

УЧЕБНОЕ
ПОСОБИЕ
ДЛЯ ВУЗОВ

Е.В. НАЗАЙКИНСКИЙ

СТИЛЬ И ЖАНР В МУЗЫКЕ



ГУМАНИТАРНЫЙ
ИЗДАТЕЛЬСКИЙ
ЦЕНТР

ВЛАДОС

УДК 78,03(075.8)
ББК 85.90я73
Н19

Назайкинский Е.В.
Н19 Стиль и жанр в музыке: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. — М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. — 248 с: ноты.

ISBN 5-691-01045-X.

В учебном пособии рассматриваются теоретические и практические проблемы изучения стиля и жанра музыки. Характеризуются методы стилового и стилистического анализа музыкальных произведений. Приводятся темы домашних заданий и методические советы, а также предметный указатель и список рекомендуемой литературы.

Учебное пособие адресовано студентам музыкальных учебных заведений и педагогических институтов; может заинтересовать широкий круг читателей-музыкантов и любителей музыки.

УДК 78.03(075.8)
ББК85.90я73

© Назайкинский Е.В., 2003
© Гуманитарный издательский центр «ВЛАДОС», 2003
© Серийное оформление обложки.
Гуманитарный издательский центр «ВЛАДОС», 2003

18ВИ 5-691-01045-X

Учебное издание

Назайкинский Евгений Владимирович

СТИЛЬ И ЖАНР В МУЗЫКЕ

Учебное пособие для студентов высших учебных заведений

Зав. редакцией **В. А. Салахетдинова**; редактор **В. А. Панкратова**;
зав. художественной редакцией **И. А. Пшеничников**;
художник обложки **М. Б. Патрушева**; корректор **Н. А. Лелекова**

Отпечатано с диапозитивов, изготовленных

ООО «Гуманитарный издательский центр «ВЛАДОС».

Лицензия ИД № 03185 от 10.11.2000 г.

Санитарно-эпидемиологическое заключение

№ 77.99.02.953.Д.006153.08.03 от 18.08.2003.

Сдано в набор 14.03.02. Подписано в печать 23.05.03. Формат 60х90/16.

Печать офсетная. Бумага газетная. Усл. печ. л. 15,5.

Тираж 10 000 экз. (1-й завод 1—5 000 экз.). Заказ № Я-605

Гуманитарный издательский центр «ВЛАДОС».

119571, Москва, просп. Вернадского, 88,

Московский педагогический государственный университет.

Тел.: 437-9998, 437-1111, 437-2552; тел./факс 735-66-25.

Государственное унитарное предприятие

Полиграфическо-издательский комплекс «Идел-Пресс».

420066, Республика Татарстан, г. Казань, ул. Декабристов, 2.

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	5
<i>Часть первая</i>	
ВВЕДЕНИЕ В ТЕОРИЮ МУЗЫКАЛЬНОГО СТИЛЯ	
Термин. Понятие. Трактовки	9
Дефиниция	17
Функции стиля	31
Детерминанты музыкальных стилей	34
Субъективные факторы стиля	38
Проблемы типологии стилей	42
Авторский стиль	45
Национальный стиль	48
Исторический стиль	57
Методы характеристики и атрибуции стиля	71
Сравнительная стилевая характеристика	74
Метод слуховой экспертизы	75
Статистические методы	78
Заключение	78
<i>Часть вторая</i>	
ЖАНР В МУЗЫКЕ	80
О некоторых системах жанровой классификации	83
Термин и понятие	92
Функции жанра	95
Память жанра	103
Жанр и имя	107
Жанр как обобщение	111

Типология музыкальных жанров.....	114
Общие принципы и критерии типологии.....	114
Три исторические формы бытия музыки	118
Синкретическая форма.....	118
Жанр как эстетический феномен.....	120
Виртуальные жанры.....	128
Заключение.....	135
<i>Часть третья</i>	
СТИЛИСТИКА МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ.....	139
О терминологии.....	139
Жанровая стилистика.....	149
Жанровые начала и прототипы.....	151
Речевое начало в музыке.....	156
Моторика как жанровое начало.....	165
Кантиленность.....	179
Сигнальность и звукоизобразительность.....	190
Повествовательная стилистика.....	200
Нация, эпоха, личность в зеркале стилистики.....	208
Национальная стилистика.....	210
Историческая стилистика.....	214
Персона и персонаж.....	218
Связь стилистики с особенностями музыкальной формы.....	226
Заключение.....	228
ПРИЛОЖЕНИЕ.....	231
Задания.....	231
Диаграммы.....	243
ЛИТЕРАТУРА	246

Произведение, жанр и стиль — вот три фундаментальных понятия теории искусства. Они широко разработаны в литературоведении. К ним постоянно обращаются театроведы и специалисты, занимающиеся проблемами живописи, архитектуры, скульптуры. В рамках музыкознания они также выступают как своего рода универсалии, как понятия категориального уровня.

Нельзя сказать, однако, что стилю и жанру музыковеды уделяют столь же пристальное внимание, как и музыкальному произведению. Разработка их (как в сфере эстетической, собственно теоретической, так и в тех областях, которые непосредственно связаны с практикой — сочинения, исполнения, музыкального воспитания) заметно уступает изучению самой музыки. Диспропорция эта естественна и понятна. В самом деле, ведь не жанр и не стиль, а именно музыкальное произведение — конечный продукт творчества композитора — является главным объектом и для исполнителей, и для слушателей. Оно вообще оказывается центральным предметом в мире профессиональной музыки европейской традиции. Вокруг него выстраивается все остальное — и стиль, и жанр, и музыкальный язык. Произведение и работа над ним, над его созданием или интерпретацией, а также его оценка составляют самую сердцевину деятельности музыкантов. Именно поэтому в теории музыки наиболее развитыми оказываются дисциплины, прямо относящиеся к строению произведения — гармония, полифония, учение о музыкальной форме, инструментовка.

Что же касается жанра и стиля, то речь о них идет чаще всего лишь в самом общем плане, обычно в связи с тем или иным конкретным музыкальным произведением. Больше внимание на стиль и жанр обращается в музыкально-исто-

рических дисциплинах, но и там детальная теоретическая разработка самих понятий остается в стороне. Конечно, произведение является своеобразной фронтальной стороной для жанра и стиля. Ведь реально для слуха они проявляются только через произведение. Вместе с тем в художественном сознании, в исторической памяти музыкальной культуры, в традициях и стиль, и жанр существуют как некие самостоятельные данности.

В отношениях произведения со стилем и жанром можно выделить два разных аспекта, в известном смысле противоположных и дополняющих друг друга.

С одной стороны, произведение можно рассматривать как частное и единичное проявление общих жанровых и стилевых свойств. Во всех видах искусства стиль и жанр, как и язык, как бы предшествуют созданию конкретных произведений, выступая как важнейшие факторы традиции и уже сложившихся жанровых и стилевых канонов. Карикатура, портрет, натюрморт; басня, поэма, ода; пантомима, интермедия, водевиль; новелла, повесть, роман — в каждом из названных и из почти неисчислимого множества не названных здесь жанров сложились свои нормы и требования. И как бы художник ни раздвигал границы их возможностей, он не волен менять саму основу, как не волен и изменить коренным образом свой индивидуальный стиль. То же и в музыке. В каждой мазурке Шопена, в каждом его вальсе обнаруживаются характерные черты этих танцевальных жанров, и во всех них при всем их разнообразии мы узнаем единый стиль, тот индивидуальный почерк, о котором Роберт Шуман как-то сказал: «Шопен уже ничего не может написать без того, чтобы мы на седьмом-восьмом такте не воскликнули: „это принадлежит ему!“»¹. Стиль и произведение, жанр и произведение соотносятся тут как целое и часть, как общее и единичное. Но это лишь один аспект их отношений.

С другой стороны, напротив, стиль и жанр в высокохудожественных творениях могут оказываться внутренними составляющими сложной смысловой структуры, а это уже совсем иной тип отношений. Композитор в рамках одного произведения (особенно если оно достаточно пространно) может менять по ходу развития стилевые и жанровые оттенки, давать их разнообразные сочетания и даже сплавы. В прелюдиях Ф. Шопена слушатель угадывает черты мазурки и хорала, траурного марша и пес-

ни, этюда и элегии. Вариационные циклы нередко строятся как чередование разных жанровых воплощений заданной вначале музыкальной темы. Старинная сюита включает в себя пьесы разных жанров и национальных стилей — аллеманду, куранту, сарабанду и жигу, а также другие самые различные по жанру и национальному генезису пьесы. В развертывании оперного произведения композитор использует и самые разные жанры (оставаясь в жанре оперы), и разные стили (сохраняя при этом свой почерк), — например, народной песни и ученой фуги, светской фривольной песенки и религиозного пения. Внутри произведения чередование художественно воспроизводимых жанров и стилей образует сложный рельеф развития, участвует в образовании смысловой структуры. Здесь тот или иной вторичный стиль, как и вторичный жанр, соотносится с произведением уже как часть с целым.

Таким образом, и в первом аспекте (целое — часть), и во втором (часть — целое) стили и жанры обнаруживают свою известную самостоятельность и специфику.

В соответствии с этими аспектами и строится данная книга.

Две первых ее части посвящены теориям стиля и жанра. Последняя же — жанрам и стилям как компонентам художественной стилистики музыкального произведения, его смысловой структуры.

Жанр самой книги тоже является многосоставным. Это скорее сплав, соединяющий элементы исследования и учебника или учебного пособия, справочника и книги для чтения. Книгу можно рассматривать как учебник особого типа. Ибо в ней есть и последовательное изложение теорий стиля, жанра и стилистики музыкального произведения, и формулировки задач, которые могут быть поставлены перед студентами вузов как специальные домашние задания, есть разделы, в которых могут быть найдены методические рекомендации для тех музыкальных дисциплин, в которых в соответствии с учебными планами и программами затрагиваются явления жанра и стиля. Но в книге представлен также и материал для углубленного рассмотрения музыкально-эстетических проблем стиля и жанра, имеющих практическое и теоретическое значение, в частности, для тех, кто намеревается посвятить себя исследовательской работе.

В книге рассматриваются задачи и методы изучения жанра и стиля. Даны аналитические эссе с конкретными примерами, иллюстрирующими способ работы с этими важными для музыкальной культуры явлениями. Кроме того, в Приложе-

¹ Роберт Шуман. О музыке и музыкантах: Собрание статей. Т. 2-А. М., 1978. С. 106.

Часть первая

ВВЕДЕНИЕ В ТЕОРИЮ МУЗЫКАЛЬНОГО СТИЛЯ

нии приводятся образцы исследовательских процедур, показывающие возможности работы с экспериментами по слуховой атрибуции стилей и жанров, с этимологией относящихся к ним терминов. Они тоже могут быть применены в педагогических целях.

В книге использованы материалы предшествующих трудов автора, посвященных проблемам стиля в музыке¹, а также опыт педагогической работы в Московской государственной консерватории.

ТЕРМИН. ПОНЯТИЕ. ТРАКТОВКИ

Что есть стиль? Что значит это слово для музыканта — композитора, пианиста, дирижера, критика, педагога? Как соотносятся исторические и национальные стили со стилями авторскими, индивидуальными, а последние с «возрастными» — ранним, зрелым и поздним? В чем специфические отличия стиля от языка, как он связан с формой и содержанием художественных творений? Есть ли разница между стилевым и стилистическим анализом художественного произведения? Эти и многие другие подобные приведенным вопросы неизбежно возникают при исследовании музыкальных произведений и их исполнении, при изучении рукописей и различных редакторских версий нотного текста, при обращении к вопросам музыкального восприятия и воспитания.

Практика и требует, и не требует ответов на такие вопросы. Не требует потому, что, как это свойственно ее величеству Практике, она как будто бы прекрасно обходится и без них, а стилевые процессы, события, взаимодействия совершаются сами собой, естественно, по законам музыкальной жизни и культуры как природно-социального организма, — совершаются как бы без вмешательства аналитического ока наблюдателя. И вместе с тем музыкальная практика требует ответов на многие вопросы, связанные со стилем. Требует постольку, поскольку наталкивается на противоречия в понимании стилевых явлений, на реальные сложности самой же практической работы композитора и исполнителя. *Большое значение теория стиля имеет для концертной и музыкально-просветительской работы.* С проблемами стиля постоянно сталкиваются музыканты-педагоги, ведущие занятия в исполнительских классах.

К тому же деятельность критика, педагога, музыковеда сама оказывается своего рода второй практикой, притом особенно

¹ *Назайкинский Е.В.* Стиль как предмет теории музыки // Музыкальный язык, жанр, стиль. М., 1987; Музыкальные лики истории // Т.Н. Ливанова. Статьи и воспоминания. М., 1989; Когда-то // В кн.: Проблемы романтической музыки XIX века. М., 1992.

сторона дела — картина многообразного, в своей основе эмпирического опыта* Совсем по-другому выглядит дело, если взглянуть на нее с другой стороны, с позиций теоретического музыкознания.

Обратимся прежде всего к учебникам по музыкально-теоретическим дисциплинам. В одном из хорошо известных в середине XX в. отечественном учебнике по музыкальным формам — в книге И.В. Способина термин *стиль* встречается лишь в четырнадцатой главе в связи с необходимостью разграничения полифонических типов формы, обозначаемых определениями «строгий стиль» и «свободный стиль». Общего понятия о стилях автор не дает. Во вводных разделах, в предисловии даже не оговорены стилевые ограничения музыкального материала, на основе которого строится изучение музыкальных форм. Считается само собой разумеющимся, что оно базируется на материале классической музыки, прежде всего музыки венских классиков.

В учебнике Л.А. Мазеля «Строение музыкальных произведений» рассматриваемому понятию посвящена часть третьего параграфа вводной главы «Стиль и жанр в музыке. Жанровые средства». Здесь стилю отведен один развернутый абзац. В нем указывается на социально-исторические истоки стилей, на роль музыкального мышления, на связь стиля с содержанием музыки и выразительными средствами, а также на многообразие толкований понятия. Но этим дело и ограничивается. В дальнейшем представление о стиле проявляется лишь косвенно — в разделах, связанных с характеристикой исторической эволюции типов музыкальной формы.

В учебнике Л.А. Мазеля и В.А. Цуккермана, предназначенном для специальных курсов музыковедческих отделений консерваторий, определения стиля вообще нет. В учебнике, созданном коллективом педагогов Ленинградской консерватории под редакцией Ю.Н. Тюлина, положение аналогично — стилю отведен один из самых коротких параграфов второй главы.

Разумеется, даже краткие определения представляют интерес, тем более что в них затрагиваются важные для теории стиля вопросы — связь стиля с формой, содержанием музыкальных произведений, с мышлением, методом и т.д. И все же лаконизм этих вкраплений вряд ли можно расценивать как нечто положительное.

И, по-видимому, дело здесь вовсе не в том, что авторы названных учебников по анализу музыкальных произведений и музыкальным формам не отдавали себе отчета в важности

категории стиля. Л.А. Мазель еще в работе, посвященной фа-минорной фантазии Шопена, писал: «Анализ конкретного произведения невозможен без учета общих исторически сложившихся закономерностей данного стиля, и раскрытие содержания этого произведения невозможно без ясного представления о выразительном значении тех или иных формальных приемов в этом стиле. Исчерпывающий анализ музыкального произведения, претендующий на научную безупречность, должен иметь предпосылкой глубокое и всестороннее знакомство с данным стилем, его историческим происхождением и значением, его содержанием и формальными приемами»¹.

Можно было бы привести ряд высказываний, принадлежащих и другим авторам и свидетельствующих о понимании важности стиля для анализа музыкальных произведений. Таким образом, причины невнимания в проблемам стиля, к методам анализа стилевых и стилистических особенностей музыки в учебниках, очевидно, лежат в других сферах.

Одной из причин являлась в середине XX в. традиционная направленность курсов анализа музыкальных произведений, с одной стороны, на явления музыкальной формы, на типы композиционных схем, с другой же — на музыку сравнительно узкого стилевого диапазона, связанную с творчеством европейских и русских композиторов-классиков. Небольшие включения из других стилевых областей, например из музыки композиторов-романтиков или из народной песенной культуры, не меняли существенным образом дела.

Известную роль могла играть ориентация на ресурсы практических индивидуальных занятий со студентами, в процессе которых рассмотрение особенностей стиля оказывалось результатом особого аналитического мастерства и стилевого чутья педагога.

Есть основания утверждать также, что феномен стилевой определенности музыки, особенно при ограничении стилевого диапазона рассматриваемых в курсах анализа произведений-образцов, как правило, оказывался вполне доступным непосредственному «усмотрению», прямому слышанию без применения какой-либо специальной аналитической техники. Стиль, его черты могли как бы выводиться за скобки, подразумеваться при анализе и всплывать в процессе описания лишь в особых случаях, связанных со стилевыми отклонения-

¹ Мазель Л.А. Исследования о Шопене. М., 1971. С. 9—10.

ми, для фиксации которых было достаточно кратких попутных замечаний.

Еще одна причина лежит, на наш взгляд, в разделении труда между различными учебными дисциплинами в музыкальных учебных заведениях. В соответствии с ним проблемы стиля, как правило, попадают в музыкально-исторические курсы. Но они там рассматриваются главным образом в плане индивидуальной характеристики творчества того или иного композитора и в плане общего описания музыки определенной исторической эпохи. Специальных разделов, посвященных теории стиля, в исторических курсах и учебных программах тоже нет.

