стиль их музыки в большей степени концертный (или театральный), чем собственно обрядовый (реквиемы Берлиоза, Верди и др.). В свою очередь, в «Свадебке» Стравинского, «Жанне д'Арк на костре» и других ораториях Онеггера, поэме «Памяти Сергея Есенина» и «Патетической оратории» Свиридова в большей или меньшей степени ощутимы черты обрядовости. Именно этим объясняется, что, скажем, оратории Онеггера и Свиридова исполняются не только в концертных залах и театрах, но и на площадях — подобно мистериям и «действиям».

Окончательное перемещение произведения из той обстановки, для которой оно было первоначально предназначено, в иную, соответствующую его истинной природе, происходит при полном несоответствии его стиля жанру. Примерами могут служить исполняемые в филармониях, но не ставящиеся в театрах опера Шумана «Геневефа», балеты Массне («Перезвои»), Сен-Санса («Жавотта») и некоторых других французских композиторов. Раскрывая причину сценической нежизнеспособности этих балетных партитур, Ю. Слонимский пишет: «В них почти всюду утрачено или ослаблено понимание танцевальной стихии как самой природы балетного спектакля, танца как носителя драматического смысла, выразителя действия, создателя образов»¹.

Когда же в одном произведении сочетаются ярко выраженные равноправные признаки двух жанровых стилей, то оно обычно бытует на равных основаниях и в той, и

¹ «Музыка советского балета». М., Музгиз, 1962, стр. 65.

в другой обстановке, что говорит о его фактической принадлежности к смешанному жанру. В последнее время композиторы стали давать таким произведениям соответствующие двойные обозначения: *опера-оратория* («Царь Эдип» И. Стравинского), *сценическая кантата* («Кармина бурана», «Катулли кармина» и «Триумф Афродиты» К. Орфа), *балет-симфония* (сочинение Э. Тамберга). И, это, конечно, вполне оправдано.

Таким образом, мы видим, что жанровая принадлежность произведения определяется не субъективными факторами (обозначение, данное композитором и указывающее на обстановку исполнения, на которое оно рассчитано: желания и намерения исполнителей, обратившихся к нему, и т. п.), а объективными: соответствием его содержания и стиля требованиям тех или иных условий бытования музыки. И если композитор ошибочно (или слишком узко) определил жанр своего сочинения, общественная практика поправляет его. Она отсылает несценичную оперу, написанную по законам оратории, а не театрального произведения, и несценичный балет, являющийся на самом деле симфонией, в концертный зал. Она позволяет бытовой песне с чертами концертности звучать с эстрады, а оперной арии или романсу «жанрового» характера войти в быт.

Разумеется, говоря о жанрах и их признаках, о различных условиях бытования музыки и их требованиях, надо помнить, что все эти категории изменчивы. Вот почему жанр может перейти из одной группы в другую, когда возникают новые условия бытования музыки (так, оратория уже в XVIII веке из культово-обрядового жанра стала концертным). Вот почему может стать иным с годами и жанр произведения, хотя бы оно само не изменилось (так, стали в наше время бытовыми песнями отдельные концертные романсы XIX века и, наоборот, живут

только на концертной эстраде некоторые бытовые песни прошлого столетия). Иными словами, условия бытования музыки и ее жанр (а значит и жанровое содержание и жанровый стиль) — понятия исторически конкретные и развивающиеся.

Глава III.

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ЖАНРОВ. ИХ СУДЬБЫ В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКЕ

Жанры в музыке существуют и развиваются не изолированно, а в тесном взаимодействии. Ведь в самой жизни сплошь и рядом смешиваются и переплетаются различные обстоятельства бытования музыки, разные «формы музицирования». Картины общественного и домашнего быта проникают на театральные сцены вместе с музыкой этого быта. Элементы театрализации вторгаются в концертную практику. Культовые обряды выносятся на улицы и площади, а в революционные эпохи там же рождаются новые массовые обряды. Неудивительно, что влияют друг на друга и соответствующие этим обстоятельствам музыкальные жанры, за взаимодействием которых стоят сложные процессы общественной жизни, идейной борьбы.

Время от времени сближение разных жанров приводит к качественному скачку — рождению нового жанра. Так появились драматическая симфония «Ромео и Джульетта» и драматическая легенда «Осуждение Фауста» Берлиоза, в которых объединились черты симфонии, оперы и оратории. Так на основе симфонии и программной увертюры создал Лист новый жанр — симфоническую поэму. Так из «скрещивания» крестьянской лирической песни и бытовых танцевальных жанров воз-

ники разные виды русской городской песни («бытового романа»).

Однако такие скачки происходят не столь уж часто. Взаимодействие жанров — процесс непрерывный и длительный. Его результаты сказываются порою в малозаметных, но постоянных и понемногу накапливаемых изменениях внутри жанров.

Например, опера и симфония соприкасались друг с другом задолго до Берлиоза и их взаимодействие отнюдь не прекратилось с появлением его «Ромео и Джульетты». Собственно говоря, симфония зародилась в недрах оперы, возникнув из оперной увертюры, и наличие драматического конфликта как наследия, полученного ею от музыкального театра, долгое время было ее обязательным признаком, отразившимся в структуре сонатного аллегро.

В творчестве Моцарта симфония переняла от оперы и некоторые черты стиля (кроме «драматургичности» — вокальность). С другой стороны, тот же Моцарт использовал завоевания молодого симфонического жанра в своих операх, внося в них принципы сквозного музыкального развития. Этот процесс продолжался в XIX и XX веках, и если одни композиторы заботились о чистоте жанров (вспомним слова Верди: «Опера есть опера, а симфония — симфония»), то другие смело сближали их, насыщая, каждый по-своему, симфонию оперностью, театральностью (Берлиоз, Чайковский, Прокофьев, Онеггер), а оперу — симфоническим началом (Вагнер, Чайковский, Шостакович, Хиндемит).

В сложном, протекающем стихийно и многообразно процессе взаимодействия музыкальных жанров нелегко уловить устойчивые черты. И все же попытаемся наметить некоторые закономерности.

Прежде всего: когда совершается сближение жанров и что служит стимулом для этого? Найти ответ помогает

изучение творчества Чайковского — композитора, у которого взаимодействие различных жанров проявлялось с особенной активностью (хотя специфика каждого из них в общем сохранялась). Известно, что квартеты Чайковского родственны его симфониям, а симфонии и романсы — операм, что его балеты критиковались современниками за «излишнюю» симфонизацию, тогда как в некоторых симфониях другие современники (например, в Четвертой — Танеев) находили балетность.