Отсюда следует, что, наряду с указанными выше причинами недостаточного внимания к проблемам стиля в анализе музыкальных произведений, действовала в отечественной музыкальной науке середины XX в. и более общая причина — слабая эстетическая и теоретическая разработка понятия стиля в музыке.

Во второй половине столетия положение стало заметно изменяться. Развитие музыкальной — композиторской и исполнительской практики, активное вовлечение в музыкальную культуру и жизнь старинной доклассической музыки, музыки неевропейских народов, процессы взаимодействия различных стилей в рамках творчества отдельных композиторов, явления так называемой полистилистики, техники музыкального коллажа и многое другое — все это привело к тому, что в музыковедческих исследованиях все больше стало уделяться внимания не только стилевым характеристикам творчества, но и самим теоретическим разработкам проблем стиля, отшлифовке понятийной системы и методики анализа.

Так, появились связанные с понятием стиля работы И.Я. Рыжкина и Ю.А. Кремлева, А.Н. Сохора, М.К. Михайлова и Л.Н. Раабена¹. Рассмотрению художественных принципов музыкальных исторических стилей была посвящена фундаментальная монография С.С. Скребкова². В ряде работ получили отражение проблемы методов анализа, направлен-

¹ *Рыжкин И.Л.* Стиль и реализм // Вопросы эстетики. М., 1958; *Кремлев Ю.А.* Стиль и стильность // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 4. Л., 1965; *Сохор А.Л.* Стиль, метод, направление // Там же; *Михайлов М.Л.* О понятии стиля в музыке // Там же; *Раабен Л.Н.* Система, стиль, метод // Критика и музыковедение. Л., 1975.

² *Скребков С.С.* Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973.

ных на выявление особенностей стиля в музыкальном творчестве, в отдельных произведениях¹. В 70-е гг. внимание было обращено на особенности восприятия стиля и закономерности, связанные с психологией творчества².

К последним десятилетиям была подготовлена почва для создания специальных работ, посвященных проблеме стиля в музыке. Был накоплен большой эмпирический материал. Появилась возможность заново осмыслить теоретические и эстетические работы о стиле, имевшие место в прошлом, опереться на образцы стилевого и стилистического анализа, созданные крупнейшими музыковедами. Среди них работа А.Н. Серова «Бетховен и три его стиля», работы Б.В. Асафьева, в частности определение стиля, данное им в 1919 г. в популярном путеводителе по концертам³. Появилась монография М.К. Михайлова.

Многие задачи построения теории стиля (применительно к музыке) уже решены, хотя, конечно, далеко не все накопленные богатства освоены теоретическим музыковедением.

В общем же беглый обзор свидетельствует об известном несоответствии между практикой эмпирического использования представлений о стиле и теоретическими его исследованиями. Можно лишь надеяться, что в конце концов эта диспропорция будет устранена и музыковед — аналитик, публицист, педагог — получит в руки надежный инструмент для анализа музыки с точки зрения стиля, хотя бы в какой-то мере сравнимый с тем инструментом, которым он давно пользуется при рассмотрении гармонии, полифонии, формы.

По самому своему существу проблема стиля оказывается для современной культуры, музыкальной жизни, музыкального воспитания и образования первостепенной. Заметим, что она находится в центре и эстетических споров. Большое значение в этом аспекте имеет соотношение стиля и метода, стиля и формы, техники, содержания, материала. Теснейшим образом связаны многие представления о стиле с понятиями национального и интернационального. В орбиту обсуждения вопросов стиля вовлекаются как философские проблемы общего и особенного, объективного и субъективного, так и эс-

¹ *Михайловы.К.* К проблеме стилевого анализа // Современные вопросы музыковедения. М., 1976.

² *Долидзе Л.* Некоторые проблемы национального в психологии музыкального творчества. Автореф. дисс. М., 1978; *Тавхелидзе Н.Д.* Некоторые вопросы природы восприятия музыки. Автореф. дисс. Тбилиси, 1978.

³ *Асафьев Б.В.* Путеводитель по концертам. 2-е изд. М., 1978. С. 137—144.

тетико-социологические проблемы оригинального и банального, субъективизма и направленности на слушателя, эзотеричности и экзотеричности.

Профессиональное музыкальное образование требует ответов на множество вопросов, имеющих более или менее непосредственное отношение к теории музыкального стиля. Так, для композиторского образования важно решение вопросов о соотношении традиций и новаторства, о цельности, органичности и самобытности индивидуального авторского стиля, о путях его формирования. Музыкант-исполнитель постоянно сталкивается со стилиевыми задачами интерпретации, ибо соотношение стилей произведения и исполнения связано с трудностями, которые невозможно разрешить лишь на уровне общеэстетическом. Разные акценты, остроумно обозначенные в заметках Г.Г. Нейгауза полярно противоположными формулами — «Я!!! играю Шопена — я играю Шопена!!!», — фиксируют лишь крайние точки той обширной сферы, в которой разворачивается сложная динамика взаимодействия композиторской и исполнительской индивидуальности, их направленный на слушателя диалог.

Для музыковеда-исследователя, разумеется, существенны не только ликвидация диспропорций и белых пятен в теории стиля, но и совершенствование музыковедения как системы знаний в целом, ибо и сама категория стиля, и методика исследования стиля затрагивают фактически всю эту систему. Развитие теории стиля означало бы значительное углубление представлений об истории музыки, в которой стилиевые смены играли большую, отнюдь не просто выявляемую роль. Прогресса методов стилиевого анализа требуют и такие постоянно возникающие перед музыковедом вопросы, темы и явления, как эволюция и периодизация творчества композитора, стилиевые переломы и кризисы, пути становления и кристаллизации самобытной творческой манеры.

Остро актуальной является разработка теории стиля и для критика, в деятельности которого эстетическая, художественная оценка не может миновать характеристики стиля, зависит от нее, хотя и не исчерпывается ею. И здесь, в сфере аксиологии, мы сталкиваемся с противоположными суждениями, иногда прямолинейными и мало обоснованными.

Перед музыкантом и особенно в явной форме перед педагогом встает вопрос о возможностях развития стилиевого чутья, воспитания музыкального вкуса, выработки навыков непосредственного суждения, способов их формирования.

Очевидны отсюда выходы в практику художественно-эстетического воспитания — не прямые, но неизменно направленные к широкой аудитории пути воздействия искусствоведческих знаний через научные и популярные издания, через деятельность радио, кино, телевидения, органов печати, звукозапись и т.д.

В этой части книги рассматриваются лишь некоторые наиболее важные положения, составляющие основу теории музыкального стиля, в их связи с практическими задачами творческой и педагогической деятельности музыканта. Автор считает, однако, что проблемы эти могут заинтересовать и любителей музыки, а также широкий круг специалистов из разных областей гуманитарного знания, наук о человеке, ибо стиль есть категория, теснейшим образом связанная с понятием художественной индивидуальности, творческой личности.

ДЕФИНИЦИЯ

Сложившееся в XX в. представление о музыкальном стиле, частично осознанное, отчасти интуитивное, можно представить следующим образом. *Стиль — это особенное свойство или, лучше сказать, качество музыкальных явлений.* Им обладает произведение или его исполнение, редакция, звукорежиссерское решение или даже описание произведения, но лишь тогда, когда в том, другом, третьем и т.д. непосредственно ощущается, воспринимается стоящая за музыкой индивидуальность композитора, исполнителя, интерпретатора.

Следовательно, *стиль — это то качество, которое позволяет в музыке слышать, угадывать, определять того или тех, кто ее создает или воспроизводит,* т.е. качество отличное, дающее возможность судить о генезисе. По музыкальным темам, по композиции, по конкретной структуре музыкальной ткани и интонационной организации мы отличим первую фортепианную сонату Бетховена от второй, а тем более от багатели, симфонии, концерта. Но во всех этих совершенно разных по жанру, форме, образному строю произведениях слух угадывает и нечто общее — почерк, манеру, интонацию того единственного мастера, который предстает восприятию, сознанию и во множестве биографических описаний, портретов, рисунков, писем, и в его музыке в це-

лом. Стиль как бетховенское художественное Я, как личность во всей совокупности музыкальных, эстетических, психофизиологических, социальных и прочих особенностей окажется тем, что и проступает как нечто узнаваемое, индивидуальное, единое в произведениях композитора сколь бы различны они ни были по жанру и другим своим чертам.

Музыкант может определить авторский стиль даже по одной только нотной записи, хотя, конечно, не всегда достаточно уверенно и точно. Однако главной, центральной формой бытия стиля является все-таки сама музыка — звучащая и непосредственно воспринимаемая слухом. Можно сколько угодно рассуждать на темы о внешнем облике, привычках, эстетических взглядах творца, о технических приемах и принципах сочинения, но это не даст еще представления о стиле-вом облике самой музыки. И наоборот, знакомство с одной только музыкой обеспечит слуху, сознанию, памяти прочную основу для уверенных суждений о том, чья рука двигала пером, кто стоит за этим. Личность, проявляющаяся в музыкальных звуках, — вот что такое стиль в музыке.

Охарактеризованное представление о музыкальном стиле, весьма типичное и распространенное в XX в., сложилось еще в прошлом — в эпоху расцвета профессионального индивидуального творчества, поставившего в центр внимания саму человеческую индивидуальность. Но и раньше, и сейчас оно не является единственным. И хотя это, конечно, лишь одно из представлений о стиле в музыке, его можно оценить, вместе с тем, как наиболее важное для целостной теории стиля. Пусть на основе такого определения пока трудно отделить композитора от исполнителя. Ведь и Шопена, и того, кто исполняет его произведения — Нейгауза, Софроницкого, Черны-Стефаньску, Бунина, восприятие узнает по характеру звучания. Пусть так. В этом нет большой беды, ибо теории и практике известна та демаркационная линия, которая отделяет собственно композиторские средства от исполнительских. И зная ее изгибы, не так уж трудно и исследователю, и слушателю разобраться в том, что есть Бетховен, Шопен, а что — Рихтер, Падеревский,

Более важно другое. Непосредственное столкновение с проблемами стиля обнаруживает для слушателя и музыканта саму его основу — личностное, индивидуальное начало. Да, стиль наиболее ярко, активно, весомо заявляет о себе как проявление авторского, самобытного. Как сильно переживает ситуацию неопределенности, как конфузится специалист, про-

фессионал, знаток музыки, когда он, случайно войдя в концертный зал с запозданием, уже после объявления конференции и без программки в руках, вдруг оказывается не в состоянии сразу на слух определить даже не самую конкретную пьесу, а хотя бы то, какому композитору она принадлежит, и не может ответить на вопрос, заданный слушателем, оказавшимся в зале рядом! Стилевое чутье в такой ситуации начинает работать в режиме наивысшего напряжения, и вот — о радость! — неопределенность снята. Два-три знакомых оборота — да, это Григ, это Шуман, это Рахманинов, Чайковский... Начался диалог слушателя и автора, но не автора и слушателя вообще, а конкретных личностей. И автор с его интонационным строем включается в содержание музыки уже вместе со всеми сопутствующими знанию моментами в индивидуальной художественной аранжировке слушателя. Таков феномен авторского стиля, а также стиля музыканта-исполнителя. Личность — вот что генерирует, рождает неповторимое по стилю произведение или его исполнение. Генетическая связь с источником — сущностный, центральный критерий стилевого качества.

Здесь, однако, мы и наталкиваемся на внутреннее противоречие, связанное с распространенными в музыкознании иными представлениями о стиле. Дело в том, что понятия рождения, генезиса можно ведь не ограничивать сферой индивидуального творчества! Хорошо известно, что многие из современных исследователей, развивая традиции прошлого, трактуют стиль не только (или даже не столько, или даже вовсе не) как авторское обнаружение, а как атрибут исторической эпохи, социальной, национальной или какой-либо иной региональной общности. Возникают и иные представления — например, понятие «жанрового стиля», введенное в отечественное музыкознание А.Н. Сохором в его работах о жанре.

Что касается исполнительского стиля в музыке, то и тут теории стиля нужно учесть особенности приложения этого понятия к ансамблевому исполнению. Масса одновременно поющих или играющих, на первый взгляд, не может быть ориентирована на индивидуальное, личностное начало, особенно в том случае, если музыка тоже не принадлежит единолично какому-либо композитору и если она не управляется в исполнении властным регентом.

Древние монодические, гетерофонные типы многоголосного пения ориентировались на общее, а не на индивидуальное. И как тут быть с идеей непрременной личностной детерминации стиля? Как быть со стилем в оркестре? Симфонию пишет

Бетховен, исполняет Артур Никиш, но также 20 первых и 16 вторых скрипачей большого оркестра, альтисты, виолончелисты и tutti quanti. Исполнительский стиль — да еще при игре на разных инструментах — столь обобщается, что как бы и пропадает вовсе, и лишь в некоторых моментах солирования отдельных инструментов или голосов вдруг обнаруживает себя.

Проблема стиля в ансамблевой музыке, в коллективном пении не так уж сложна и противоречива. Да, в массовом музицировании стиль оказывается изначально обобщенным, но ведь каждый из поющих или играющих интонирует и утверждает себя все-таки как индивидуальность, хотя и подчиненная общему делу. И все равно здесь прослушивается главное — внутреннее индивидуальное существо музыки как интонационного искусства, все равно обнаруживает себя личность, отражающая племенное, родовое, соборное, народно-массовое начало и служащая ему.

Сложнее дело обстоит со стилями историческими, региональными, жанровыми. Однако и тут развивающееся современное музыкознание, как и искусствознание в целом, дает основу для снятия противоречий.

Рассмотрим одно из возможных определений музыкального стиля, снимающее, на наш взгляд, многие из противоречий, обычно возникающих при обращении к этой категории.

Музыкальный стиль - это отличительное качество музыкальных творений, входящих в ту или иную конкретную генетическую общность (наследие композитора, школы, направления, эпохи, народа и т.д.), которое позволяет непосредственно ощущать, узнавать, определять их генезис и проявляется в совокупности всех без исключения свойств воспринимаемой музыки, объединенных в целостную систему вокруг комплекса отличительных характерных признаков.

Выделим в этом определении **три момента, важных для теории стиля:**

- указание на единый генезис;
- требование музыкальной, т.е. улавливаемой непосредственно на слух, его выраженности;
- указание на вовлечение в этот процесс всей совокупности свойств музыки, образующей органически целостную систему.

Рассмотрим каждый из этих моментов отдельно.

Итак, прежде всего важно констатировать, что одним из центральных и специфических для категории стиля является

понятие *генетического целого*. В большинстве случаев тут имеют в виду творчество композитора. Но генетическим целым, безусловно, можно называть и творчество ряда авторов, принадлежащих к какой-либо одной школе или целой эпохе, нации, и вообще — музыкальные явления, имеющие любой единый источник, сколь бы широким, объемным или, напротив, узким, локальным он ни был. **Дефиниция стиля подразумевает, таким образом, разнообразие видов генетической общности.** В соответствии с этим к стилю относятся такие разновидности, как авторский, исторический, национальный, жанровый стили, — разновидности, уже выделенные в практике и в теоретических исследованиях музыковедов¹.

Но отсюда следует также, что к разновидностям стиля по критерию генетического родства можно добавить и другие, реже упоминаемые в музыковедческой практике, однако вполне правомерные, например — ранний стиль, зрелый стиль, поздний стиль, фортепианный стиль, оркестровый, вокальный, оперный, хоровой стиль и т.п. Кстати говоря, разграничение стилей по источнику звучания (инструментам, голосам) встречалось уже в старинных музыкально-теоретических трактатах. В общем же можно сказать, что понятие стиля нецелесообразно ограничивать каким-либо одним типом общности. Ограничение лежит в иной плоскости: стиль соответствует среднему члену категориальной триады *общее — особенное — единичное*.

Существует, правда, и другая точка зрения. Некоторые из исследователей путь к уточнению и достижению однозначности термина видят в сужении объема стоящего за ним понятия. При этом часто предпочитают называть стилем лишь один из типов стилевых объектов. Обычно в качестве таких объектов называют исторические стили. Для других же стилевых уровней в этом случае предлагаются такие термины, например, как индивидуальная манера, слог.

Более целесообразным и в теоретическом, и в практическом отношении представляется путь нахождения и выделения некоторого инварианта во всех или в большинстве разнообразных случаев оперирования словом *стиль* и уточнения именно его значения. Такой путь предполагает сохранение всего богатства содержания, которое охватывается различными представлениями о стиле, и вместе с тем — сужение специфических принципов, лежащих в основе дефиниции. Такой

¹ Термин *жанровый стиль* использует А.Н. Сохор в книге «Эстетическая природа жанра в музыке». М., 1968.

путь и наиболее реалистичен, так как никакие запреты, налагаемые на употребление всем хорошо и широко известного слова, не имели бы сколько-нибудь заметного влияния.

Понятие генетической общности, входящее в сформулированное выше определение, как раз и ведет к уточнению понятия при сохранении большого диапазона употребления термина.

Во всех разновидностях стиля (в музыке - это авторский стиль, исполнительский стиль, фортепианный стиль, жанровый стиль, стиль эпохи, национальный и т.п.) непременно предполагается *единый генезис*. Совокупность музыкальных явлений — произведений, фольклорных творений, исполнительских интерпретаций и т.п. — необходимым образом соотносится с одним породившим эти явления источником — творчеством конкретного композитора, определенной эпохи, культуры, нации, жанрового локуса и т.д. Если в двух музыкально-звуковых текстах восприятие отмечает единство стиля, то это говорит об их едином творческом, историко-культурном происхождении.

Менее очевидна генетическая общность в жанровых стилях, так как обозначения типа *a la Masurka*, «в ритме полонеза» и подобные им отсылают воображение к жанру независимо от того, какому композитору принадлежат произведения, написанные ранее в этом жанре. И все же признак генетического родства здесь во многих случаях существует. Ибо в жанровых сферах музыки, особенно если иметь в виду массово-бытовые, прикладные, обиходные жанры, музыка несет на себе печать определенной жизненной ситуации, а значит, и следы общности занимающихся музыкальной деятельностью людей — общности, вполне определенно локализуемой в исторических, культурных и социальных координатах.

Так, можно сказать, что мазурка как жанр порождена польскими народными музыкантами в определенную эпоху истории польского народа — музыкантами, относящимися к конкретной социальной части общества. Это были народные музыканты Мазовии, еще до XVIII в. игравшие и танцевавшие мазур¹. И хотя здесь нельзя говорить об индивидуальном авторстве, как нельзя говорить и о зафиксированных конкретных произведениях — народных мазурах, все же творец, как единый источник жанрового стиля, как генетическая основа, есть. Это музыканты Мазовии.

Задачей дальнейшего, более глубокого и объемного исследования стиля может быть установление и изучение все большего

*См. об этом: *Пасхалов Вяч.* Шопен и польская народная музыка. М.; Л., 1941.

числа разновидностей генетической общности, порождающей явления музыкального стиля, но не отказ от принципа общности происхождения и не ограничение типов общности.

Рассмотрим далее второй конституирующий явление музыкального стиля момент — отнесение к средствам выражения **стиля музыкальных и только музыкальных свойств**, т.е. свойств самой музыкальной материи — звучащей, зафиксированной в нотах или воссоздаваемой воображением в непосредственной связи с музыкальными представлениями.

Конечно, среди них есть и такие свойства, как эмоциональный тон, динамика развития, напряженность тонуса, которые, по крайней мере на первый взгляд, не являются собственно звуковыми. Но и они в восприятии и представлениях непосредственно соотнесены с музыкальным звучанием, услышаны в нем.

Выделенная здесь часть дефиниции означает также, что к стилю музыки нельзя относить особенности деятельности музыканта. Жизненные события, психические состояния, черты личности, психологические процессы сочинения музыки составляют лишь предметы и условия музыкального творчества. Они лишь косвенно отражаются в музыке и ее стиле.

В этой плоскости лежат *различия стиля и метода*. Последний включает особенности композиторского подхода к жизни, способы отбора впечатлений, пути их переплавки в музыку, оценку отображаемой и преобразуемой действительности, опору на определенное мировоззрение, эстетику, на определенные способы организации творческой работы. Они тоже влияют на стиль, являются его детерминантами.

Итак, можно сказать, что **стиль** — это *почерк*, т.е. отличительные характерные черты, проявляющиеся в самом тексте произведения, в его организации, в отборе средств музыкального языка. Метод предполагает отбор отображаемых явлений действительности, стиль — отбор музыкальных средств и только через их совокупность, трактовку и организацию испытывает влияние метода и всех особенностей деятельности.

Опираясь на такое представление о музыкальном стиле, интересно выявить различные формы его проявлений, уже не связанные с сочинением произведений и с их зафиксированными нотными текстами.

К таким формам можно отнести, в частности, музыкально-исполнительский стиль. Он, как и авторский стиль, предстает для слушателя непосредственно в звучании, в организации звуковых исполнительских средств — в агогике, динамике, звуковысотной интонации, в туше, звуковедении,

артикуляционных особенностях и фразировке. И конечно же, исполнительскому стилю соответствует исполнительский художественный метод, изучение которого также представляет большой интерес для теории и практики исполнительского музыкального творчества.

К музыкальным стилям можно отнести, несомненно, также и отличительные свойства редакций — совокупность устойчивых характерных признаков, обнаруживающихся в музыкальных текстах, отредактированных одним и тем же музыкантом-редактором. Впрочем, мера проявления редакторской инициативы может быть очень разной, и здесь выстраивается целая гамма вариантов, идущая от творческой транскрипции (например, в листовских произведениях), творческой доработки, образцы которой мы находим в деятельности Н.А. Римского-Корсакова, до строгой академической редакции, в которой редакторский почерк представляет собой максимально возможное невмешательство в авторский текст.

К редакторскому стилю примыкают и стили звукорежиссера, тонмейстера звукозаписи. Они тоже непосредственно проявляются в особенностях «звукового тела» музыкального произведения. Важно для теории стиля в музыке рассмотрение и такой формы его проявления, как стиль импровизации, не складывающейся в законченное зафиксированное произведение. Все это, впрочем, представляет задачу будущих развернутых исследований музыкального стиля.

Третий момент, отраженный в дефиниции стиля, — это указание на совокупное множество свойств, позволяющих распознать стиль. Точное понимание словосочетания *совокупность свойств* важно для верного представления о стиле. Свойства, образующие феномен музыкального стиля: мелодические, ритмические, композиционные и прочие, позволяющие узнавать манеру барокко или классицизма, Баха или Генделя, Моцарта или Бетховена, Прокофьева или Шостаковича, Гилельса или Рихтера, Шаляпина или Карузо, — все эти свойства «являются» музыкальному слуху, чувству и сознанию не как сумма изолированных черт, а как нечто собранное воедино, как некоторое совокупное качество музыки.

Подчеркнем далее, что под совокупностью свойств и средств имеется в виду полный охват стилем всех без исключения сторон музыкально-звукового текста. Это исключительно важный нюанс определения.

Стиль действительно объемлет все свойства звучащей музыки. На первый взгляд это утверждение может показаться

спорным. Ведь даже в музыке самой определенной по своему стилю, самой яркой, сразу и безусловно узнаваемой как принадлежащая перу такого-то мастера, — даже в такой музыке наряду с оригинальными всегда находятся средства, приемы, обороты вполне традиционные, общие, не вызывающие ассоциаций с почерком конкретного композитора и, казалось бы, и стилевом отношении абсолютно нейтральные.

Да, такие нейтральные средства, приемы, обороты, конечно, включаются в музыку определенных конкретных стилей. Даже в музыке самого яркого стиля всегда есть средства, приемы, обороты, не способные репрезентировать стиль. Но они нейтральны лишь в абстракции, лишь в изолированном виде, в теоретическом анализе. В реальном же восприятии эти элементы перестают быть внестилевыми. Они окрашиваются стилем целого, несут на себе отсвет стилевого целого. Не будучи моцартовскими, бетховенскими или шопеновскими, они звучат как естественно, исконно моцартовские, или как немислимые вне бетховенского стиля, или как несомненно принадлежащие стилю Шопена.

В приведенных далее музыкальных примерах из финала бетховенской фортепианной сонаты до-диез минор (op. 27 № 2) и Фантазии-экспромта Шопена мы видим буквальное совпадение мелодических рисунков нисходящего пассажа. Но в одном случае он слышится как бетховенский, а в другом — как романтический шопеновский:

The image displays two musical staves for comparison. The top staff is labeled 'Л. Бетховен' (L. Beethoven) and shows a descending melodic line in the right hand of a piano sonata, marked with a circled '1' and a 'decresc.' instruction. The bottom staff is labeled 'Ф. Шопен' (F. Chopin) and shows a similar descending melodic line in the right hand of a fantasia-improvisation, with a circled '2' above it. Both passages are in G major and feature a characteristic descending chromatic scale. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and various musical notations such as slurs and dynamics.

Мелодический оборот из песни Т.Н. Хренникова «Как соловей о розе» абсолютно сходен с первой фразой темы в вариациях Н. Паганини на мелодию из оперы «Моисей» («Вариации на струне Соль...»), и тем не менее — это весьма различные по стилю отрывки:

Н. Паганини
Фантазия «Моисей» для скрипки



Т. Хренников
Песня из музыки к комедии
«Много шума из ничего»



Разительный пример — почти буквальное сходство мелодии одной из популярных в 60-е гг. песен А. Островского («А у нас во дворе») с фигурацией аккомпанемента (!) из шумановской пьесы:



Л. Островский
«А у нас во дворе» (припев)



Я гляжу ей вслед: ни-че-го в ней нет. Аявсегля-жу, взгляд не от-во-жу.

Таких примеров можно привести много, и они подтверждают применительно к стилю одно общее свойство системной организации — способность подчинять нейтральные сами по себе элементы индивидуальному стилю. Одно и то же звуковое образование в контексте разных стилей обретает всякий раз новый характер, даже если оно сугубо нейтрально в рамках данной культуры, как, например, мажорное трезвучие, аккомпанементная фигура бас — аккорд, хроматическая гамма. «Разница, пишет ли хроматические гаммы Бетховен или Герц»¹, — остроумно заметил шумановский Флорестан, и в этом выражении суть закона единства стиля и еще более широкого закона целостной системной организации.

Отсюда видно, почему нельзя отождествлять стилевые свойства со средствами и особенно с конкретными звуковыми образованиями.

С психологической точки зрения здесь можно говорить о генерализации — перенесении характерологического стилевого качества с ярких в стилевом отношении деталей на нейтральные элементы и на всё художественное целое. В соответствии с этим законом в каждой части светится целое. Перед психологами здесь встает интересная задача — исследовать механизмы стилевой генерализации. Здесь же мы констатируем главное — совокупность музыкальных свойств, образующих феномен стиля, входят как нейтральные, так и характерные свойства, однако все они подчинены общему стилевому качеству.

Наиболее яркие в стилевом отношении средства и особенности музыки являются отличительными и могут быть отнесены к характерным признакам стиля. Они и в основном и обеспечивают эффект стилевой определенности, делают нейтральные средства принадлежащими данному конкретному стилю. Они и выступают как опора для уз-

¹ Шуман Р. Избранные статьи о музыке. М, 1956. С. 275.

навания стиля, почерка композитора, импровизатора, исполнителя.

Из различных средств и элементов музыки наиболее пригодными в качестве стилевых признаков оказываются те, которые в наибольшей мере связаны с характеристической стороной звучания. Это прежде всего фактура, ритм и мелодико-тематическая организация. Разумеется, не существует вечного закрепления средств за стилоопределяющими и нейтральными. Так, при всей нерасположенности гармонии к функции стилового обнаружения, в XX в. именно на нее композиторы стараются возложить задачу стиловой индивидуализации.

Ладовые и гармонические средства начинают становиться характерными для стиля уже в музыке композиторов-романтиков. Приведем несколько примеров.

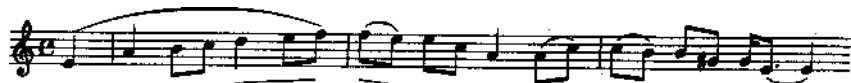
Так, для мелодической и ладогармонической организации в творчестве Э. Грига весьма характерно использование свойственного скандинавским народным мелодиям движения вводного тона (VII ступени) мелодического и гармонического минора не в тонику, а на терцию вниз — в V ступень. Именно с этого оборота начинается эффектная, блестящая каденция солиста, открывающая фортепианный концерт Грига:

Э. Григ
Концерт для фортепиано с оркестром



Ходом вводного тона в V ступень завершается первое построение в знаменитой песне Сольвейг из музыки к драме «Пер Гюнт»:

Э. Григ
Песня Сольвейг



Использует Григ и особый вариант этого нисходящего хода, представляющий собой движение вниз через повышенную VI ступень минорного звукоряда. Простейший образец такого рода содержится в вальсе из первой тетради Лирических пьес (op. 12 № 2).



Более пространно, на протяжении восьми тактов, развертывается этот нисходящий оборот в начальной мелодии Вальса-экспромта (op. 47 № 1).

Другим характерным стилевым признаком, также связанным с фольклорными скандинавскими традициями, является в гармонии Грига использование мажорной дорийской субдоминанты.

Рахманиновской гармонией многие исследователи называют аккорд, образованный в миноре тонами IV, VI, повышенной VII и III ступеней, при условии разрешения его в тонику в мелодическом положении терции, как это выполнено в гармонизации первой вокальной фразы романса «О, не грусти!»:

С. Рахманинов
«О, не грусти!»



Следует заметить, что такого рода признаки в общей совокупности средств оказываются вовсе не преобладающими в численном отношении. Тем не менее именно они оказываются опорными для узнавания, хотя вне комплекса и они перестают выступать как живые проявления стилевой индивидуальности.

Отнесение их к стилевым признакам зависит, конечно, и от слуховой деятельности воспринимающего музыку человека, от его перцептивной установки. Если слушатель не ставит себе (хотя бы подсознательно) задачи отнесения музыки к тому или иному знакомому для него стилю, то отличительные свойства и не становятся для него признаками стиля. Они функционируют лишь как средства музыкального языка и музыкальной формы в данном произведении. Но возможно ли подобное? Возможно ли, чтобы слушатель не ставил себе задачи выяснения стилевой принадлежности музыки, не обращал на это никакого внимания? Да, это возможно. Стилистическое неведение, стилистическая глухота является нормой в тех пластах музыкальной культуры, которые не знают стилового разнообразия. Так, в рамках культурно замкнутой малой общности людей (обычно в искусстве малых народностей) может и не возникать индивидуально неповторимых стилей, а следовательно, не формируется и потребность в узнавании стилевой принадлежности. Но такое возможно лишь в виде тенденции, ибо даже в условиях полной географической изоляции индивидуальная деятельность членов социума выступает предпосылкой индивидуализации творчества.

В заключение отметим, что определение **специфики** проявления стиля в музыке (по сравнению с другими видами искусства), по-видимому, должно составить особую область исследований. Несомненным, однако, является то, что стиль не принадлежит к категориям, позволяющим отграничивать разные виды искусства друг от друга. Напротив, рассмотренные здесь моменты, хотя и связывались преимущественно с музыкой, с ее сочинением, исполнением и восприятием, все же могут быть отнесены и к другим видам искусства — к литературе, архитектуре, живописи. Только одна особенность музыки, а именно ее лирическая природа, ее дар непосредственно запечатлеть психическое состояние человека, авторское Я, — способствует большей, чем в других видах искусства, значимости **авторского** стиля, коль скоро он представляет собой отражение личностного начала музыканта.

Функции стиля

Поскольку стиль является лишь одной из составляющих сложного мира музыки, поскольку он связан с жанром и формой, языком и музыкальным материалом, а также с контекстом бытия и процессами восприятия, оценки, осмысления, постольку уместен и важен вопрос о том, в чем заключается его собственный вклад в эту сложнейшую систему связей, какие функции в ней выполняет стиль. Мы остановимся лишь на трех самых важных.

Одна из них — обеспечение историко-культурной ориентации слушателя в мире музыки.

Действие этой функции является двусторонним — благодаря стилю выявляются позиции слушателя и произведения (или эпохи, жанра и т.д.), занимаемые ими по отношению друг к другу в системе ценностей музыкальной жизни, истории и культуры. Иначе говоря, в процессе восприятия музыки слушатель не только учитывает эпоху и место произведения в истории культуры, не только подсознательно связывает с ним то, что ему известно о композиторе и обстоятельствах рождения шедевра, но и подсознательно или сознательно оценивает собственную свою позицию в мире ценностей. Столкнувшись с музыкальным шлягером, любитель академической серьезной музыки не только сразу улавливает в ней стиль легкой, эстрадной пьесы, но вместе с тем и себя чувствует посторонним в этой культуре, находящимся выше ее уровня. Стилиевые признаки позволяют слушателю решать задачу отнесения музыки к определенной «позиции» в культуре, а через нее — к определенным идеалам, мировоззрению, содержанию. Стиль оказывается при этом своего рода знаком социально-исторической ценности содержания, идеи, метода, идеологии и, кроме того, служит вехой и для актуализации позиций самого слушателя, для его самооценки — оценки вкуса, приверженности к тому или иному слушательскому кругу и т.п.

Другой важной функцией стиля является **фиксация и выражение определенного содержания**.

Содержание стиля не идентично содержанию музыкальных произведений. Это видно уже из того, что единые по стилю разные произведения одного композитора отличаются друг от друга по своему художественному содержанию.

Анализируя отношение стиля к форме и содержанию, М.К. Михайлов в своей монографии справедливо утверждает

ет, что он связан и с формальной, и с содержательной сторонами произведения, хотя это единство предстает прежде всего со стороны формы. Это положение следует дополнить и скорректировать. Содержание стиля, безусловно, связано с содержанием того музыкального явления, качеством которого он оказывается: произведения, исполнения, группы произведений. Однако оно не равно ему. Содержание стиля самостоятелно, и оно дополняет содержание композиторского замысла, воплощенного в том или ином конкретном произведении, притом как бы независимо от этого замысла, от развертывания смысловой структуры. Дело как раз в том, что содержанием индивидуального стиля является отражение облика, свойств, характера композитора, комплекса характерных черт эпохи, выявляющихся, конечно, не без связи с предметно-сюжетным рядом, с эмоциональным смыслом произведения, но вместе с тем и как бы сверх, помимо, независимо от последнего.