Что же лежит в основе этой общности? Общность содержания, или, вернее, взгляда на мир. В них всюду отражается представление композитора о жизни как о борьбе, героем которой является личность, вступившая в конфликт с жестокими и слепыми силами судьбы. Отсюда — и «широкое дыхание» музыки Чайковского, и господство драматизма, и лирическая его окраска.

Эта по-своему всеобъемлющая и цельная концепция мира оказалась шире возможностей каждого отдельного жанра. Поэтому, чтобы воплотить ее, композитору и понадобилось внести в симфонию «крупный штрих» оперы, конкретность сценических образов и конфликтов (ради наглядного отражения «драмы жизни») и вместе с тем идущую от оперы и романа вокальную щедрость и певучесть мелоса (ради полноты выявления человеческого в своем герое), в оперу и балет — методы симфонического сквозного развития (ради цельности и обобщенности концепции), в квартет и романс — напряженность и большой размах драматизма. В этом Чайковский — последователь не только своего кумира Моцарта, но и Бетховена, тоже утверждавшего в творчестве большую и единую (хотя и иную, чем у Чайковского) мысль о мире и раздвигавшего ради ее воплощения границы жанров (симфонизация сонаты, квартета, оперы, а с другой стороны — включение хора в симфонию).

Таковы причины сближения жанров в творчестве одного композитора. Но ими нельзя объяснить тот же процесс, если он происходит в разные эпохи и у разных авторов.

Возьмем, к примеру, романс (как концертный жанр) и сольную песню (как массово-бытовую)¹. В чистом виде каждый из этих жанров, в соответствии с обстановкой его исполнения, характеризуется своим содержанием и своим стилем.

Романс как концертное произведение воплощает образ конкретного человека — героя этого произведения (который нередко является «лирическим героем», то есть носителем мыслей и чувств автора) со всеми индивидуальными оттенками его характера и переживаний, тогда как массово-бытовая песня выражает чувства, которые могут быть разделены всеми слушателями и потому лишены индивидуально-неповторимых примет. То обстоятельство, что романс рассчитан на исполнение в концертной обстановке профессиональным певцом в сопровождении рояля (или ансамбля), дает композитору возможность создать непрерывно изменяющуюся мелодию, включающую и речитативные обороты, использовать любую сложную музыкальную композицию и в результате отразить как в вокальной

¹ Помимо жанрового значения, термины романс и песня имеют и другое — тематическое: романс — лирическое вокальное произведение, посвященное личным переживаниям (в этом смысле романсами называют городские и даже крестьянские лирические песни XIX века), а песня — эпическое, содержащее объективные картины жизни (в этом смысле некоторые романсы Мусоргского и Бородина обозначены авторами как «песни»). Такое толкование обоих понятий, опирающееся на их происхождение, на традицию (романсом первоначально называли любовную песню, а песней — эпическое сказание), не следует смешивать с жанровым, которое исходит из обстановки бытования музыки.

партии, так и в инструментальной — самые различные детали и оттенки поэтического текста.

Песня же, предназначенная для исполнения в быту самими слушателями и притом не обязательно с инструментальным сопровождением, естественно тяготеет к простейшей, наиболее доступной куплетной форме (с припевом или без него). Ее мелодия соединяется при повторении с разными словами и, следовательно, может отразить не отдельные детали текста, а лишь его общее настроение. Тогда же, когда песня имеет определенное практическое назначение (как это свойственно большинству фольклорных песенных жанров), ее музыка целиком зависит не от текста, а от бытовой, прикладной функции¹.

Всем этим обуславливается тип вокальной мелодики. В романсе его выбор ничем не ограничен, а без речитатива и, особенно, архаичного пения здесь обычно и нельзя обойтись. Специфике содержания и формы массово-бытовой песни в наибольшей степени отвечает напевная мелодия. При куплетном строении целого, когда один и тот же музыкальный образ повторяется много раз как неподвижный, устойчивый, она приобретает особенную цельность, закругленность, внутреннюю уравновешенность (такую мелодию и называют *песенной*).

Возможны в песне и элементы речитатива. Не столь уж редко в этом жанре воспроизводятся интонации бытовой и ораторской речи: восклицания, призывные возгласы, вздохи и т. д. Однако их использование подчиняется жестким требованиям песенной специфики. Они не должны нарушать закругленность напева и поэтому включаются в него как звенья цельной мелодической линии.

¹ См.: Ф. Рубцов. Соотношение музыкального и поэтического содержания в народной песне. «Вопросы теории и эстетики музыки», вып. 5. Л., «Музыка», 1967.

Имеется и другое ограничение. Ведь речитативный оборот в музыке воспроизводит конкретную интонацию произнесения определенного слова (или группы слов). В песне же в каждом куплете с новым текстом соединяется та же самая музыка. Многократно повторяется и речитативный оборот. Необходимо, следовательно, чтобы каждый раз он приходился на слово или слова, требующие именно такого произнесения, такой интонации — иначе может возникнуть смысловая нелепица (интонация горестного вздоха придется на слово, выражающее радость, и т. п.). Поэтому сохранение соответствия между музыкой и текстом при использовании речитативных оборотов в песенной мелодике возможно лишь в случае создания специального текста, учитывающего эту ее особенность.

В общем музыка в песне гораздо более самостоятельна по своей образности, чем в романсе. Доказать это очень легко: песню можно спеть без слов, и ее общий смысл будет вполне понятен, но такое же исполнение романса далеко не всегда возможно и оправдано. Неслучайно темы песен (прежде всего народных) очень часто разрабатываются в инструментальной музыке (где они, конечно, берутся без текста), тогда как романсовые мелодии редко допускают подобное обращение.

Таким образом, по нескольким линиям намечаются одни и те же различия между песней как массово-бытовым жанром и романсом, как концертным: для песни специфична тенденция к максимальной обобщенности вокального образа, для романса — к его детализации и индивидуализации.

Эти тенденции не всегда бывают представлены в вокальных произведениях в чистом виде. Обычно в произведении преобладает одна из них. Но может присутствовать и другая, дополняя первую или борясь с ней.

Так, нередко романс сохраняет свое концертное предназначение (что проявляется, в частности, в наличии развитого аккомпанеента, имеющего самостоятельное выразительное значение и являющегося обязательным компонентом произведения), но приобретает песенную (куплетную) форму. Образуется концертный *песенный романс*. Примеры — некоторые части вокальных циклов Шостаковича («Из еврейской народной поэзии»: «Заботливая мама и тетя», «Песня о нужде», «Счастье») и Свиридова (на слова Р. Бернса: «Робин», «Прощай», «Честная бедность»).

Романсовый принцип образного воплощения остается здесь в силе. Возможности индивидуализации образов становятся меньшими, чем в «чистом» романсе, в то время как возможности создания образов более обобщенного плана возрастают. А это ясно сказывается на особенностях музыкального языка: в такого рода романсах мелодика обычно ближе к песенной, то есть закругленнее, чем в романсах сквозной композиции.

Еще более решительные изменения претерпевает романс в том случае, если он предназначается для исполнения не с концертной эстрады, а в быту. Образуется *бытовой романс*, в котором личные чувства героя, его индивидуальные черты переданы с гораздо большей обобщенностью, чем это свойственно романсу концертному. Соответственно изменяются выразительные средства: упрощаются и вокальная партия, и сопровождение. Если же при этом строение романса становится чисто куплетным — такой «романс» фактически превращается в *бытовую песню* и может уйти без всяких изменений в народный быт (примеры — многие романсы Алябьева, Варламова, Гурилева).

Аналогичным образом возникают разновидности песен, приближающиеся к романсу. Одна из них рождается

в том случае, когда песня остается массово-бытовой по своему предназначению, но в строении отступает от обычной куплетности (например, варьируется мелодическая линия в разных куплетах или же сам куплет строится более свободно). Такая песня с чертами романса (*романсовая песня*) обладает, по сравнению с «чистой» песней, большими возможностями для того, чтобы всеобщее, разделяемое всеми чувство воплотить не только в целом, но и с его различными оттенками, что усиливает индивидуальность музыкального образа. Мелодия и ритм *романсовой песни* часто отличаются от обычных песенных большей гибкостью, разомкнутостью. Такие песни есть, например, у Соловьева-Седого («Версты», «Баллада о солдате» и др.).

Наконец, в некоторых случаях меняется массово-бытовое предназначение куплетной песни и она превращается в концертную. В такой *концертной песне* появляется развитое, самостоятельное по выразительному значению инструментальное сопровождение, которое не может быть отброшено без ущерба для целого. Оно служит важным средством индивидуализации образов. Надо еще добавить, что, поскольку концертная песня рассчитана на подготовленных исполнителей, это позволяет композитору сделать и вокальную партию и композицию целого, более сложной, развитой, то есть богатой по своим выразительным возможностям, отойти от строгой куплетности, включить в мелодию речитативные элементы и т. п. Песня сближается с романсом (многочисленные образцы — в творчестве Шуберта, Глинки и др. или среди эстрадных песен).

Однако не всякая песня может быть превращена в концертную. Выбирая жанр вокального произведения, композитор не может не считаться со степенью обобщенности или, напротив, детализации поэтических образов, с тем, насколько всеобщими или индивиду-

альны выраженные поэтом мысли и переживания. В этом смысле бывают «песенные» стихи и «романсовые». Различия между ними условны (так как музыка нередко способна сделать индивидуальное чувство общезначимым), но все же существуют. Поэтому даже самый талантливый композитор может допустить просчет в выборе жанра, если не учтет этих различий.

Возьмем, к примеру, «Песни наших дней» С. Прокофьева. Музыка цикла повсюду очень свежа, ярка, оригинальна. Но в целом он все же оказался нежизнеспособным. И причина та, что на типично песенные по своему содержанию, по малой дифференциации образов стихи В. Лебедева-Кумача, А. Пришельца, С. Михалкова и других поэтов, использованные другими композиторами в массовых песнях, Прокофьев написал концертные песни, то есть, по существу, романсы некуплетного (каждый раз своеобразного) строения. Прокофьев проявляет чудеса изобретательности, «придираясь» к малозаметным порою эмоционально-образным отличиям между отдельными строками одного текста, чтобы сопроводить их разной музыкой или варьировать повторяющуюся. Очень искусно разрушает он куплетность и другими способами. Но все же дает себя чувствовать искусственность замысла цикла, разрыв между романсовостью формы и совершенно не индивидуализированными текстами¹.

У Ю. Шапорина есть романс «Ой, туманы мои, растуманы» на те же стихи М. Исаковского, что и известная песня В. Захарова. Шапоринская музыка приятна, эмоциональна. Но в целом романс заметно уступает по выразительности одноименной песне. И дело тут не только в

¹ Еще один пример невольной ошибки композитора в выборе жанра — воплощение Д. Шостаковичем лирических индивидуализированного содержания стихов Е. Долматовского в цикле романсов.

том, что Исаковский, видимо, ближе по своей индивидуальности Захарову, чем Шапорину, но и в неверном выборе жанра: сугубо обобщенные, песенные образы стихотворения требовали и песенного воплощения в музыке.

Особая разновидность концертного жанра — эстрадная песня, тоже предназначенная для профессиональных исполнителей, но специфическая по обстановке исполнения (концерт-митинг, развлекательный концерт, кабаре и т. д.) и отсюда — по тематике: публицистической или же «легкой», развлекательной. Здесь, при опоре на общераспространенные интонации (что обусловлено массовостью аудитории), возможны отход от куплетности к свободному построению, развитость и индивидуализация вокальной партии и инструментального сопровождения. Композиторы довольно широко пользуются второй из этих возможностей, но все еще мало и робко используют первую, хотя некоторые попытки в этом направлении, предпринятые в последнее время (интересны, например, эстрадные песни известного французского шансонье Ж. Бреля, перерастающие в свободные монологи), показывают, что тут скрыты большие ресурсы обогащения данного жанра.

Подробное рассмотрение разных форм взаимодействия романса и песни приводит нас к некоторым выводам, относящимся не только к этим жанрам и имеющим более широкое, общетеоретическое значение. Мы видим, что при сохранении обстановки исполнения и жанрового содержания даже существенные отступления от жанрового стиля и формы не приводят к изменению жанра: романс становится песенным, но остается романсом, а романсовая песня остается песней. Зато изменение обстановки и содержания ведет к переходу в иной жанр; даже если сохраняются многие черты стиля: концертная песня — это,

по существу, уже романс, а бытовой романс — песня.