Иногда же содержание стиля сложнейшим образом включается в художественный мир произведения, персонифицируется в нем — например, в цитатах, автоцитатах, лирических отступлениях и в других формах, которые будут рассмотрены в третьей части книги. Не выделяя этого слоя как относительно самостоятельного, можно допустить ошибку в анализе стиля. Так и получилось в одной из ранних статей М.К. Михайлова, который, невольно отождествляя содержание музыки с содержанием конкретных единичных произведений, утверждал, что «чем больше мы удаляемся от «центра» (отдельного произведения) [...] в сторону расширения объема рассматриваемых явлений, тем связь содержания и формы приобретает менее четкий, как бы расплывчатый, диффузный характер», что «говорить о содержательном существе стиля возможно лишь постольку, поскольку интонационно содержательны характеризующие стиль формальные элементы»¹.

Эта неточность возникла из-за того, что автор не разграничил различные по своей сути слои содержания музыки — сюжетно-контекстные, интонационно-конкретные, с одной стороны, и стилевые — с другой; В действительности же, утрачивая сюжетно-конкретное содержание в рамках рассмотрения общей системы музыки данного композитора или направления, эпохи, страны, язык ее сохраняет вполне оп-

¹ Михайлов М.К. Музыкальный стиль в аспекте взаимоотношения содержания и формы // Критика и музыковедение. Л., 1975. С. 60, 67.

Поделенное стилевое содержание, выступающее при этом даже и более четком, обнаженном, чистом виде.

Третья функция стиля также весьма важна, хотя и не специфична. Она является общей и для жанра, и для музыкальной формы, как и для многих других поддающихся классификации феноменов. Это — функция *объединения—разграничения*.

Действительно, ведь, *во-первых*, стиль объединяет вместе родственные по генезису музыкальные явления и отграничивает их от творений неродственных, чужеродных. На этой основе вся совокупность принадлежащих музыкальной культуре произведений предстает как целая система стилей, определенным образом соотносящихся друг с другом — сходных и контрастных, притягивающих и отталкивающих друг друга. Здесь возникает задача изучения самого устройства стилевой системы, включающей синхронические и диахронические стили, стили высшего уровня (национальный стиль, стиль эпохи) и низшего (индивидуальные авторские стили). Интерес представляет также изучение исторической динамики стилей.

Во-вторых, функция объединения—разграничения проявляет себя также и по отношению к каждому отдельному произведению. Силевое единство является важнейшим фактором целостности произведения, а разностильность либо свидетельствует о творческой эклектике и незрелости, либо является результатом художественной игры со стилями.

Названные функции теснейшим образом связаны друг с другом и объединены вокруг первой функции. Культурно-историческая, художественная ориентация, проявляющаяся в слушательском распознавании генезиса музыки, является центральной для стиля, ибо связана с его сущностью и спецификой. В самом деле, распознавание стиля предполагает его отграничение от смежных и контрастных других стилей, т.е. реализацию третьей функции стиля. А вместе с тем распознавание стилевой принадлежности имеет смысл только как действие, выявляющее позицию, координаты произведения (и самого слушателя) в мире музыкальных художественных эстетических ценностей, т.е. того, чем и определяется содержание стиля. Не случайно именно эта центральная функция стиля зафиксирована в определении, которое дал в 1919 г. Б.В. Асафьев в своем Путеводителе по концертам: «Стиль — свойство (характер) или основные черты, по которым можно отличить сочинения одного композитора от другого или произведения одного исторического периода (исследования времени) от другого».

Мы не затрагивали здесь ряда дополнительных функций стиля, проявляющихся в большей мере с позиций композитора — создателя художественных ценностей. Такова, например, функция стиля как общественного поведения. Ярко и образно характеризовал ее академик Д.С. Лихачев в статье «Стиль и поведение»: «Индивидуальный стиль как поведение писателя может быть понят в двух смыслах. Во-первых, в стиле может быть открыто поведенческое начало, стиль может рассматриваться как особого рода поведение писателя — „поведение в письме“. Во-вторых, стиль может рассматриваться как отражение реального поведения человека, как нечто неотделимое от поведения писателя в жизни, как проявление единства его натуры»¹. Эти слова, конечно же, с полным правом можно отнести и к творческой деятельности музыканта.

Детерминанты музыкальных стилей

Итак, было установлено, что стиль в сознании воспринимающих музыку людей представляет собой своеобразное отражение творящего начала, его характера, его черт и особенностей. Но вопрос о том, что представляет собой с точки зрения стиля характер отражаемой в нем творческой силы, мы до сих пор оставляли в стороне. Так что же это за черты, что обычно входит в представление о них?

Ответ непрост, ибо не формулируемый словами музыкальный облик отражаемого стилем генетического источника, даже если мы берем индивидуальный, а не жанровый или исторический стиль, не сводится к характеру человека, избравшего себе путь композитора или исполнителя, хотя и темперамент, и привычки, и даже физические данные (например, величина кисти, позволяющая охватить на клавиатуре фортепиано интервал дуодецимы, или объем легких, обеспечивающий возможность бесцезурного исполнения протяженных мелодических построений и т.п.), конечно, отражаются в музыкальной ткани создаваемых или исполняемых произведений.

Вот что сказал о роли личностных качеств писателя Сомерсет Моэм: «Хорошо известно изречение, что стиль — это человек. Афоризм этот говорит так много, что не значит почти ничего. Где мы видим Гете-человека — в его грациозных лирических

стихах или в его неуклюжей прозе? А Хэзлитта? Но я думаю, что если человек неясно мыслит, то он и писать будет неясно; если у него капризный нрав, то и проза его будет прихотлива; а если у него быстрый, подвижный ум и любой предмет напоминает ему о сотне других, то он, при отсутствии строгого самоконтроля, будет оснащать свой текст сравнениями и метафорами»¹.

Здесь, однако, мы переходим уже к другому моменту, который теория стиля должна учитывать. Речь идет о внеиндивидуальных факторах и условиях опосредования личностных проявлений — факторов, развившихся в самой музыке и накапливаемых культурой.

Стиль служит узнаванию творца — автора в широком смысле слова. Но узнавание художника, да и вообще любого человека, опирается не только на внутренне присущие ему свойства, на характер, темперамент, природные особенности, но и на приобретенные им в среде обитания и общения привычки, приспособления, вещи, подчас случайно подвернувшиеся под руку. Человек может носить головной убор, отнюдь не соответствующий его внутренней сути и купленный им просто за неимением других. И все же этот головной убор, если он хоть немного примелькался, начинает выступать для других как знак этого человека, служить как бы вторичным признаком его индивидуального жизненного стиля. Во всех приобретаемых вещах, орудиях труда все-таки сказывается личность, ее особенности, пристрастия.

Конечно же, не всякая шапка становится шапкой Мономаха, не всякая туфелька — хрустальным башмачком Золушки, подходящим только для нее одной. Но на перекрестке всех внешних атрибутов времени, среды, круга (людей и вещей, идей и знаков) возникает неповторимая данность — общественный человек с его личной судьбой и даром.

Не для каждого музыканта его инструмент оказывается подобным хрустальному башмачку. Чаще он оказывается предметом длительного обыгрывания, приспособления к индивидуальным особенностям исполнителя. В инструменте проявляют себя разные силы, способные заслонять собою непосредственные проявления индивидуальности. Инструмент изготавливается мастером по всем правилам ремесла и личного искусства и попадает в собственное владение к другому мастеру — исполнителю. Он хранит в себе почерк мастера, но вместе с тем выступает для музыканта и в качестве

¹ Лихачев Д.С. Стиль как поведение: К вопросу о стиле произведений Ивана Грозного // Современные проблемы литературоведения и языкознания. М., 1974. С. 191.

¹ Моэм С. Узорный покров // Моэм С. Романы. Рассказы. М., 1999. С. 211.

части природы, диктующей ему некоторые собственные законы и правила — например, регистровые и динамические ограничения, трудности в чем-то одном и режим максимального благоприятствования в другом.

Все то, что проходит через обобществляющую практику культуры и что потом берется на вооружение музыкантом, несет на себе не только следы обобщенного человека, типичного представителя эпохи и культуры, отражает не только свойства его слуха и памяти, эмоциональной возбудимости и разумности, но и следы материальной культуры, а значит, и стоящей за нею природы — в инструментах, в свойствах среды (помещений, теснин, просторов, далей). Это значит, что стиль переплавляет в нечто принадлежащее ему и то, что не имеет прямого отношения к человеку, к субъекту, индивидууму.

Итак, сложившиеся к настоящему времени знания о различных проявлениях стиля в музыкальном искусстве дают будущей теории стиля возможность опираться при научной разработке понятия «стиль» на вполне определенные представления о нем.

Стиль в музыке, как и в других видах искусства, есть проявление характера творческой личности, создающей музыку или интерпретирующей ее. В музыкальном искусстве в силу его интонационной специфики стиль проявляется с особой непосредственностью и яркостью и в наибольшей мере отражает эмоциональные черты человека. Система стилей характеризуется в музыке множественностью и иерархичностью. Индивидуальные стили взаимодействуют в ней не только друг с другом, но и со стилями более высоких рангов и более крупных объемов — такими, как стиль школы, направления, нации, исторической эпохи, культурного региона, социального слоя, жанра. В единичных музыкальных явлениях одновременно проявляют себя стили различных уровней и типов. Но во всех случаях стилевое восприятие оказывается ориентированным прежде всего на личностное начало — на личность соборную, коллективно опосредованную или индивидуальную, единичную. Обобщение, опосредование индивидуально-личностного связаны с целым рядом историко-культурных факторов, таких, как язык, средства, каноны музыки, ее инструментов и формы, условия бытования.

Можно сказать, что *детерминанты стиля* — это практически все определяющие стиль условия, факторы, предпосылки, истоки. Они разнообразны и в большинстве своем описаны в литературе.

Композитор как личность, как индивидуальность предстает перед слушателями в полной экипировке, состоящей из творчески усвоенных им в период становления мастерства традиций, норм, вкусов, всего того, что дает ему профессиональная школа и что принимается им отнюдь не безоговорочно, а в соответствии с его личными пристрастиями и наклонностями. А все это так или иначе принадлежит стилям более высоких уровней — историческому, национальному, жанровому и т.п. Однако нельзя оставлять за бортом и сиюминутных обстоятельств, воздействующих на ход и характер сочинения, — влияние друзей, состояние здоровья, внимания, памяти.

В отношении музыкального искусства остается справедливым деление всего комплекса детерминант на *внешние условия* и *внутренние факторы*, которое предлагал в монографии «Теория стиля» А.Н. Соколов, имея в виду литературные стили. Отнесение к внутренним, «стилеобразующим» факторам мировоззрения художника, тематики его творчества, жанрового диапазона и жанровых границ, предпочитаемого содержания, творческого метода отображения действительности вряд ли может вызвать сомнение. Фактически в музыковедческих исследованиях стиля все эти факторы тоже выявлялись.

И хотя сами по себе детерминанты, воздействующие на музыку и обуславливающие ее стилевую облик, еще не входят в стиль как нечто непосредственно принадлежащее художественному феномену, музыкальному целому (ведь и самый стиль в предшествующем разделе определялся как комплекс лишь таких свойств, которые тесно связаны со звучанием музыки, выражаются и ощущаются только в нем), все же они объединяются в нечто цельное, если только они рассматриваются через обусловленный ими объект — художественный стиль. Именно поэтому большинство определений стиля включает в себя формулу детерминации. Л.А. Мазель говорит о стиле как о системе, «возникающей на определенной социально-исторической почве и связанной с определенным мировоззрением»¹. В.В. Медушевский выделяет в качестве главной детерминанты стиля «духовное видение мира»². М.К. Михайлов говорит об обусловленности стиля «историческим процессом развития музыкально-творческого мышления»³. Роль исторических и со-

¹ Мазель Л.А. Строение музыкальных произведений. М., 1960. С. 15.

² Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М., 1976. С. 15.

³ Михайлов М.К. О понятии стиля в музыке // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 4. Л., 1965. С. 53.

циальных условий рассматривается и во многих других работах. Ясно, что эти связи и влияния осуществляются не непосредственно, а через многоступенчатую лестницу опосредования.

В иерархии опосредований наиболее близко примыкают к *индивидуальному стилю субъективные детерминанты* — это детерминанты, связанные с самим автором, а именно: его физико-физиологические, психические особенности, социально-личностные черты, профессиональный склад, система его художественных, эстетических, практических и прочих ориентаций и установок, его музыкальный и общий жизненный опыт, одним словом, все то, что делает его индивидуальной личностью музыканта и человека.

Не все они в равной мере открыты для выявления и исследования. Ведь как бы сильно и непосредственно ни влияли темперамент, телесные и психические свойства сочинителя на продукты его творчества, выявить и оценить их довольно трудно. Эти субъективные факторы обычно и скрыты от наблюдения, и не фиксируются сами по себе, если только речь не идет о специальных экспериментальных условиях. Иначе дело обстоит с воздействием на стиль сложившихся норм языка, требований профессиональной выучки, установлений ремесла. Последние (назовем их объективными детерминантами), напротив, поддаются самому тщательному анализу, ибо фиксируются в тексте. А в стилях более высокого ранга, чем индивидуальный, их вес является преобладающим. Именно поэтому в характеристиках стилей этих уровней преобладает не описание субъективных и субъектных детерминант, а специфический анализ собственно музыкальных средств, принципов и приемов.

Субъективные факторы стиля

Итак, *стиль представляет собой такую объективно-субъективную систему свойств*, в строении которой важны как составные элементы объективного порядка, так и элементы собственно идеальные, индивидуальные, принадлежащие сознанию музыканта и слушателя.

К стилю, следовательно, можно подходить с разных сторон. И тогда меняется предмет, меняется понятие, его определения и теория. Авторский стиль с позиции слушателя, читателя, наблюдателя есть обнаружение внутренних особенностей человека как творческой личности во вне-

шних музыкально-звуковых свойствах созданного им произведения.

Но стиль можно представить и с прямо противоположной позиции — с позиции самой творческой личности, стремящейся выразить себя в своих творениях и действиях, и осознающей своеобразие выражения как свой стиль, но в иных случаях и не задумывающейся над этими особенностями, не регулирующей их, не заботящейся о собственном стиле, коль скоро он все равно сам собой естественно образуется как следствие неповторимости человеческого Я.

Остановимся сначала на тех субъективных психологических предпосылках, которые относятся к восприятию музыки, к слушателям. Здесь важны такие моменты, как распознавание стиля, стилевая настройка, чувство стиля, стилевая апперцепция.

Психическое начало проявляется уже в принципе генерализации, о котором говорилось в самом начале раздела в связи с феноменом объединения всех свойств стиля и всех средств его выражения вокруг характерных для стиля признаков и средств. Целостность, органичность стилевого характера обеспечивается здесь особым рода настройкой восприятия на авторскую интонацию, сохраняющую индивидуальный характер на протяжении всего произведения. Роль такой стилевой настройки трудно переоценить. И до тех пор, пока она не сформировалась, музыка оказывается для слушателя лишенной очень важного своего компонента.

Стилевая настройка — важнейший компонент деятельности музыканта-исполнителя и самого композитора перед началом работы над пьесой. Достаточно было посмотреть на С. Рихтера перед тем, как он собирался «наброситься» на первые звуки «Сарказмов» С. Прокофьева или на начало шопеновского скерцо, какова его мимика, его жесты, его поза, когда он играет тему «Прогулки» из «Картинок с выставки» М.П. Мусоргского или «Гнома» оттуда же. В каждом случае в позе и жестах отражался образ музыкального персонажа — пианист настраивался на тот или иной жанровый или персонажный стиль.

Когда М.И. Глинка пишет об одной из сцен оперы «Жизнь за царя»: «Всю эту сцену, прежде чем я начал писать, я часто с чувством читал вслух и так живо переносился в положение моего героя, что волосы у меня становились дыбом и мороз подирал по коже»¹, — то он имеет в виду как раз возникнове-

¹ Глинка М.И., Литературное наследие. Т. I. М.; Л., 1952. С. 162.

ние той особой настройки психики, которая способствует и со- путствует сочинению. Очень ярко характеризует роль пси- хической стилиевой настройки в процессе создания музыки М.П. Мусоргский. В период работы над оркестровой фантази- ей «Ночь на Лысой горе» композитор пишет Н.А. Римскому- Корсакову по поводу книги Хотинского «Чародейство»: «Из этого описания я настроился складом шабаша»¹. В другом письме Римскому-Корсакову в ответ на его пожелания изме- нить кое-что в сочинении композитор еще раз говорит о роли этой настройки: «Каждый автор помнит настроение, при ко- тором сложилось его произведение и выполнилось, и это чув- ством или воспоминание былого настроения много поддержи- вает его личный критерий»².

Чувство стиля, стилиевое чутье слушателей и музыкан- тов опирается на богатейший жизненный опыт, связанный с памятью на лица, с узнаванием человека по голосу и по- ходке. Конечно, распознавание индивидуальности, облачен- ной в специфические музыкальные одежды, становится уже не столь простым делом. И все же опытному слушателю в большинстве случаев оказывается вполне доступным оп- ределение стиля незнакомой ему до прослушивания пье- сы. Чутье стиля подчас поразительно и феноменально. По неуловимым, не формулируемым признакам вдруг нечто оказывается воспринятым по интуиции. И для этого ока- зывается достаточно иногда всего нескольких тактов, если, конечно, стилиевая характерность автора достаточно ярка. И тут действительно обстоит дело почти так же, как и при зрительном восприятии, когда из тысячи лиц одно момен- тально узнается как знакомое, даже если запомнилось оно случайно при мимолетной и очень давней встрече. Это по- добие говорит о многом, и прежде всего о роли личностного начала в стиле.