Таким образом, при взаимодействии жанров решающую роль играет изменение обстановки их бытования и — соответственно — их содержания. А это зависит от перемен в общественных условиях, которые и выступают здесь определяющим фактором.

Подтверждением может служить судьба романса и песни в современной советской музыке. Камерное творчество становится у нас достоянием все больших масс слушателей. Романсы тоже исполняются во все более широких аудиториях. И мы видим, что в творчестве самых разных советских композиторов этот жанр и по содержанию, и по стилю сближается с песней.

С другой стороны, меняются формы пропаганды и бытования песни: с улиц и площадей она по разным причинам уходит на концертную эстраду, к профессиональным исполнителям (тут огромна роль телевидения), или же в домашний быт и в молодежные клубы и кафе, к участникам туристских походов, к самостоятельным авторам-исполнителям — «менестрелям». И это явным образом сказывается на ее содержании и стиле: песня приобретает характерные черты эстрадного, концертного жанра или же бытового романса «под гитару» (как промежуточной формы между песней и романсом).

Особый случай — взаимодействие жанров внутри одной жанровой группы: театрального с театральным, концертного с концертным (например, оперы и балета, симфонии и оратории). Здесь — одна и та же обстановка исполнения, поэтому «скрещивание» происходит непосредственно под воздействием идейно-эстетических запросов эпохи.

Именно так в свое время сложился во Франции придворный жанр оперы-балета, отвечавший идеям абсо-

лютизма, классицистской эстетике. Именно так в XIX веке эстетические установки романтизма с его тенденциями к синтезу искусств и к насыщению симфонии литературно-программным содержанием (за этим стояло стремление вернуть послебетховенской симфонии идейную общезначимость и доступность для широкой аудитории) привели к «скрещиванию» симфонии с ораторией в творчестве Берлиоза («Ромео и Джульетта»), Листа («Данте-симфония»), а позднее — Малера.

Однако, когда перед нами взаимодействие двух массово-бытовых жанров, то снова определяющую роль играют условия бытования. В прошлом столетии русская крестьянская песня, попав в город, испытала сильнейшее влияние бытовых танцевальных жанров (вальса, польки и др.)¹. Поскольку наиболее характерный признак последних — ритм, это влияние проявилось прежде всего в сочетании старой интонационной сферы с новой ритмикой. Сказалось также изменение исполнительских средств, опять же обусловленное новой обстановкой: вместо хорошего пения без сопровождения — сольное под аккомпанемент гитары или иного инструмента.

Что же победило в этом взаимодействии? Результат был предопределен изменившимися условиями бытования: и содержание и стиль новой городской песни оказались гораздо более близкими к бытовому романсу и бытовому танцу, чем к крестьянской песне.

Нечто подобное произошло в революционную эпоху при взаимодействии бытового романса с маршем. Как известно, немало советских песен гражданской войны и позд-

¹ Этот процесс начался еще в XVIII веке, но тогда городские бытовые танцы были еще другими, менее массовыми (менуэт и пр.), и потому воздействовали на крестьянскую песню в меньшей степени.

нейших периодов родилось на основе соединения романсовой лирической мелодики городской песни или даже конкретных бытовых лирических напевов с маршевой ритмикой. Так, из «Белой акации» возникла песня «Смело мы з бой пойдем» (ее ритм маршевый, несмотря на трехдольность!), а позднее из песни «Умер бедняга» — «Каховка» А. Дунаевского. Казалось бы, не столь уж велики изменения напевов (особенно в первом случае), — а весь облик произведения стал совершенно иным: сентиментальная лирика превратилась в героичку. Бытовая лирическая песня была побеждена маршем, подчинилась ему. Почему? Потому что новые песни были массовыми, предназначенными для исполнения в походах, на демонстрациях и т. д., то есть в той обстановке, которой соответствует именно марш.

Эти примеры показывают важнейшее значение жанровых требований (а значит, определяющей их обстановки исполнения) для процесса переинтонирования мелодического материала при его перемещении из одного жанра в другой. Известно, что наиболее активная роль в данном процессе принадлежит обычно ритму. И объяснить это можно только с позиций изложенной выше жанровой теории (поскольку ритм является наиболее характерным индивидуальным признаком многих массово-бытовых жанров, так как непосредственно обусловлен их жизненным предназначением и обстановкой бытования).

Учитывая особое положение массово-бытовых жанров как наиболее тесно и однозначно связанных с той или иной жизненной обстановкой, надо отдельно остановиться на их взаимодействии со всеми остальными жанрами.

Все жанры кроме массово-бытовых встречаются почти исключительно в профессиональном творчестве. Напротив, массово-бытовые принадлежат, как правило, к крестья-

янского фольклору либо к бытовой городской музыке, создаваемой любителями. В профессиональной же музыке они предстают большей частью уже в другом жанровом значении, то есть не как песни, танцы или марши для бытового употребления, а как концертные произведения (или фрагменты концертных, театральных или культовых произведений) для слушания. Собственно бытовую музыку в XIX веке писали авторы хотя порою и очень талантливые, но не занимавшие ведущего места в мировом искусстве и не затрагивавшие, как правило, иных жанров — симфонии, оперы и т. д.

Крупнейшие композиторы прошлого неизменно обращались к окружающей их бытовой музыке как источнику сочных жизненных образов. Но место в их творчестве музыки, непосредственно предназначенной для быта, постепенно уменьшалось по мере движения от эпохи Возрождения и барокко к XVIII—XIX в.к. Еще у Моцарта есть целые циклы серенад, кассаций, «немецких» и других танцев, а у Шуберта — лендлеров. Но, скажем, у Малера и Р. Штрауса, несмотря на их внимание к интонациям и ритмам бытовой музыки, таких произведений для быта уже нет.

Это был закономерный процесс — обратная сторона бурного развития других, наиболее удаленных от быта жанров профессиональной музыки (симфония, соната, опера, оратория и т. д.). Но причина отхода ведущих мастеров от творчества в области бытовой музыки заключалась не только в необходимости сосредоточиться на этих жанрах. Тут действовали и другие глубокие социальные и эстетические факторы: прогрессирующее опошление буржуазного городского быта, отвращение к нему со стороны художников, непримиримых к мещанству, и в то же время рост в их среде индивидуалистических настроений. Отсюда — появление в конце XIX — начале XX века новой

тенденции в воспроизведении и преломлении массово-бытовых жанров средствами профессиональной музыки: карикатурной, гротескной трактовки, обнажающей и утрирующей их банальность (Г. Малер, затем И. Стравинский, А. Берг, Э. Сати, композиторы «шестерки» и др.).

Русские композиторы-классики неизменно опирались на разнообразнейшие массово-бытовые жанры, но тоже претворяли их лишь в театральной и концертной музыке (единичные исключения — вроде «Первоначальной польки» Глинки, предназначенной для использования в быту, — лишь подтверждают правило). Жанрами «высокого» профессионального творчества массовая и бытовая песня, бытовая танец и марш стали только в послереволюционные годы. К ним обращаются многие советские композиторы, сочетающие в своем творчестве эти жанры с симфоническими, оперными, камерными и т. д. Тут можно было бы назвать десятки имен — от Н. Мясковского, С. Прокофьева, Д. Шостаковича, который в конце 20 — начале 30-х годов отдал дань и карикатурной трактовке бытовой музыки, до И. Дунаевского, Т. Хренникова, В. Соловьева-Седого.

На Западе возрождение массово-бытовых жанров в профессиональном композиторском творчестве началось после первой мировой войны (а параллельно продолжалась — порою у тех же самых авторов — линия их гротескного преломления). В этом смысле показательны явления конца 10 — начала 20-х годов: во Франции — опыты по созданию художественной «меблировочной» («обстановочной») музыки, которая должна была оформлять общественный быт (Э. Сати), а в Германии — движение за создание добротной «прикладной» и «общительной» музыки, то есть музыки для домашнего бытового музицирования (П. Хиндемит и др.).

На современном Западе создание бытовой музыки превратилось в хорошо организованную индустрию, дающую огромные доходы владельцам фирм грампластинок и другим предпринимателям. Изредка к этой области творчества обращаются крупные композиторы «серьезной» музыки (вспомним «Цирковую польку» Стравинского, а с другой стороны, массовые песни Онеггера). Однако фактически эти композиторы не в силах заметно влиять на музыку быта. Ее состояние, уровень и направленность определяются творчеством композиторов-«легкожанровиков», специализировавшихся в этой области и образовавших особую касту. В свою очередь, театральные и концертные жанры обычно оторваны от массово-бытовых.

Однако в целом для истории музыкальной культуры такой отрыв никак не характерен. Напротив. Хотя крупнейшие композиторы редко творили в массово-бытовых жанрах, они широчайшим образом использовали эти жанры в своей театральной и концертной музыке, вводя туда и их отдельные характерные элементы (интонации, ритмы), и целиком их конкретные образцы (например, народные песни). Особенное распространение получило создание самостоятельных музыкальных образов, наделенных, однако, типичными признаками массово-бытовых жанров. Речь идет о маршевых, песенных и танцевальных (народно-плясовых, вальсовых, полечных, полонезных и пр.) темах и эпизодах в операх, симфониях, квартетах и других произведениях.

Простейшая цель, которая может быть достигнута введением таких «жанровых» тем и эпизодов, — конкретное изображение тех или иных бытовых сцен. Когда в скерцо Четвертой симфонии Чайковского мы слышим плясовую наигрыш русского народного склада, а затем — звучания

медных инструментов, напоминающие марш духового оркестра, то живо, наглядно представляем себе то, что хотел изобразить композитор: «картинка подкутивших мужичков и уличная песенка... Потом где-то вдали прошла военная процессия»¹.

В чем же «секрет» такой конкретности этих образов? Очевидно в том, что Чайковский воспроизвел массово-бытовые жанры, приуроченные к строго определенной жизненной обстановке и поэтому неизбежно вызывающие у слушателей, которые знают эту обстановку, совершенно конкретные, однозначные образные ассоциации. Воспроизведение подобных жанров вполне аналогично изображению в музыке разного рода звуковых сигналов (военная фанфара, почтовый рожок и т. п.), колокольного звона и других звучаний быта. И там и тут композитор рассчитывает на ассоциации, которые ранее сложились в сознании слушателей в результате их жизненного опыта.

Из других жанров для целей изобразительности не случайно используются лишь культово-обрядовые (таковы молитвенные хоралы во многих симфонических произведениях), поскольку они тоже приурочены к совершенно конкретной обстановке исполнения, тогда как условия бытования театральных и концертных жанров не отличаются такой определенностью и поэтому вызываемые ими зрительные ассоциации не столь четки и наглядны. Имеет значение и то, что изображение театра или концертного зала вряд ли может играть в искусстве такую же роль, как изображение быта или обряда.

Так понимание жанра как категории, связанной с определенными условиями бытования музыки, помогает нам

¹ П. Чайковский. Полное собрание сочинений, т. VII (1962), стр. 127.

уяснить природу и границы жанровой изобразительности. С другой стороны, оно же позволяет раскрыть истоки иного, более глубокого по смыслу явления, которое А. Альшванг, впервые обративший на него внимание, назвал «обобщением через жанр».

Это понятие было выдвинуто Альшвангом в 1938 году в статьях «Проблемы жанрового реализма (к 70-летию со дня смерти А. С. Даргомыжского)» и «Оперные жанры «Кармен». В первой из них, анализируя один из эпизодов «Русалки» — оркестровое проведение танцевальной темы «испанского» типа во время объяснения князя с Наташей, — Альшванг пишет: «Это не лейтмотив и не безразличный аккомпанемент. Это скорее применение широко распространенного, прекрасно известного музыкального жанра, уже сформировавшегося и неизменно вызывающего у слушателей одну и ту же трагическую эмоцию. Вторжение танцевального мотива служит здесь для осознания происходящего в гораздо большей степени, чем самые правдоподобные крики отчаянья или безукоризненные приемы вокальной декламации. Такое выразительное применение жанра, обладающего свойством выражать в «опосредствованном» виде эмоции, мысли и объективную правду, я называю обобщением через жанр... Подобные обобщения, где смысл происходящего на сцене раскрывается опосредствованно через широко известный массовый музыкальный жанр, чрезвычайно распространены и составляют, можно сказать, душу лучших мировых оперных творений»¹.