Сказанное вовсе не означает, что любой человек с легкос- тью распознает стиль музыки и всегда непосредственно чув- ствует его. Нет. Стилиевое музыкальное чутье развивается не сразу, а чаще всего в длительном процессе приобретения му- зыкального опыта — опыта общения с множеством произве- дений. В результате сравнений постепенно формируются сти- левые представления, пристрастия и антипатии, складывается

¹ Мусоргский М.П. Литературное наследие: Письма, биографические материалы и документы. М., 1971. С. 88.

² Там же. С. 94—95.

целая система своеобразных стилиевых эталонов, которая и слу- жит основой ориентирования слушателя.

Возможно ли целенаправленное и ускоренное формирова- ние и не стилиевого чутья в ходе музыкального воспитания, в прак- тике музыкального образования?

Да, оно осуществляется в профессиональном музыкаль- ном обучении как бы само собой уже в силу особо интензив- ного приобщения к самой музыке, к работе с музыкальны- ми творениями в исполнительских классах, на занятиях и курсах музыкальной литературы и истории музыки. Му- зыкальная педагогика пока не выработала каких-либо спе- циальных методик, направленных на формирование стилие- вого чувства. В конце XX в. в консерваториях нашей страны широко дискутировалась идея так называемого стилиевого сольфеджио — курсов воспитания музыкального слуха, по- строенных на привлечении в качестве упражнений музы- кальных примеров, относящихся к самым разным стилям. Эти дискуссии в конце концов привели к тому, что в про- граммах сольфеджио стал более широко использоваться оп- ределенный по стилю материал. Главное же заключается не- все-таки не во введении специальных упражнений, а в при- нятии внимания к стилиевой стороне музыки. Полем осознанной работы над формированием стилиевых представ- лений тут оказываются практически все музыкальные дис- циплины.

Развивают ли стилиевое чутье и вкус так называемые музы- кальные викторины или программы типа «Угадай мелодию»? И да, и нет. Дело в том, что в таких программах главной зада- чей оказывается распознавание не стиля, а конкретного про- изведения. Конечно, стилиевое ориентирование в опытах уга- дывания может играть определенную роль, но не оно является целью организаторов таких программ. Точное знание того, ка- кое произведение предлагается слушателям, кто является его автором, уже само по себе снимает необходимость активной деятельности по распознаванию стиля. Напротив, в таких слу- чаях, как и вообще в восприятии музыки, хорошо известной по своему генезису, большую роль начинает играть такой субъективный фактор восприятия стилиевого своеобразия му- зыки, как **стилиевая апперцепция**.

Объявленные заранее имя автора и название произведе- ния в концерте сразу же активизируют в сознании каждого отдельного слушателя соответствующие ожидаемой музыке представления. Это представления и о творчестве компози-

тора в целом, и о его запечатленном историческим сознанием творческом и человеческом облике, и об особенностях исторического контекста, географические в широком смысле представления и т.д. — представления, отражающие индивидуальный музыкальный опыт самого слушателя.

Музыкальная стилевая апперцепция создает своего рода встречный поток стилевой «информации», которая примысливается к воспринимаемому произведению во всей своей полноте с теми индивидуальными особенностями, которые характеризуют слушателя. Важно отметить, что в формируемом таким образом стилевом характере музыки многое вовсе не подкрепляется тотчас же самой музыкальной материей. Более того, исполняемое произведение может отнориться в наследии композитора даже не к самому яркому по стилю. Стилевой образ в таких случаях опирается именно на общее представление о творчестве композитора. Возникает эффект той же самой стилевой генерализации, но уже охватывающий всю музыку композитора. Можно сказать, что уже одно только название произведения определенного автора рождает в сознании слушателя стилевую установку — ожидание, которое затем в той или иной мере подкрепляется, уточняется и дополняется реально исполняемым произведением. Звуковой текст оказывается при этом своего рода экраном, на который проецируются слушательские апперцепционные представления, воспринимаемые вторично, иллюзорно как объективно присутствующие звучанию.

ПРОБЛЕМЫ ТИПОЛОГИИ СТИЛЕЙ

Множество исследований, относящихся к проблемам стиля в музыке, посвящено рассмотрению различных по своему генезису, по объему и природе стилей, а также и задачам их классификации, сравнениям, соотношению стилей друг с другом. В общем можно утверждать, что в европейской музыкальной культуре с ее огромным историческим наследием сложилась сложнейшая система стилей, обладающая определенными (системными) свойствами и закономерностями.

Типология стилей тесно связана с общей морфологией искусства, с необходимостью при его освоении и позна-

нии расчленять его по самым разным направлениям и критериям, объединяя в группы и разграничивая составляющие почти необозримого множества художественных явлений.

В зависимости от избранного ракурса и объема материала выстраиваются различные конкретные системы. В историческом музыкознании обосновывается членение этапов развития музыки по особенностям их художественного стиля, в изучение творчества отдельных композиторов вводят жанровые и стилевые координаты.

Фактическая конкретизация явлений стиля, осуществляемая обычно с помощью дополнительных определений (переходный стиль, стиль барокко, строгий стиль, песенный стиль, мещанский стиль, камерный стиль и т.п.), говорит о множестве самых разнообразных стилевых расчленений мира музыки. Но во всех этих расчленениях мы имеем дело со стилями только тогда, когда соблюдены основные критерии, зафиксированные в начале этого раздела в определении стиля, причем главным остается критерий генетической общности. Он и помогает в решении вопроса, можно или нельзя отнести ту или иную совокупность музыкальных явлений к стилю.

Известный исследователь музыкального стиля М.К. Михайлов в одной из своих работ высказал, например, сомнение в том, правильно ли считать стилями такие качества музыки, как камерность и героичность. Это сомнение, однако, может быть снято, если учесть возможность отнесения к жанрам критерия их генезиса. Так, понятие *салонного стиля*, несомненно связано с определенными кругами общества на известной исторической стадии. *Героический стиль* в обобщенном виде говорит о социальных ролях и социально-исторических сферах, в которых обычно появляется герой.

Наиболее очевидными, несомненно относящимися к стилевым феноменам являются *исторические и национальные стили*, а также *стили жанровые, авторские, стили направлений и школ*.

Все они в совокупности образуют гигантскую суперсистему, которая для каждого конкретного стиля выступает как стилевой фон, стилевая среда, стилевой контекст. Стилевая среда — это подвижная исторически развивающаяся система соседствующих территориально и во времени музыкальных и вообще художественных стилей, взаимодействующих

друг с другом, — система, в которую включен и изучаемый конкретный стиль.

Композитор, создающий произведение, работающий над своим стилем, смотрит на всю другую музыку как на стилевую среду. Слушатель отделяет произведение по стилю от других произведений или выявляет их общность. Стилевая среда многослойна и многоэлементна. В ней выделяются своего рода однопорядковые стили, например, стили Бетховена, Клементи, Шуберта, или французский, итальянский, немецкий стили, или вокальный и инструментальный стили и т.п.

В системах рядоположных стилей, особенно индивидуальных, действуют законы притяжения и отталкивания. Стили наиболее ярких художников становятся центрами притяжения. Такими для многих советских композиторов были стили Шостаковича и Прокофьева. На этой основе возникают направления и школы.

Однако требования яркой индивидуальности, которым следуют композиторы в последние столетия, потребность создать нечто новое, оригинальное приводят в действие противоположный закон — **закон стилевой дивергенции**, в сути которого лежит идея — не повторять ничего, что уже было найдено другими. Закон дивергенции в наибольшей мере действует в XIX и XX вв. благодаря тому, что идея индивидуальности, личного начала в творчестве становится одной из ведущих в эстетике и философии искусства. Закон этот подчас заставляет композитора, обнаруживающего даже формальное, первоначально незамеченное ухом сходство того или иного приема или оборота, казалось бы, только что найденного им самим, с чем-либо известным, непременно исключать его из текста произведения, заменять другим, пусть даже в ущерб красоте и органичности целого. Такой автор и не предполагает, что похожий на что-то чужое оборот на самом-то деле благодаря феномену стилевой генерализации становится в контексте его стиля его собственным.

Закон отталкивания на уровне так называемой нововенской школы привел к изобретению радикального средства, обеспечивающего неповторимость музыки, ее непохожесть на прежнюю, а именно — к изобретению додекафонии и серийной техники.

Закон же конвергенции — притягивания, уподобления в значительно более сильной степени действовал в XVII и XVIII вв.,

когда складывались национальные музыкальные культуры и школы, когда на основе авторских стилей формировались стилевые общности.

Здесь мы уже видим, однако, взаимодействие стилей не одного порядка, а разноуровневых стилей. Исторически здесь могли развиваться два типа взаимодействия. Первым из них являлось вычленение индивидуальных авторских стилей из общего национального и эпохального стиля. В европейской музыке, как отмечает В.Дж. Конен, этот процесс начал бурно развиваться в конце XVII в. (появление И.С. Баха, Г.Ф. Генделя, Ж.Ф. Рамо, К.В. Глюка и потом неевских классиков). Второй тип взаимодействия — объединение индивидуальных стилей в рамках общенациональных музыкальных стилей при сохранении известной автономности авторских стилей — захватывает XVIII—XIX столетия.

Мы видим, таким образом, что *совокупность стилей разных рангов и стилей одного и того же типа и уровня, благодаря разнообразным связям в истории и культуре, образуют более или менее целостную систему.*

Далее мы рассмотрим некоторые из основных типов стиля, существенных для познания мира музыки и истории музыкальной культуры. К ним можно отнести индивидуальный авторский стиль, жанровый стиль, национальный стиль и. исторический стиль, каждому из них можно посвятить отдельный параграф, за исключением, пожалуй, жанрового стиля, рассмотрение которого более целесообразно отнести во второй и третий разделы, посвященные жанрам и стилистике.

Авторский стиль

Принято считать, что индивидуальный стиль в искусстве стал играть заметную роль только на сравнительно поздних исторических этапах. В музыке он начинает властно заявлять о себе, быть может, со времен И.С. Баха и достигает наибольшей силы выражения у романтиков. Предшествующее классицизму эволюционное развитие было скорее сменой исторических стилей.

Индивидуальный стиль композитора — один из важнейших предметов музыковедческих исследований. Здесь в рамках стилевого анализа ставятся и решаются самые разные

проблемы, такие, как проблема формирования и становления стиля в процессе творческой эволюции, проблема стилевого своеобразия творчества.

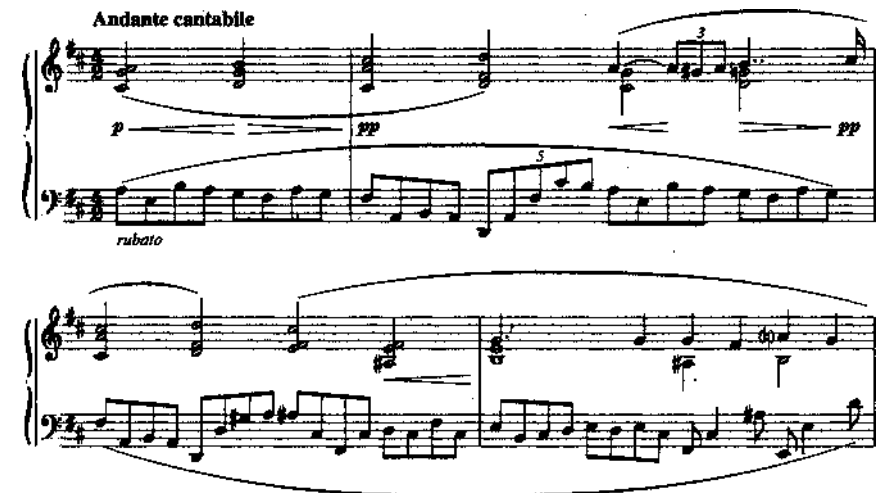
Что касается проблемы эволюции композиторского стиля, то исследователи развивают *две разные концепции*. Согласно одной из них *стиль может меняться*. Согласно другой — стиль как коренное свойство личности, проявляющееся в его почерке, *остаётся неизменным*. Меняются же лишь формы его проявления. Более близкой к истине нам представляется вторая концепция. Вообще же обе они правомерны и дополняют друг друга. Первая относится к средствам внешнего выражения индивидуальности, которые с течением времени обогащаются, осваиваются, изобретаются. Вторая — к генетическому аспекту стиля, который остаётся неизменным.

Выработка индивидуального стиля композитора — длительный процесс движения от биологического и детски непосредственного выражения к оснащению всеми атрибутами музыкальной традиции, культуры, моды. Иногда это идет вразрез с личностными свойствами, и тогда начинается мучительная подгонка личного к надличному, как у китайской женщины, со страданиями втискивающей свои нормальные ступни в узкие деревянные колодки, соответствующие идеалу крошечных ножек. Однако чаще всего будущий творец довольно быстро находит свою собственную стезю во множестве направлений развития, которые предлагает ему профессиональная школа.

Наиболее ясными с точки зрения развития теории стиля представляются особенности начального этапа развития, который и подпадает под определение «раннего стиля». Для него как раз характерно, с одной стороны, преобладание школьных норм в музыкальном языке произведений, с другой же — стремление преодолеть их влияние, реализуемое иногда даже в очень дерзкой, вызывающей манере. Но и само это преодоление выглядит как негативное отображение академических норм.

Так, юный Скрябин в пятой прелюдии ор. 11, относящейся к раннему периоду творчества, вступает в полемику с педагогами по курсам гармонии, которые считают невозможным, неправильным введение субдоминантового аккорда после аккордов доминанты. Вся прелюдия как раз и построена на обыгрывании столь порицаемого гармонического оборота:

А.Н. Скрябин
Прелюдия Ор. 11 № 5



Прелюдия звучит дерзко, ново, оригинально, но, как ни парадоксально, уже своей необычностью, как исключение из правила, утверждает одно из основных правил школьной гармонии. Примечательно также, что в сочинениях этого периода композитор в большинстве случаев использует традиционную для ученических задач по гармонии четырехголосную прозрачную фактуру.

Но уже здесь, в первые годы занятий композицией, с предельной ясностью выступает одна из характерных черт скрябинского стиля — любовь к утонченной, изысканной гармонии.

Поздний стиль Скрябина развивает, а точнее развертывает эту черту, но в другом звуковом материале. Теперь огромную роль в его гармонии начинает играть альтерация, усложнение структуры аккордов, ориентация на использование закономерностей обертонового звукоряда.

Проблемы, связанные с понятием *зрелого и позднего стиля*, разнообразны. Исследование творчества композиторов показывает наличие ряда важнейших тенденций, проявляющихся на этих стилевых этапах. Одной из них является прояснение и упрощение музыкального языка, освобождение от балласта технических ухищрений, которым композитор нагружается в первые годы профессиональной деятель-

ности. Если в раннем стиле накопленные традицией академические нормы подчиняют себе индивидуальность композитора и тем самым приглушают ее проявления, то в зрелом стиле, напротив, личное, индивидуальное начало подчиняет себе эти нормы, усваивает их, делая неповторимыми, присущими оригинальному стилю.

Зрелый период творчества, как правило, бывает связан с установлением мировоззрения, с окончательным формированием эстетического кредо, с прояснением тематических предпочтений. И конечно, это не может не сказываться на изменении характера создаваемых произведений. Но не всегда эти изменения можно расценивать именно как стилевую эволюцию. Речь должна идти, скорее, о разных сторонах и способах выявления индивидуальности, личности, авторского Я, остающегося во всех этих изменениях, ипостасях и поворотах самим собой.

Не всегда в биографии композитора находятся основания для отделения зрелого этапа творчества от позднего. Такими основаниями служат и жизненные обстоятельства, и изменения жанровой палитры, и нахождение необычных новых средств, как это было у Скрябина.

Принято выделять *поздний стиль*, например, в творчестве Бетховена, Шумана. И в том, и в другом случае обычно так или иначе увязывают стилевые особенности с состоянием здоровья: у Бетховена — с прогрессирующим ухудшением слуха, у Шумана — с психической болезнью. Однако, как и в большинстве других случаев, значительную роль играют и собственно художественные факторы. В позднем периоде творчества Шуман, например, обращается к новой жанровой области, связанной с вокально-инструментальной и хоровой традицией ораторий, баллад. В этой сфере он создает великолепные произведения, до сих пор в исполнительской практике еще недооцененные по достоинству. Изменение жанрового стиля исследователи невольно связывают с наступлением позднего этапа творчества и подводят их под понятие «позднего стиля», что, конечно, неправомерно и оправдано лишь хронологически.

Национальный стиль

Проблемы теории национального стиля многочисленны и глобальны. Их трудно было бы с исчерпывающей полнотой изложить даже в солидной объемной монографии, а в крат-

ком параграфе невозможно даже перечислить. Мы остановимся лишь на специфике этого феномена и на том, как соотносится народное и профессиональное композиторское творчество в рамках национального стиля.

В большинстве исторических исследований принято считать, что в Европе сложение наций произошло на рубеже Средневековья и Нового времени и связано с эпохой Возрождения (XIV — XVI вв.). Иначе говоря, они возникли уже на основе сложившихся ранее различных этнических общностей, в рамках которых издревле развивалась своя культура и реализовались предпосылки формирования локальных, региональных особенностей музыкальной культуры, особенно и той ее части, которая была связана непосредственно с творчеством народным. Но в то же время эти особенности в эпоху Средневековья и на протяжении следующего переходного времени сложнейшим образом сочетались с нивелирующим влиянием господствующей в Европе христианской религии, связанной с требованиями единства форм, содержания и языка католического богослужения.