Последний тезис Альшванг доказывает во второй статье на примере «Кармен»: «Опера «Кармен» изобилует

«массовыми» музыкальными жанрами. Особенно часто встречаются марши... Значительное место занимают в «Кармен» и танцы... Многообразное значение массовых музыкальных жанров, их обобщающая сила служат композитору верным и безошибочным средством оперного реализма»¹. Как яркие примеры обобщения через жанр Альшванг рассматривает «тихий полутанец», сопровождающий диалог Кармен с подругами перед ее последней встречей с Хозе, и в особенности марш из четвертого действия, который является по его словам «этическим началом», «утверждает жизнь». Такое восприятие этой музыки и всей основанной на ней хоровой сцены шествия участников боя быков — как «народного торжества», «светлого праздника масс», а не «картины варварского зрелища»¹, — автор статьи объясняет примененным здесь обобщением через жанр.

В чем же источник такого воздействия простого бытового жанра? На чем вообще основан метод обобщения, описанный Альшвангом? Ответ на эти вопросы дает опять же изложенная выше теория жанров.

Из нее следует, что каждый жанр сам по себе уже является обобщающей категорией (поскольку, как мы видели, он характеризуется некоторыми более или менее устойчивыми особенностями содержания и кругом приспособленных к их воплощению выразительных средств). Многократное использование жанра в творчестве разных авторов и эпох, то есть общественная музыкально-творческая практика, демонстрируя широчайшее разнообразие его трактовки, в то же время закрепляет в сознании слушателей определенные представления о его возмож-

¹ А. Альшванг. Избранные статьи. М., «Советский композитор», 1959, стр. 89—90.

¹ А. Альшванг. Избранные статьи, стр. 105.

² Там же, стр. 98, 101.

ностях выразить полнее всего то, а не иное содержание о наиболее свойственных ему темах, образах и настроениях.

Поэтому, когда композитор использует в своем произведении все (или хотя бы некоторые) характерные признаки давно сложившегося и хорошо знакомого слушателям жанра, музыка рождает у них воспоминания о тех образах, которые уже были воплощены средствами того же жанра в других произведениях (как профессионального, так и народного творчества). Эти ассоциации включаются в восприятие музыки, и благодаря им она приобретает обобщающее значение: воплощаемый ею образ становится «представителем» длинной вереницы образов, смысл которых уже известен слушателям.

Сказанное относится ко всем музыкальным жанрам — как массово-бытовым, о которых говорилось в приведенных выше цитатах (Альшванг называет эти жанры «массовыми»), так и остальным. В частности, в статье о «Кармен» Альшванг отмечает обобщающее значение таких использованных в этой опере жанров, как лирическая ария (ария Хозе с цветком, ария Микаэлы в третьем акте, песня Кармен в сцене гаданья), лирический ансамбль (дуэты — Микаэлы и Хозе в первом акте, Эскамильо и Кармен в четвертом акте), скерцо (квнтет контрабандистов).

Можно сказать, следовательно, что когда композитор пишет в жанре, то есть воспроизводит типичные черты сложившегося и много раз использованного в творческой практике музыкального жанра, он получает в свои руки и мощное средство обобщения, и дополнительный источник выразительности. Насколько велика привносимая жанром выразительность, обусловленная богатством связанных с ними образных ассоциаций, видно из того, что

в некоторых случаях она одна обеспечивает образно-эмоциональное воздействие музыки. Например, композитор написал ноктюрн или полонез в точном соответствии со сложившимися «нормами» стиля этих жанров, то есть с плавной мелодикой и колышущимися фигурациями аккомпанемента в ноктюрне, с пунктирной ритмикой и характерной фигурой сопровождения (ровное движение шести восьмых с дроблением второй из них на шестнадцатые) в полонезе. Пусть даже мелодический и гармонический язык этих пьес страдает безликостью, сухостью или совершенной отвлеченностью — все равно его ноктюрн будет восприниматься до известной степени как выражение лирического чувства, а полонез — как образ торжественного величия...

Так у обобщения через жанр обнаруживается обратная, негативная сторона — возможность «индивидуальности» и, следовательно, банальности. Но, разумеется, эта опасность преодолима. И когда обобщением через жанр пользуется талантливый, обладающий настоящей индивидуальностью композитор, то он получает в свои руки мощное средство реалистического отражения жизни.

Особенно это относится к обобщениям через массово-бытовые жанры. Ведь они представляют собою самую звучащую общественную действительность в ее типичных проявлениях. И можно присоединиться к А. Альшвангу, С. Скребкову и другим музыковедам, считающим опору на массово-бытовые жанры и их обобщенное претворение одним из важнейших и обязательных условий реализма в музыке.

Значение массово-бытовых жанров для музыкального творчества определяется также тем, что они являются «родиной» основных жанровых начал, проходящих через всю музыку и проявляющихся так или иначе в любых ее образах.

Эти жанровые начала суть не что иное, как отражение в музыке ее различных жизненных истоков и прообразов, различных форм и условий существования звуковых явлений в самой действительности. Всего таких начал в музыке пять: *декламационность* (происходящая от интонаций речи), *моторность* (происходящая от ритма различных движений — трудовых, танцевальных, шага и т. п.), *инструментальная сигнальность* (происходящая от звуковой сигнализации — ударов, колокольного звона, фанфарных кличей и т. п.), *звукоизобразительность* (происходящая от всевозможных иных звучаний природы и общественного быта) и *распевность* (представляющая собою общественное отражение действительности в самостоятельных мелодических образах)¹. Все они впервые сложились в массово-бытовых жанрах народной музыки, где особенно полное развитие получали декламационность (в разного рода песнях-заклинаниях, причетах и т. д.), моторность (в плясках и в песнях, связанных с движением) и распевность (в лирических песнях). Закономерно поэтому, что в профессиональной музыке эти жанровые начала (которые можно найти практически в любом произведении и в любой музыкальной теме) часто проявляют себя в конкретных интонациях, мелодических и ритмических оборотах, напоминающих народные песни и танцы.

Нетрудно понять, что дальнейшее развитие и обогащение основных жанровых начал может быть наиболее интенсивным и успешным в тех жанрах, которые непосредственно связаны с жизненной практикой людей, с их тру-

¹ Из этих пяти жанровых начал три — декламационность, моторность и распевность — отмечены в статье С. Скребкова «Художественные принципы музыкальных стилей» (см. «Музыка и современность», вып. 3. М., «Музыка», 1965, стр. 10—11).

довой и общественной деятельностью. Отсюда ясно большое значение всех массово-бытовых жанров (а не только фольклорных) как фона всевозможных музыкальных средств выразительности — декламационных, моторных, инструментально-сигнальных, звукоизобразительных и собственно мелодических, — откуда может щедро черпать композитор, творящий в любых жанрах.

В заключение — несколько кратких соображений о современных судьбах музыкальных жанров в добавление к тому, что уже было сказано об этом выше.

Как и всегда бывало в прошлом, жанры в наши дни пребывают в непрерывном изменении и развитии. Этот процесс в XX веке стал еще более активным, чем когда бы то ни было ранее. Вызвано это небывалой напряженностью и интенсивностью сдвигов в общественной жизни нашей революционной эпохи.

Особое значение для развития и преобразования жанров приобрели некоторые исторические факторы, непосредственно влияющие на условия общественного бытования искусства.

Наш век — время грандиозных народных движений и революций. Социальные конфликты XX столетия носят всеобъемлющий и всепроникающий характер, поскольку в их основе — столкновение двух общественных систем, двух противоположных идеологий. В этих конфликтах участвуют огромные массы людей. Никогда еще ранее не была столь очевидной для всех активная, решающая роль народа как движущей силы истории.

Естественно, что в наибольшей мере это обстоятельство отразилось в советском искусстве. Народ стал его главным героем. В области музыки это повлекло за собой рост внимания к таким жанрам, которые обладают наибольшими возможностями воплощения общенародного содержания и по условиям своего бытования доступны мак-

симально широкой аудитории. Таковы песня, опера, оратория, симфония.

При этом особенно возросло значение жанров, в природе которых — воплощение содержания, общего для всех слушателей и объединяющего их, то есть, с одной стороны, песни и иных массово-бытовых жанров, а с другой — обрядовых.

Огромная роль песни как жанра и песенности как жанрового стиля в советской музыке очевидна и не нуждается в специальном освещении. Надо только подчеркнуть, что в последнее время она сказывается по-новому и в симфоническом творчестве (пример — Одиннадцатая симфония Д. Шостаковича, вся основанная на песенном тематизме), и в романсовом, и в ораториальном (произведение Г. Свиридова).

Менее исследовано развитие в советском музыкальном творчестве обрядовости. Разумеется, речь идет не о культовой музыке, а о претворении и дальнейшем развитии опыта тех обрядов, которые рождены революционными эпохами, — всякого рода массовых театрализованных действий, «революционных мистерий» и т. п. Этот опыт, подхваченный в 20-х годах А. Кастальским и А. Давиденко в их хоровых гимнах и «картинах», сегодня успешно развивается советской ораторией. Здесь выделяются искания Г. Свиридова, который весьма кстати ввел элементы массового театрализованного действия в свою «Патетическую ораторию» на стихи В. Маяковского. Аналогичные поиски ведутся и некоторыми другими авторами.

Обрядовость, за которой стоит выражение больших чувств и идей, объединяющих исполнителей и слушателей, по-новому проявляет себя и в творчестве прогрессивных композиторов современного Запада. В ряде их произведений соединяются признаки оперы, оратории и массового действия, мистерии («Жанна д'Арк на костре», «Ни-

кола де Флю» и другие оперы-оратории А. Онеггера) или же получают новаторскую трактовку традиционные культово-обрядовые жанры, куда проникают черты кантаты, оперы, симфонии («Военный реквием» Б. Бриттена). Это связано как с обогащением содержания соответствующих жанров (выражение больших демократических, народно-патриотических, гуманистических идей), так и с новыми формами общественного музицирования (возрождение во Франции 30-х годов, в период Народного антифашистского фронта, массовых представлений на открытом воздухе по типу празднеств революции 1789 года).

В общественной и идеологической жизни современных капиталистических стран происходят и такие процессы, которые препятствуют развитию демократических жанров, обращенных к широкой аудитории. Это прежде всего распространение индивидуалистических взглядов, разочарование многих художников (в том числе безусловно талантливых и по-своему честных) в идеалах буржуазного общества и их стремление уйти от действительности в узкий мир субъективистских образов и настроений. Отсюда — усиление тенденций камерности в трактовке многих жанров. Так, у ряда композиторов симфония превращается в миниатюру с тончайшей дифференциацией деталей и оттенков (Вебери), а кантата — в камерный вокальный цикл или поэму (Шенберг, Вебери, Булез).

По своему интонационному языку эта музыка может далеко отходить от массово-бытовых жанров, как это происходит, например, в додекафонии. Более того, одним из стимулов разработки додекафонной (то есть строго атональной) системы и было стремление «гарантировать» композитора от проникновения в его музыку любых бытовых интонаций (которые всегда тональны!), поскольку они воспринимались Шенбергом и его последователями

односторонние — лишь как музыкальные эмблемы мещанства.

Любопытно, однако, отметить, что даже далекие от быта авторы этого направления не смогли и не захотели окончательно отказаться от жанровости. Например, у Шенберга среди фортепианных пьес 20-х годов встречаются и вальс, и менуэт, и другие танцевальные жанры, а в опере «Моисей и Аарон» временами звучат то марши, то танцы. Правда, от этих жанров взяты только ритм и частично тип фактуры. Но поскольку ритм — это главный определяющий признак большинства массово-бытовых жанров, то и в данном случае жанры все же «узнаются» слушателями. А это несомненно придает музыке, при всей отвлеченности ее интонационного языка, некоторую образную конкретность. Так снова и снова подтверждается плодотворная роль обобщения через жанр.

Полностью разрывают со всеми традиционными жанрами лишь крайние представители современного «авангардизма» — например, авторы электронных, конкретных и сонористических опусов. Но примечательно, что эти произведения бытуют сколько-нибудь устойчиво лишь в качестве прикладных (звукооформление радиопередач, спектаклей, фильмов и т. п.).

Так разрыв с жанровостью оборачивается отказом от всяких связей музыки с действительностью и грозит ей смертью.

С каждым годом все большее значение для жанровой эволюции современной музыки приобретают изменения обстановки исполнения, вызванные развитием новых технических средств и новых (или нарождающихся) видов искусства. Речь идет о радио, грамзаписи, кино, телевидении. Благодаря им музыка любых жанров становится доступной для любой аудитории, проникает в каждый дом, достигает каждого слушателя в отдельности.