Таким образом, в историческом процессе сложения наций и национальных характеров, типов, культур огромную роль играло взаимодействие *двух сил — интегрирующей и дифференцирующей*.

Первая была связана, конечно, не только с распространением христианства в европейских странах, но также и с интенсификацией хозяйственных и культурных связей, с развитием средств сообщения, с миграциями населения, паломничеством, путешествиями и т.п.

Вторая — действовала из глубины этносов, народностей, национальных языков и диалектов, стремящихся сохранить свою целостность, чистоту и специфику.

Взаимодействие тенденций и явлений этих двух пластов жизни и культуры и было коренной причиной дуосновности формировавшихся в эпоху Возрождения национальных стилей. В рамках этих стилей соотношение самобытного и общего, дифференцирующего и консолидирующего не было постоянным. Оно склонялось как в сторону специфического — в народной культуре, поэзии, эпосе, бытовых музыкальных жанрах, в ремеслах и художественных компонентах традиционных обрядов, ритуалов, так и в сторону объединяющего общеевропейского — например, в профессиональной латинизированной письменной культуре, в музыке христианского богослужения.

Эти две основы национальных стилей сохраняли свое значение и в дальнейшем, вплоть до нашего времени, и проявлялись в творчестве разных композиторов также по-разному. В молодых национальных школах (например, в русской и норвежской) акцент чаще ставился на всем своеобразном; самобытном, в частности, на использовании в профессиональном творчестве элементов народной музыки.

Конечно, это делалось по-разному и многое зависело от массы условий национальной жизни и культуры, даже от условий географических и этнических.

Различия подобного рода легко пояснить как раз на сравнении естественных основ норвежской и русской музыкальных культур. Норвегия по сравнению с Россией может быть названа едва ли не моноэтнической страной, географически достаточно компактной, хотя, конечно, при сравнении ее с миниатюрными европейскими государствами типа Монако может создаваться впечатление больших контрастов. Иное дело — сравнение с Россией. Если в культурах компактно проживающих народов национальное и локальное по объему совпадают, то по отношению к русской культуре этого сказать нельзя. Россия не локальна. Есть центральная русская равнина, есть Алтай, Кубань, русский Север и т.д. А потому, хотя слух и улавливает в русской музыке общую стилевую доминанту, определить ее не так просто.

Уже сам разброс локальных фольклорных стилей затруднял для русских композиторов, создававших профессиональную школу, поиски стилевых констант, на основе которых можно было бы создавать единый национальный стиль. Гораздо проще и надежнее было искать общие основания в том, что обеспечивает национальную общность как бы независимо от диапазона локальных различий, что безусловно относится к интегрирующим, консолидирующим силам.

Прежде всего следует указать на *социально-культурные и социально-психологические моменты, о которых прекрасно* сказал, например, С.В. Рахманинов: «Моя Родина наложила отпечаток на мой характер и мои взгляды. Моя музыка — это плод моего характера, и потому это русская музыка»¹.

Разумеется, характеризуя русский музыкальный стиль с этой точки зрения, мы столкнемся здесь с определением черт характера русского человека и народа и должны будем углубиться в изучение их влияний на музыку — влияний

особой пластичности, свободомыслия, религиозности. Но решение вопроса о глубинных принципах русского — задача, выходящая за рамки собственно музыковедческого исследования. Несомненно, например, что в собственно музыкальном русском стиле есть нечто, отражающее православные черты. Можно предполагать, что одной из основ русского в музыке (не только церковной) является глубинная опора не на инструментальное, а на певческое начало (притом именно певческое, а не вокальное). Интерес представил бы здесь и стилиевой анализ инструментальных сочинений с позиции гипотезы о певческой природе русской музыки.

Другим общенациональным основанием является *воздействие единой системы языка* (фонетической, грамматической, интонационной) на музыку всех локальных и индивидуальных, фольклорных и композиторских стилей.

Но даже и при большом внутреннем разнообразии диалектных, локальных составляющих культуры *и фольклорный материал, и принципы народной музыки, и конкретные ее элементы могут служить источником своеобразия этого национального стиля.*

Вот здесь как раз многое и зависит от типа творческой личности композитора.

Если в музыке С.В. Рахманинова национальное в большей мере обнаруживается в ее особом художественно-психологическом складе, о котором и говорит приведенное выше его высказывание, то в музыке композиторов «Могучей кучки», напротив, доминирует внимание к русской народной песне. Особенно показательно здесь творчество Н.А. Римского-Корсакова. Примечательно также и подчеркивание коренных отличий русского стиля от стилей европейских, в особенности немецкого. Известны высказывания на эту тему М.П. Мусоргского («Немец, когда мыслит, прежде разведет, а потом докажет, наш брат прежде докажет, а потом уж тешит себя разведением...» — по поводу «симфонического развития, технически понимаемого»²).

Другая позиция характерна для русских музыкантов и композиторов, связанных с деятельностью консерваторий. В этой профессиональной, академической среде, напротив, подчеркивается необходимость органичного соединения в национальном стиле собственно русских и общеевропейских черт. Примечателен фундаментальный труд С.И. Танеева по те-

²⁰ Рахманинов С.В. Литературное наследие. Т. I. М., 1978. С. 147.

¹ Мусоргский М.П. Письма. М., 1981. С. 74—75.

рии полифонии, в котором получила мощную теоретическую разработку идея М.И. Глинки, сформулированная им в письме К.А. Булгакову. «Я почти убежден, — писал Глинка, — что можно связать фугу западную с условиями нашей музыки. узами законного брака»¹.

В мнениях и высказываниях о роли национального в жизни и творчестве П.И. Чайковского скрыто немало парадоксов и противоречий, которые, однако, легко выявляются в сопоставлении разных суждений, в том числе суждений самого композитора.

«Знаешь, я боюсь, немцы завербуют тебя и запишут в число „своих“; ведь, ты уже намечен! — писал П.И. Юргенсон. — Одни называют тебя шуманистом, другие вагнеристом, но ведь во всяком случае будут писать: *Seiner Richtung nach zur deutscher Schule gehorig; lebte 50 Jahre lang in der Schweiz*»². А композитор в одном из писем, обращенных к своему другу-издателю, высказывал уже не в виде шутки, а вполне серьезно совсем иное: «Я в душе echter Russe, и, вероятно, на этом основании немец мне противен, тошен, мерзок. Я отдаю им в уме своем справедливость, я удивляюсь берлинскому порядку и чистоте, люблю тамошнюю дешевизью и доступность всех удовольствий, восхищаюсь кухней Hotel St. Petersburg, нахожу превосходным берлинский музей и аквариум и все-таки двух дней не могу выдержать немецкого воздуха. На третий день пребывания в Берлине чуть не захожусь от отвращения ко всему немецкому. Какая странность!»³

В письме к Н.Ф. фон Мекк от 9 февраля 1878 г. П.И. Чайковский почти восклицает: «Я страстно люблю русского человека, русскую речь, русский склад ума, русскую красоту лиц, русские обычаи». А написано это в Италии, где: «...Ночь восхитительная, теплая, небо усеяно звездами. Хороша Италия!.. Окно открыто»⁴. Во всех приведенных здесь суждениях подчеркнута главным образом одна сторона национального — связь с чувством патриотизма, родины.

А вот мнения о музыке композитора. 27 мая 1907 г. Н.А. Римский-Корсаков делится с собравшимися у него друзьями своими впечатлениями от русских концертов в Пари-

¹ Глинка М.И. Литературные произведения и переписка. Т. 2-Б. // Полн. собр. соч. М., 1977. С. 180.

² Чайковский П.И. Переписка с П.И. Юргенсоном. М., 1938. С. 82.

³ Там же. С. 271.

⁴ П.И. Чайковский о народном и национальном элементе в музыке. М., 1952. С. 69—70.

же: «Наибольший успех выпал на долю Шляпина... Менее понравились Бородин и Мусоргский, менее же всего Глинка и Чайковский. Последнего вообще не особенно жалуют в Париже за его, якобы, недостаточно ярко выраженную национальность в музыке»¹. Сам композитор считает иначе: «Относительно русского элемента в моих сочинениях скажу вам, что мне нередко случалось прямо приступать к сочинению, имев в виду разработку той или другой понравившейся мне народной песни. Иногда (как, например, в финале симфонии) это делалось само собой, совершенно неожиданно...» (Из письма к Н.Ф. фон Мекк от 5 марта 1878 г. — по поводу Четвертой симфонии). П.И. Чайковский нередко обращался к народным мелодиям, в 1868—1869 гг. обработал для фортепиано в 4 руки 50 русских народных песен, а годом раньше (сентябрь 1867) он даже как фольклорист записал в Кунцево (под Москвой) от крестьянина песню «Коса ль моя, косынька».

Однако нельзя сказать, что отражение в его музыке русского национального характера является фольклорно-этнографическим. Русской культуре принадлежит вся его музыка.

И вот именно с этой утвердившейся в музыкальной культуре и истории точки зрения следует вдуматься в мысль, изложенную Юргенсоном в шуточной форме («немцы завербуют тебя и запишут в числе „своих“»). Ведь действительно высказывание это небезосновательно и Чайковский в определенном смысле являлся «немцем в русской музыке», оставаясь при этом глубоко национальным русским композитором. Суть дела заключается как раз в том, что Чайковский и в своем творчестве, и в своих взглядах воплощал специфическое для русской культуры своей эпохи сочетание национального и общечеловеческого: он был национален по-европейски и космополитичен — по-русски. Этим характерным сочетанием наклонений и определяется проблема национального во всей профессиональной русской музыке, и, конечно, особенным, индивидуальным образом в жизни и творчестве Чайковского.

Как известно, мера и сам характер осознания принадлежности к той или иной нации, как и отражения этого в творчестве, в значительной степени зависят от взаимодействия родной культуры с инонациональными культурами и их

¹ Из хронографа жизни Н.А. Римского-Корсакова (Римский-Корсаков Н.А. Литературные произведения и переписка. Т. 1. Полн. собр. соч. М., 1955. С. 298).

элементами, от того, с какими иными нациями и культурами (языками, искусством и т.п.) человек соприкасается. Более того, можно утверждать, что сам феномен национального мыслим только в системе наций, а для изолированного народа он был бы немислим. И ведь не случайно, самые яркие проявления чувства родины запечатлеваются в письмах из-за границы. Точно так же и в музыке — знакомство с другими национальными стилями и явлениями углубляет и укрепляет национально-почвенное начало.

Жизненный путь П.И. Чайковского — постоянное соприкосновение и взаимодействие с культурами других наций и народов, типичное для русской интеллигенции XIX в. В своем первом детском письме Чайковский рассказывает о *Китае*, в котором из Сибири можно легко раздобывать чай, а также о построенном *англичанином* пароходе (на нем он с родными совершает прогулку по Каме). В «живых картинах» дети на домашнем театре изображают *турок, цыган, итальянцев*. В детстве Чайковский занимается изучением *французской и немецкой* грамматики. Испытывает теплые чувства к гувернантке *немке* Фанни Дирбах. Признанный композитор, уже создавший симфонические и оперные шедевры, — Чайковский постоянно путешествует за рубежом. Факты такого рода можно перечислять долго.

И в самой музыке — достаточно взглянуть на указатель произведений — мы видим отражение интереса к инациональному. В 1866 г. по случаю бракосочетания наследника престола с принцессой Дагмарой Датской Чайковский пишет *Торжественную увертюру на датский гимн* (ор. 15), где соединяются темы русского и датского гимнов.

Отражение инационального (в колорите, жанровых наклонениях, типе мелодики и т.п.) можно найти в его музыкально-театральных произведениях. *Ундина* Чайковского — опера, но и немецкая баллада. *Орлеанская дева* — отражает события европейской истории. *Щелкунчик* — весь построен на немецкой сюжетной основе. Из романсов и песен — *Песнь Земфиры, Новогреческая песня, Песнь Миньоны, Серенада Дон-Жуана, Песнь цыганки, Mezza notte* и флорентийская песня *Ritornella...* В фортепианный *Детский альбом*, созданный в развитие шумановской идеи *Альбома для юношества*, Чайковский включает целую галерею чужестранных картин и портретов — вальс, полька, мазурка, итальянская песенка, французская, немецкая. И рядом *Мужик играет на гармонике, Камаринская, русская песня*.

«Русское „западничество" у Чайковского» (Асафьев) проявляется и в особом преломлении и переплавке различных музыкальных, театральных и поэтических жанров стран Европы. Одним из таких жанров, отразивших в русской культуре культуру немецкую, была, начиная с творчества Жуковского, баллада.

П.И. Чайковский был художником исключительно впечатлительным и чутким, реагировал на малейшие соприкосновения с интересными для него явлениями. И он, конечно, мог быть для немцев «своим», он был «немцем» в том смысле, что, развивая русскую музыку, широко претворял в ней родственные ей черты культуры немецкой, а оценивая самобытность отечественного искусства, старался вставить на европейскую точку зрения. Примечательно, что, в отличие от многих других русских композиторов, Чайковский не тяготел к отражению восточного в своей музыке, и в этом тоже заключено своеобразие индивидуального стиля композитора. Включения восточно-экзотических моментов (например, в балетах) не меняют сути дела.

Интересно в этом плане высказывание Чайковского о «Сербской фантазии» Н.А. Римского-Корсакова — произведении, которое он как рецензент, автор музыкальных фельетонов в целом оценил очень высоко. «Не знаем, — писал Чайковский, — насколько г. Римский-Корсаков имел право назвать эту фантазию сербской. Если мотивы, на которых она построена, действительно сербские, то весьма интересно знать, почему эти мелодии носят на себе признаки влияния музыки восточных народностей на народное творчество сербов»¹. Впрочем, решение этого вопроса рецензент оставлял на долю ученых-ориенталистов и обращался к разбору музыкальной формы фантазии, а характеризуя в той же рецензии симфонию Римского-Корсакова, «написанную в форме обыкновенных немецких симфоний», Чайковский особенно хвалил адажио из этой симфонии, в котором восхищался «новизною формы и более всего свежестью чисто русских поворотов гармонии»². И в этой оценке отразилась самая суть отношений композитора к национальному в музыке.

В национальных стилях, как и в столь же высоких по рангу и объему исторических музыкальных стилях, в качестве характерных выступают даже самые обобщенные системы

¹ Чайковский П.И. Музыкально-критические статьи. М., 1953. С. 27.

² Там же. С. 26.

сионизм, брюитизм и т.п.)» постепенно увеличивался, возникали разнообразные, в том числе сильно расходящиеся, их трактовки. Книги и статьи о Возрождении, барокко, классицизме и других исторических эпохах и художественных стилях ныне составляют значительную часть искусствоведческой литературы. Можно сказать, что только благодаря системе этих понятий история искусства почувствовала себя установившейся, окрепшей дисциплиной, нашедшей достаточно определенную, устойчивую опору для выстраивания эволюционной картины искусства как исторического целого.

Основным содержанием исследований, посвященных историческим этапам развития живописи, архитектуры, литературы, музыки, явилось раскрытие их специфических закономерностей, описание памятников, обнаружение ведущих принципов, на основе которых оказывается возможным так или иначе объединить в рамках одного этапа художественные явления, принадлежащие разным странам и школам, разным жанрам и видам искусства. Такая задача, в частности, решается в фундаментальной монографии Т.Н. Ливановой¹. Большой интерес в этом плане представляют изданные ранее сборники, созданные объединенными усилиями искусствоведов, филологов, театроведов и музыковедов². В последние годы появились специальные работы, посвященные барокко, классицизму, романтизму в музыке³.

Казалось бы, человек, интересующийся историей музыкального искусства, обратившись к этим специальным исследованиям, должен получить если не исчерпывающее, то по крайней мере достаточно твердое и определенное представление о том, что такое исторический стиль в музыке. Однако он сразу же столкнется с разными представлениями о самом феномене исторического стиля, с разными взглядами на это. *В определениях стилей воедино сливаются теоретические представления о самом искусстве и о философии, мироощущении, эстетике определенного времени, о специфически художественном выражении последних в материи искусст-*

ва, в произведениях, текстах, языке и о самой исторической эпохе в целом. Что такое, например, романтизм? Эстетика, особое качество искусства и культуры? Или сам наличный состав культуры, представленный творческими результатами? Подобного рода вопросы можно отнести и к классицизму, маньеризму, экспрессионизму. Барокко выступает как искусство и как эстетика, как стиль и как эпоха. Последняя трактуется как поздний, насыщенный противоречиями этап Возрождения и как переход к классицизму, но, кроме того, и как самодовлеющая стадия в истории западноевропейского искусства. В то же время некоторые исследователи склонны видеть в барокко некий общеисторический феномен, возникающий в переломные моменты, на рубеже, отделяющем одну сложившуюся ранее и достигшую расцвета стилевую общность от другой, начинающей все более сильно и определенно заявлять о себе.

Многозначность терминов, выступающая помехой для точных определений, отражает вместе с тем синкретичность искусствоведческих представлений. А следовательно, и многосторонность отражаемой в них реальности. Каждый из таких углов зрения способен вместить в себя целое, но каждый раз в особой аранжировке. Выбор же ракурса диктуется, естественно, конкретными задачами того или иного исследования. По отношению к музыке, на наш взгляд, наиболее целесообразным и эффективным окажется собственно стилевой ракурс.

Это значит, что и в исторических стилях, как в стиле авторском, индивидуальном, мы первостепенное внимание должны уделить характеристичности как качеству, позволяющему слушателю уверенно судить об их принадлежности конкретному времени. Иначе говоря, и исторический стиль может быть расценен как «почерк», как «индивидуальная манера», а не только как выражение эстетических установлений, исторически определенной системы художественных средств, предпочтительных идей и образов.

Слушая симфонию П.И. Чайковского, наш современник вступает в диалог с композитором конца XIX в. как с живой художественной личностью, индивидуальность которой непосредственно выражена в звучащей музыке. Естественный диалог связывает живых собеседников. И нисколько не отрицая возможности диалогического общения человека с целой эпохой через ее культуру и исторический стиль, мы все же настаиваем на приоритете диалога равных, ибо только тогда понятие диалога перестает быть метафорой.

¹ Ливанова Т.Л. Западноевропейская музыка XVII—XVIII веков в ряду искусств. М., 1977.

² От эпохи Возрождения к двадцатому веку: Проблемы зарубежного искусства. М., 1963; Ренессанс, барокко, классицизм: Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV—XVII веков. М., 1966.

³ См., например: От барокко к классицизму. М., 1993; Лобанова М.Л., Западно-европейское музыкальное барокко. М., 1994; Кириллина Л.Я. Классический стиль в музыке XVIII—начала XIX веков. М., 1996.

И если историзм сознания и мировосприятия современно-го человека нацеливается на постоянный диалог с прошлым и удаленным, а диалог становится действенным и живым лишь тогда, когда он совершается на уровне личностном, индивидуальном, то тут и возникает жизненно важная для культуры и искусства эстетико-теоретическая проблема соотнесения категорий стиля и индивидуальности и соответственно — исторического стиля и стиля авторского, индивидуального.

Наибольшую сложность при понимании исторического стиля как родового отличительного качества приобретает вопрос о генетической детерминанте. По отношению к стилю музыки того или иного композитора он решается однозначно, ибо такой детерминантой является индивидуальность, личность. Именно она и отражается в музыке как непосредственно определяемый на слух почерк, манера, как походка или «поведение» в звуках и интонациях. Но вот по отношению к стилям других рангов — национальному, жанровому, историческому — проблема значительно усложняется. Стиль искусства той или иной эпохи в целом есть то же отличительное генетическое качество, быть может, даже более доступное слуху. Но оно вряд ли может без всяких оговорок связываться с личностным началом. Проявляясь в творчестве многих музыкантов, художников, поэтов, оно как бы проступает сквозь индивидуальные решения. Значит ли это, что исторический стиль объединяет все то, что выносится за скобки индивидуального, а следовательно, и не содержит личностных детерминант? Если так, то, оглядываясь на теорию общественного исторического сознания и, главное, на принцип диалогичности, мы должны отказать историческим стилям в непосредственности и силе воздействия, по крайней мере по сравнению со стилями индивидуальными, за которыми сразу же угадывается персональное начало. Если же это не так, то как иначе? Каким образом в исторических стилях сохраняются все-таки возможности стилевой персонификации?

Ответ на этот вопрос можно искать в двух направлениях. В исследованиях, принадлежащих одному из них, доминирует внимание к «плану выражения» стиля, в относящихся ко второму — «план содержания». Первая позиция ярко представлена в монографии С.С. Скребкова о художественных принципах музыкальных стилей. Историю чередования музыкальных стилей автор описывает как смену принципов оstinatности, переменности и централизирующего единства. Определение стиля, которое дает автор, хорошо известно: «*Стиль*

в музыке, как и во всех других видах искусств, — это высший вид художественного единства»¹.

В основу положено не психологическое, личностное, не мировоззренческое или эстетическое, а художественное единство. Оно проявляет себя в типичном тематизме, в музыкальном языке и музыкальных формах. Все эти компоненты, согласно теории Скребкова, организуются на начальных ступенях развития музыки принципом оstinatности, в эпоху Возрождения — принципом переменности и, наконец, начиная с барокко — принципом централизирующего единства. Детальный анализ реальной выраженности стилевого своеобразия в самой материи искусства является важнейшим достижением работы Скребкова. Действительно, стиль, никак не выраженный, не имеющий «плана выражения», не мог бы и существовать как стиль. Но не менее важно и то, что стоит за этим планом, каково содержание стиля, каков, выражаясь философским языком, его субъект.

Конкретно-искусствоведческие исследования не дают прямого ответа на вопрос о том, какое место занимает личностное начало в историческом стиле. Однако субъект стиля все же вырисовывается в них более или менее определенно. В концепции С.С. Скребкова им по существу является какой-либо из трех художественных принципов. Но принцип — это не личность. Этот «субъект» соотносится с творческой личностью как общее и абстрактное с единичным и конкретным.

Аналогичный вывод вытекает и из других работ этого направления, например из книги М.К. Михайлова «Стиль в музыке», где субъектом исторического стиля оказывается развивающееся музыкальное мышление, понимаемое как социально-культурный феномен, абстрагированный от отдельных его носителей — музыкантов разных профессий и слушателей.

С позиций понятия стилевого субъекта особенно заметно отличие трактовки исторического стиля в работах второго типа, где исследователи заняты в большей степени планом содержания. «Если понятие стиля будет сведено только к чисто формальной категории, то у нас останется меньше оснований применять его к различным видам искусства»², — пишет Т.Н. Ливанова. Субъект стиля в таких работах ха-

¹ Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. С. 10.

² Ливанова Т.Н. На пути от Возрождения к Просвещению XVIII века // От эпохи Возрождения к двадцатому веку: Проблемы зарубежного искусства. С. 135.

рактируется с внутренней идеальной стороны — в виде обобщенных представлений об искусстве, его образности, поэтике, ремесле. В план содержания стиля нередко включается и описание реальной действительности — мира, человека, культуры.

Понятно, почему и в этом плане субъектом исторического стиля трудно представить отдельную личность. Характер, темперамент, психические свойства человека остаются более или менее одинаковыми в разные времена, а потому и не могут служить отличительными стилевыми ориентирами эпохи. И все же какая-то «зацепка» здесь есть. Ведь вместе со временем меняется в целом духовный мир людей.

Правда, и мироощущение, и мировосприятие, и миропонимание в исследованиях исторических стилей также берутся в обобщенном виде, в отвлечении от конкретной личности, как некая духовная атмосфера эпохи.

Универсальным в последнее время стало понятие «картины мира». В качестве фундаментальных ее элементов исследователи выделяют время, пространство, право, труд и т.п., справедливо полагая, что исторически складывающиеся и меняющиеся особенности их трактовки служат глубинной, во многом подсознательной основой социальной и индивидуальной психологии, определяют характерные для эпохи установки и взгляды на мир. Вряд ли можно сомневаться в том, что все это входило в содержание исторического стиля искусства, влияло на него.

Но вот вопрос: правомерно ли говорить о проявляющемся в искусстве характере исторической эпохи как о стиле, если этот характер обобщен, отвлечен от конкретного человека? Быть может, для обозначения этого характера более пригоден какой-то другой термин?

Не случайно во многих работах исследователи избегают самого слова *стиль* и заменяют его словами *эпоха*, *культура*, *эстетика*.

И все же на вопрос о правомерности обозначения исторического своеобразия искусства термином *стиль* можно ответить положительно, имея, однако, в виду, что система присущих эпохе общих признаков, выявленных путем отвлечения от индивидуального начала, воспринимается как стиль все-таки только вместе с ним. Личностное начало привносится в исторический стиль авторами — создателями музыки и ее исполнителями. Исторический стиль как бы присваивает себе каждый раз все то, что идет от личности композиторов и ис-

полнителей, и таким образом всякий раз индивидуализируется, оставаясь обобщением.

Возможности персонификации исторического стиля связаны и с типическими образами человека эпохи. В самых разных исследованиях мы можем встретить выражения: «личность эпохи Ренессанса», «барочная личность» и т.п. Например, в качестве особенно ценимых эпохой Возрождения элементов отмечаются сила, динамизм, индивидуальность, свобода. О человеке XVII столетия Т.Н. Ливанова пишет: «Личность, с ее внутренним, эмоциональным миром, вошла в искусство и заняла там место, какого никогда не занимала в музыке Возрождения. Это была личность послеренессансного времени, теперь уже более чувствующая и мыслящая, чем действующая, и музыка воплощала по преимуществу ее эмоции, ее импульсы, но не ее свободную волю, не ее собственные свершения»¹.

Традиционным в исследованиях художественного творчества является взвешивание пропорций разума и эмоции, характеризующих личность творца в разные эпохи. Оценивается также соотношение действенного и пассивного, большое значение придается понятиям антропоцентричности, гуманизма, ценности своеобразия и т.п.

Заметим, что научное, искусствоведческое моделирование типической личности является по существу запаздывающим повторением художественной реконструкции, связанной с композиторскими опытами стилизации. Примеры ее уходят глубоко в историю.

Конечно, не всегда даже старая легендарная тема служила поводом для целенаправленной стилистической работы. Ш. Гуно, опираясь на гетевского «Фауста», создал оперу, адресованную французским меломанам. Из оригинальной немецкой «драмы для чтения» была взята лишь театрально эффектная лирическая с «мефистофельскими» вкраплениями часть. Музыка же получилась в духе италянизированной мелодрамы. А ведь предание о Фаусте уходит в глубь веков и образ его служит одним из чутких нервов, передающих все новым поколениям и эпохам память о культуре прошлого.

Зато несколько иначе обстоит дело с другим опытом Гуно. Приписав вокальную строчку «Ave, Maria» к музыке И.С. Баха, композитор не мог менять ни канонического словесного

¹ Ливанова Т.Н. Западноевропейская музыка XVII—XVIII веков в ряду искусств. С. 11.

текста, ни баховского гармонического мелоса. Он лишь протер потемневшее инструментальное зеркало, и вот на фоне баховского прелюдирования проступили иконописные контуры мелодии Девы. В них ощутим почерк художника-реставратора, но лик баховской эпохи сохранен.

Слово «лик» здесь лишь наполовину метафора. Именно оно, а не родственные ему «лицо», «облик» обладает тем важным для нас оттенком значения, который помогает понять существо исторического стиля. Лик — это облик, отшлифованный общественным художественным сознанием, превращенный в иконический знак, символ, идеальное обобщение. Лица многочисленных мадонн и лики, воспроизводимые по канонам иконописи, образы и образа отличаются так, как отличается индивидуальный стиль художника и музыканта от стилей эпохи и национальной культуры в целом.

Итак, личностное начало в исторических стилях всегда в той или иной мере типизировано. Теперь же обратим внимание на то, что и сама эта мера тоже является одним из отличительных признаков исторических стилей в развитии культуры и искусства.

Максимально непосредственное выражение авторской индивидуальности, достигнутое в искусстве романтизма, лишь на первый взгляд затмевает историко-стилевой слой в музыке. На самом же деле именно непосредственность и оказывается общим признаком романтического стиля. Она проявляется в условиях сложной жанровой стилистики или стилистики персонажной, как в шумановских карнавалах. Романтические музыкальные персонажи обычно оказываются списанными с многоликой жизни не столько заинтересованным, но сторонним рисовальщиком, сколько лицами, вылепленными из внутренней материи авторского Я, и являются, как Эвсебий и Флорестан, его метаморфами.

XX век доводит стилистическую композиторскую технику до преодоления этой зависимости и позволяет конструировать в звуках совсем чуждых автору героев. И здесь уже сама резкость стилистических переходов от портрета к портрету выступает как общий признак эпохи.

Напротив, классицизм, прочно стоящий на фундаменте антропоцентричности и намного по сравнению с Возрождением и барокко возвысивший роль личного и индивидуального, а вместе с тем и яркость композиторского индивидуального стиля, в отношении стилистики все же уступает романтизму. В произведениях Гайдна, Моцарта, Бетховена авторский стиль

отнюдь не спрятан, но мера его открытости еще не доведена до демонстрации «личной жизни». Композитор выступает как личность, действующая преимущественно в рамках общественного этикета. И его музыкальные персонажи тоже обрисовываются и воспринимаются как видимые с приличного расстояния, в обществе, на площади, на трибуне, в лесах и полях. Психологические откровения в интимных оперных эпизодах часто жанрово опосредованы.

Мера типизированности поднимается едва ли не до максимума в творчестве музыкантов Средневековья и Возрождения, для которых высшей похвалой являлось признание их знатоками своего дела. Жанрово-ритуальная, цеховая, музыкально-языковая регламентация едва ли не полностью вытесняет роль индивидуального в создаваемой музыке. Действующие лица, особенно оперные, и иные связанные с сюжетом действия или повествования герои подстраиваются к сложившейся в социальном сознании типологии. В таких случаях возникает целая система присущих историческому стилю типов. Можно сказать, что каждая эпоха выражает себя в совокупности типовых индивидуальностей — в системе, отвечающей структуре того общества, какое было характерно для эпохи. Всякий раз возникала своя галерея типов, одни из которых ставились в пример, другие — выступали как дополняющие. В ней должны были занять свои места идеальные воины и мужи, возлюбленные и младенцы, идеальные злодеи и мошенники, пастухи и пастушки, монархи и принцессы.

В музыке барокко роль типового начала еще более заострена, но по существу уже переосмыслена. Персонажи берутся в отстраненном модусе как фигуры для творческой игры, в процессе которой могут быть подвергнуты изобретательной трансформации. В итоге типизированность субъектного плана все-таки отступает, но не под натиском личностного, композиторского стилистического своеобразия, а под воздействием другой силы — изобретательства и изобретательности, ума и остроумия, которые сродни индивидуальности и свободе ее выражения, но опираются не на характерологические личностные факторы, а на интеллект и интеллектуальную игру с традиционным материалом.

Мы видим, таким образом, что связь исторического стиля со стилем индивидуальным отнюдь не одномерна. Скорее это целая система связей, в которой свое место занимают естественные прямые отражения авторского Я и стилистические опосредования, восходящие к культурной типологии людей

и сословий, титулов и профессий, и где, следовательно, авторская инициатива обнаруживает себя не только в неистребимой личной интонации, но и в работе с характерной для эпохи расстановкой типов.

Проблемы соотношения индивидуальных стилей со стилями историческими, региональными, жанровыми в целом получают следующее решение.

Во-первых, оно проходит через разработку понятия типического применительно к стилю. Во всех стилях более широкого, чем личностный, ранга индивидуальное начало отображается в форме типического, т.е. в форме, как раз весьма специфичной для искусства.

Во-вторых, решение проблемы предполагает еще и признание (а также скрупулезное доказательное исследование) того, что все сопутствующие проявлениям личностного начала факторы и условия (инструментарий, письменность, приобретенные в недрах школы нормативы и т.д.) так или иначе индивидуализируются, подчиняются единичному и становятся особенными.

Принимая многоуровневое понимание стиля, согласно которому стиль есть качество, по которому в непосредственном акте художественного восприятия определяется генетическая связь музыки с породившим ее источником — источником вообще, каким бы он ни был по рангу (народ, нация, личность, эпоха, группа, субъект и т.п.), мы должны одновременно соотнести это понимание с главной для музыкального искусства категорией интонации как формы обнаружения внутреннего, личностного, индивидуального. Вот тут и выступает в качестве исключительно важного компонента теории идея типической личности.

В соответствии с ней можно утверждать, что за стилем любого ранга в музыке всегда ощущается личностное начало и все дело лишь в том, какой тип личности оказывается основной.

Наиболее непосредственное проявление личности как конкретного, единичного субъекта мы видим в музыкально-исполнительском стиле. Композитор-романтик также заявляет о себе в своем творчестве самым непосредственным образом. Начиная с И.С. Баха и до современности, в музыкальной культуре профессиональной европейской традиции господствующей оказывается именно эта форма стиля — стиля непосредственно выражаемого и индивидуально-конкретного.

Если же спуститься в глубины истории и, двигаясь все дальше и дальше, оценивать то одни, то другие фигуры мастеров, владевших музыкальным ремеслом, вслушиваться в творения музыкантов-анонимов и, наконец, воссоздавать музыку, не имеющую печати индивидуального авторства, то все более заметной будет становиться стилевая обобщенность, все сильнее будут заявлять о себе национальный стиль, стиль эпохи, жанровый стиль — стили, обладающие как бы надличностным характером.

И тем не менее стилевое восприятие современного человека, сформировавшееся на музыке последних столетий, будет отыскивать в музыке средних веков, Возрождения, в безыскусной народной музыке, дошедшей до нас, проявления человеческой личности как личности индивидуальной, хотя и видимой через туманное стекло времени в весьма размытых, обобщенных контурах.

Стиль эпохи окажется здесь проявлением типической личности этой эпохи (и, разумеется, социальной среды, слоя, сословия и т.п.). Типическая личность предстанет нам во всеоружии остроумия и глубокомыслия своей эпохи, с ее увлечениями, модами и предрассудками, в присущих времени париках, костюмах, с буклями или с пышной штраусовской шевелюрой, со шпорами или шпагой и т.п.