Выше уже говорилось о зарождении на этой основе новых жанров: радиооператории, кинооперы, телевизионной оперы и т. д. Сформулировать их жанровые признаки еще нельзя — они не успели окончательно сложиться. Но уже сейчас ясно, что новые жанры неизбежно будут отличаться от традиционных.

Например, благодаря способности радио и телевидения неограниченно приблизить к слушателю (и зрителю) любой оперный образ и сделать доступными для его восприятия самые тонкие детали музыки, теряет обязательность принцип «крупного штриха» в опере. Напротив, специфике телеоперы больше отвечает принцип камерности.

Радио, телевидение и пластинки в огромной степени расширили аудиторию всех музыкальных жанров. И в то же время они сделали легко осуществимым восприятие оперы или симфонии минимальной аудиторией, состоящей из одного единственного слушателя, который может при желании прослушать музыку не один раз, вслушиваясь во все ее детали.

Поэтому любые жанры (а не только монументальные) могут и должны теперь обращаться к широким кругам слушателей и нести им общезначимое, массовое содержание. А с другой стороны, любое содержание может быть выражено ныне в самой тонкой, детализированной форме. Вот такое сочетание массовости содержания и индивидуализации формы представляется наиболее характерной чертой музыкальных жанров будущего.

Говоря о судьбах жанров в наше время, нельзя отвлекаться и от чисто материальных факторов. С одной стороны, в разных странах воздвигаются огромные театральные и концертные здания, где совершенные акустические устройства позволяют исполнять музыку для многотысячных масс слушателей. Это стимулирует создание монумент-

тальных произведений, рассчитанных на огромную сценическую площадку и гигантскую аудиторию.

С другой стороны, экономические трудности в области музыкальной жизни на Западе (о них убедительно пишет А. Онеггер в книге «Я — композитор») толкает антрепренеров и исполнителей к созданию взамен больших оперных и балетных коллективов и симфонических оркестров небольших, более подвижных (и более дешевых) камерных оперных ансамблей, концертных балетных трупп и камерных оркестров. А уже это обстоятельство, в свою очередь, определяет их репертуар и, следовательно, стимулирует творчество современных композиторов в определенном направлении.

Таким образом, не только идейными мотивами, но и изменениями обстановки исполнения вызвана та «камеризация» симфонии, кантаты, оперы и других жанров, о которой упоминалось выше.

Наконец, заметное влияние на жанровую природу современной музыки оказывают усилившиеся в XX веке тенденции более широкого и активного взаимодействия и синтеза различных видов искусства. Музыка нашей эпохи дает необычайно обширный материал для обобщения в этой области, но он еще не осмыслен теоретически. Поэтому ограничимся отдельными наблюдениями.

У Трансформация существующих и образование новых музыкальных жанров в XX веке происходит главным образом в результате взаимодействия музыки с теми искусствами, которые заняли ведущее место в общественной жизни.

Наша эпоха характеризуется возрастающей ролью идеологии, интеллектуальной деятельности. Поэтому по-прежнему сохраняет свою авангардную роль литература — самое «идеологичное» из всех искусств. По той же причине велико значение драматического театра, в кото-

ром, кстати говоря, усиливается роль слова, литературного начала («эпический театр» Брехта). Наконец, в первый ряд по степени влияния на умы и сердца выдвинулось самое массовое из искусств — кино.

Вот эти виды искусства и воздействуют сильнее всего на современную музыку, в частности — на ее жанровую природу. Дальнейшее сближение ее с драматическим театром и литературой (а также с ораторской речью, публицистикой, документальным репортажем) привело к образованию ряда новых или к обновлению старых жанров. В ораторию или кантату вводятся чтение или элементы театрализации, широко используются разные новые формы произнесения текста (см. главу I). Опера и оратория приближаются к литературно-музыкальной композиции (жанр «Lehrstück» у Г. Эйслера и П. Хиндемита), появляются сценические кантаты, «драмы-оратории» и тому подобные смешанные жанры¹.

Иногда композитор вводит в современный оперный спектакль и кинокадры («Христофор Колумб» Д. Мийо). Но чаще воздействие кинематографии на музыкальные жанры проявляется в ином — в использовании приемов кинодраматургии (монтаж коротких кадров, «наплывы» и т. д.), которые по-разному употребляются разными композиторами и в опере, и в балете, и в оратории или кантате. Такого рода приемы можно найти, например, у А. Онеггера (оратории), С. Прокофьева («Александр Невский», симфонии, «Ромео и Джульетта») и ряда других авторов. К образованию новых жанров это пока что еще не привело, но на облик старых несомненно повлияло.

¹ Исследованием жанровой эволюции современной западноевропейской оратории и кантаты занимается музыковед Л. Раппопорт (Ленинград).

Процесс жанрового обновления современной музыки еще не завершен. И он, конечно, будет протекать и далее, поскольку продолжают действовать социальные и идейно-эстетические факторы, которые его обуславливают. Будущее покажет, насколько устойчивы новые образования, появившиеся в последнее время. Но одно можно сказать с уверенностью: перспективы развития и обогащения музыкальных жанров необозримы, как неисчерпаема сама вечно изменяющаяся и обновляющаяся жизнь, которая и питает собою искусство.

ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>Глава I.</i> Определение и классификация жанров. Жанры и социология	6
<i>Глава II.</i> Жанровое содержание и жанровый стиль	34
<i>Глава III.</i> Взаимодействие жанров. Их судьбы в современной музыке	73

СОХОР АРНОЛЬД НАУМОВИЧ

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ПРИРОДА ЖАНРА В МУЗЫКЕ

Редактор *И. Прудникова*

Техн. редактор *В. Соловьёва*

Худож. редактор *И. Каледин*

Корректор *Ю. Фельдман*

Подписано к печати 19/X 1967 г.	А-04001	Формат бумаги 70×108 ^{1/2} / ₃₂
Печ. л. 3,25 (Усл. п. л. 4,55)	Уч.-изд. л. 4,26	Тираж 5640 экз.
Изд. № 4204 Т. п. 67 г., № 1693	Зак. 972	Цена 20 к. Бум. № 2

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная ул., 14.
Московская типография № 6 Главполиграфпрома
Комитета по печати при Совете Министров СССР
Москва, Ж-88, 1-й Южно-портовый пр., д. 17.

20 к.



М У З Ы К А 1 9 6 8