И все же и шпоры, и шпаги, и костюмы, и остроумие эпохи сплавляются в единое индивидуально-стилевое целое, приписываемое личности, ибо музыка как процесс интонирования, т.е. выражения внутреннего состояния, внутреннего видения, сознания и переживания, является художественной индивидуализацией типического и возникающее тут целое не может быть разделено между двумя, тремя или более индивидуумами без утраты ее сокрытости, принадлежности к единому и внутреннему.

И если внеличное, принадлежащее культуре эпохи барокко, африканской, джазовой, макомной культуре, культуре фламенко и т.п., все же сказывается в форме личностной аранжировки в конкретном акте музыкального творчества, в произведениях, наигрышах, напевах, то здесь нет никаких противоречий с предлагаемой XX в. концепцией стиля как выражения конкретного человека, ибо и сам-то феномен личности возник как результат социализации биологического индивида, как продукт внедрения общечеловеческой культуры (в том или ином ее варианте и фрагменте) в *tabula rasa* становящегося всю жизнь личностью существа.

Безусловный интерес для теории стиля и практики стилового и стилистического анализа музыки представляют со-

бой разнообразные формы, в которых осуществляется опосредование личностного начала в стилях разных рангов и объемов.

Так, жанровый музыкальный стиль опирается на образ типизированного идеального музыканта-профессионала, при том профессионала в узко жанровом смысле например скрипача-хардингфелера в норвежских народных танцах гитариста фламенко, кларнетиста, воспитанного в традициях молдавского народного инструментализма и т.д. Ценнейший материал для характеристики жанрового стиля в этом ракурсе дают исследования инструментальной музыки различных национальных культур народов России, до сих пор в той или иной степени сохранивших элементы первичного жанрового синкретизма в бытовой, прикладной музыке. Впрочем та же жанровая форма опосредования индивидуальности действует, хотя и в меньшей степени, в сфере профессиональной музыки европейской академической традиции. Именно на ней основано, например, разграничение вокалистов камерного и оперного типа.

Во всех этих случаях стилевая форма ориентирована на сложившейся в культуре идеальное представление о чертах личности музыканта, посвятившего себя тому или иному

жанру, в музыке стиля вербункош слушатель ищет и находит характерные проявления облика венгерского музыканта-цыгана, обладающего ярким темпераментом, внутренней "дикой", динамичностью и т.п. В произведении композитора-романтика мы слышим гениального импровизатора, отдавшегося на волю вдохновения и ведущей его таинственной интуиции. Исполнитель же (как и слушатель) отождествляет свое «лирическое Я, с этой гениальной и непосредствен-

ной натурой. Именно такой образ запечатлен в одном из стихотворений А.К. Толстого:

Он водил по струнам; упали

Волоса на безумные очи,

Звуки скрипки так дивно звучали,
Разливаясь в безмолвии ночи...

В различных жанровых стилях в разной мере проявляет себя и само это внутреннее лирическое начало. В безыскусном пении - все от человека. А вот в безыскусном же инст-

рументальном наигрыше уже скрыт диалог живого и неживого, природы и культуры. В специально придуманной, сконструированной звуковысотной технике музыкального письма от человека идет уже только одна интеллектуальная инициатива. Продукт же ее — строгие системы пропорций, структуры — выступает скорее как модель природы, всеобщих законов логики и математики, а потому способен заслонять собою живое лицо творца. Здесь возникает еще одна стилевая проблема — проблема заслонки, маски, щита, одна из наиболее важных в стилевом анализе.

В XX столетии стиль часто подменяется стилистикой, за которой подчас уже не видно живого лица самого музыканта. Отрицание отрицания? Возвращение к доиндивидуальным культурам древности и Средневековья? Конечно, нет. Хотя черты общности несомненны. Ведь потому и возможно здесь обращение к метафоре, к образам масок, забрал и щитов. Греческая маска, принятая в качестве символа-эмблемы театрального искусства, сродни современным техникам, маскирующим, однако, не только индивидуальный дар, но иногда и бездарность. А вместе с тем маска XX в. стала уже чем-то более утонченным, бесплотным, ушедшим в глубины «мыслительной» материи музыки. Не маска на лице, а лицо, застывшее до неподвижной маски в тщательно продуманной гримасе, — вот образ стилевой вторичности, более близкий нашему времени. И тем более интересны и сильны проявления живого бунта музыки как интонационного искусства, требующего стилевой непосредственности, личностной, а не сконструированной логически индивидуальности, — проявления, все более и более дающие о себе знать в различных музыкальных жанрах и течениях XX в.

Итак, и в теоретических, и в исторических работах, посвященных изучению исторических этапов развития искусства и стилей, как бы попутно затрагивается и личность, притом с самых разных сторон — как индивидуальность героя художественного произведения, как личность отдельного выдающегося мастера, наконец, как некий обобщенный, но характерный лик эпохи.

И вот именно последний особенно важен как форма, в которой современное историческое сознание может представить себе исторический стиль с наибольшей адекватностью, непосредственностью и живостью, если к ее образности и характеру присоединяются музыкально выраженные конкретизирующие индивидуально-личностные факторы.

История музыкальной культуры — творчества, восприятия, исполнения, форм бытия музыки и ее функций в жизни — как последовательная смена музыкальных исторических стилей с эффектами их переходов и наслоений, взаимодействий и контрастов, иначе говоря, как *история музыкальных стилей*, и сама *подчинена особой стилевой исторической логике*.

Общий ее абрис весьма интересен. Стиль как осознаваемый музыкальной культурой феномен развивается по пути все большего дифференцирования и сжатия видов и разновидностей. Первыми формами осознания явились исторические стили (Возрождение), национальные стили, жанровые стили и только затем — авторские индивидуальные стили. В последние же два столетия, особенно в XX в., развертывается уже игра с историческими накоплениями. Стили погружаются в ткань художественного произведения на правах его внутренних составляющих. В XX в. возникают многочисленные модификации — неоклассицизм, неоромантизм и т.п.

Наряду с национальным и историческим стилями в отечественной музыковедческой литературе все чаще фигурирует также жанровый стиль. Это понятие будет специально рассматриваться в следующем разделе книги, посвященном музыкальным жанрам. Здесь же отметим только, что соотношения названных трех типов стиля — национального, исторического и жанрового — нельзя однозначно характеризовать ни понятиями рядоположности и координации, ни понятиями иерархии и субординации. Ибо в них сложнейшим образом переплетаются и те, и другие, что было видно отчасти уже из предшествующего рассмотрения национального и исторического стилей.

В самом деле, ведь *свойственные каждому жанру особенности музыки одновременно служат воплощению и национального стиля, и стиля исторической эпохи*. В рамках почти каждого жанра-долгожителя, если проследить внимательно историю его развития, можно, пусть в ограниченном объеме, выявить и смены исторических стилей. Вместе с тем многие жанры, как это будет показано в следующем разделе, получают права гражданства в нескольких национальных культурах. И хотя жанровый стиль кажется по своему объему уступающим и национальному, и историческому стилям, все же считать его находящимся на более низкой ступени иерархии можно лишь с приведенными здесь оговорками.

МЕТОДЫ ХАРАКТЕРИСТИКИ И АТРИБУЦИИ СТИЛЯ

Проблемы, связанные с анализом явлений стиля, с его характеристикой, многочисленны. Поэтому и задачи его могут быть разными, хотя методика часто оказывается общей. Одной из специфических задач является стилевая атрибуция — определение стилевой принадлежности музыки, генезис которой неизвестен с достаточной точностью. Не менее важная задача — характеристика места стиля в культуре и истории и (через эту характеристику) выявление вклада, осуществленного художником, школой, эпохой в развитие культурного своеобразия страны, народа, исторического периода. Еще одной задачей является установление стилевых групп, общностей, направлений.

Как правило, методика стилового анализа включает в себя описание языка (художественных средств музыки) и художественного метода, а также сравнение изучаемых явлений с другими, без которого невозможно выявление стилевой специфики. Нередко наряду с теоретически найденными методами большую роль играет художественная интуиция, благодаря которой стилевой анализ осуществляется часто непосредственно в процессе восприятия музыки.

Именно поэтому одной из важных задач общей теории стиля и стилистики в музыке является соотношение стиля с музыкальным языком, произведением, творчеством. Такое соотношение необходимо прежде всего потому, что именно эти понятия нередко отождествляются со стилем, подменяют его.

Так, в статье А. Должанского «Из наблюдений над стилем Шостаковича», а также в целом ряде других статей и книг речь идет не столько о стиле, сколько об особенностях музыкального языка в творчестве изучаемых авторами композиторов. Такое отождествление возникает как бы автоматически, невольно, помимо желания исследователей, поскольку творчество того или иного композитора изучается как таковое в его внутренней организации. Музыковедов в таких случаях интересует распределение функций тех или иных музыкальных средств, преобладание одних и малая роль других, связь их с задачами и формами выражения содержания музыки, нахождения приемов сложных и простых и т.д. «Черты стиля» при этом оказываются всего-навсего чертами музыкального языка данного композитора,

так как для обнаружения стилевых их функций необходимо сравнение свойств музыки данного композитора со свойствами музыки других композиторов, а в общем — с той большой стилиевой средой, в которую погружена изучаемая музыка. Конечно, этот стилиевой фон всегда присутствует в музыкальном опыте исследователя. Но этого для научно состоятельного анализа стиля недостаточно. Необходим акцент на сравнительном анализе, на выявлении активных стилиевых средств, являющихся неповторимыми свойствами музыки данного композитора, а не на простом описании, перечислении и статистическом обзоре средств музыкального языка. Такое описание, однако, можно рассматривать как предварительную стадию в изучении стиля.

Изучение языка музыкального произведения, особенностей мелодики, гармонии, формы, синтаксиса, фактуры и т.п. является предпосылкой для характеристики стиля. Чем полнее и точнее описан язык произведения, тем ближе исследователь к пониманию музыкального стиля. Но в этом описании стиль еще не выявлен, так как само по себе оно не дает оснований для выделения центральных и подчиненных элементов и свойств стиля. Даже статистика не позволяет говорить о ведущих стилиевых признаках музыки. Частота употребления того или иного элемента дает право утверждать, что он у данного композитора в рассматриваемом произведении является излюбленным средством. Но частое применение далеко не всегда связано с индивидуальным в музыке. Характерное, как часто используемое, еще не обязательно является характеристичным, часто даже наоборот — ибо редкие художественные средства сильнее и ярче действуют на слушателя. А характеристическое тоже еще не обязательно неповторимое и индивидуальное. Изучение явлений стиля требует поэтому комплексного подхода.

Итак, сопоставляя понятия стиля и языка, можно сказать, что стиль есть обнаружение музыки по отношению к стилиевому фону, к стилиевой среде, а язык — система внутренних средств, составляющих целое.

Наиболее гибким и многоярусным в триаде язык — стиль — произведение оказывается стиль. Стиль композитора, например, соотносится с музыкальным языком не во всеобщем его объеме, а через стиль направления, школы, но последние (по своему фактическому содержанию, составу) выступают для индивидуального стиля как эквиваленты языка. С другой же стороны, стиль любого ранга — эпохи, направления,

школы, автора — соотносится с конкретным произведением как всеобщее с единичным, как язык с речью.

Взаимопревращения языка и стиля связаны также с процессами исторического развития музыкального восприятия, его культурных, национальных и интернациональных горизонтов. Чем дальше в прошлое уходила та или иная система музыкальных средств, служившая в определенной жанрово-социальной среде языком, тем менее она оценивалась как всеобщая, и тем более музыка, созданная на ее основе, приобретала для восприятия конкретно-историческую значимость. Становясь в многокрасочной панораме всемирной культуры и истории одним из множества языков, эта система тем заметнее выступала как стилиевая. Она соотносилась со стилями последующих эпох, других национальных культур, становилась материалом для стилизаций, для всего того, что охватывается понятиями стилистики, работы и игры со стилями.

Сравнительная стилиевая характеристика

Она может осуществляться по принципу *контрастных сопоставлений или сопоставлений по сходству*. Такой прием давно выработан в музыковедческой практике, о чем говорят сопоставления типа Моцарт — Прокофьев, Моцарт — Рафаэль, Вагнер — Мусоргский и т.п.

Как и в стилях других рангов, в исторических специфика выступает особенно ярко при сравнениях и тогда на первый план выступают черты резко контрастные, даже противоположные. Яркую характеристику такого рода полярности мы находим, например, в сравнении стилей барокко и рококо в романе Сомерсета Моэма «Подводя итоги». Писатель уподобляет их различия различиям поэзии и прозы: «Поэзия — это барокко. Барокко — трагичный, массивный, мистический стиль. Оно стихийно. Оно требует глубины и прозрения. Мне кажется, что прозаики периода барокко — авторы Библии короля Иакова, сэр Томас Браун, Гленвиль — были заблудившимися поэтами. Проза — это рококо. Она требует не столько мощи, сколько вкуса, не столько вдохновения, сколько стройности, не столько величия, сколько четкости»¹.

¹ Моэм С, Узорный покров // Моэм С. Романы. Рассказы. С. 211.

Интересное сравнение стилей, обнаруживающих себя в сфере гармонии, осуществил на примере сопоставления музыки Вагнера и Мусоргского Л.А. Мазель в книге «Проблемы классической гармонии»¹.

Метод слуховой экспертизы

Возможно *проведение эксперимента с распознаванием стиля нескольких музыкальных произведений*. Большие возможности для этого предоставляет практика педагогической работы, когда в распоряжении музыканта-преподавателя оказывается группа учащихся, студентов, занимающихся музыкой. Стилиевая экспертиза может дать очень много для понимания стилиевой иерархии музыкальных произведений, для выявления стилиевого чутья начинающих музыкантов, даже для его развития в ходе учебного процесса.

Эксперимент со стилиевой экспертизой построить нетрудно. Необходимо подобрать в звукозаписи (и смонтировать на магнитной ленте или как-либо иначе) ряд музыкальных отрывков небольшой протяженности. Количество их может быть небольшим — от трех до семи. Главное, чтобы они охватывали достаточно большой стилиевой диапазон и чтобы в них в полной мере выявлялись разные уровни стилей — жанровый, национальный, исторический, индивидуальный. В таком эксперименте ни в коем случае нельзя ставить задачу угадывания конкретного произведения. Необходимо настаивать на том, что основная задача слушателей, выступающих в роли экспертов, — дать каждому из образцов стилиевую характеристику. В ней могут быть отмечены для каждого примера те стилиевые черты, которые относятся хотя бы к какому-либо одному уровню стилиевой иерархии — к исторической эпохе, к стране, в которой творил композитор, к жанру. Может быть, конечно, указан и композитор, причем экспертов целесообразно предупредить, что здесь вполне достаточно будет отметить сходство со стилем того или иного автора («Похоже на Бетховена», ... «Напоминает венских классиков», «Возможно, это Рахманинов или Чайковский»).

Результаты такой экспертизы представляют интерес не только для педагога-экспериментатора, но и для самих участников работы. Но они должны быть систематизированы

Мазель Л.А. Проблемы классической гармонии. М., 1972. С. 455—468.

и связаны с общими проблемами теории стиля, с функцией ориентирования в музыкальной культуре и истории, с возможностью развития у участников экспертизы навыков стилиевого восприятия и т.п. Развернутый анализ такого рода приведен в Приложении (см. задание 1).

Статистические методы

Простейшие статистические операции могут быть направлены на выявление стилиевых отличий в использовании каких-либо средств, таких, например, как предпочтение той или иной тональности в качестве главной (титульной) в произведении¹, определенной ладовой ступени для начала (окончания) мелодии.

Рассмотрим возможность их использования на количественной оценке частоты появления III ступени звукоряда в начале экспонируемой мелодической темы.

Важнейшей функцией экспозиции в музыкальном произведении является, как известно, первоначальный показ основного тематического материала, составляющего обычно наиболее характерную, оригинальную сторону произведения. Что же касается лада и гармонии, то в классическом стиле они как бы и не нуждались в экспонировании, так как являлись средоточием общепринятых и хорошо известных норм. Поэтому для выявления ладового наклонения и тональности в экспозиционных фазах классических произведений достаточно было одного-двух начальных тактов.

Вряд ли кого-либо из музыкантов может удивить то, что все 19 фортепианных сонат Моцарта начинаются с тоники на опорной метрической доле. Это почти всегда тоническое трезвучие или звук I ступени, нередко удвоенный в октаву. В 11 случаях из 19 тоника дается в мелодическом положении основного тона, в 7 — в положении квинты и лишь в сонате ля мажор — в мелодическом положении терции, что более свойственно начальным моментам медленных частей. Но ведь первая часть этой сонаты нетипична и по форме — вариации вместо сонатного allegro. Картина мало изменит-

¹ Так, возможно составление статистических диаграмм, показывающих частоту использования тональностей во всем творчестве композитора или в его инструментальных произведениях. Три такие диаграммы приведены в Приложении. Из них видно, что Ф. Шопен, например, отдавал предпочтение тональности As-dur, А. Н. Скрябин — тональности Fis-dur.

ся, если рассмотреть не только первые, но и последующие части сонатных циклов Моцарта. Так, в 45 из 50 мажорных частей сонат начальным элементом является тоника в виде звука I ступени или трезвучия.

Преобладание тоники в основном виде и мелодическом положении основного тона можно обнаружить и в произведениях Бетховена, Гайдна, в сонатах Скарлатти. Таким образом, можно констатировать, что в классической музыке минимальными по временной протяженности экспозиционными фазами, в которых уже устанавливается такая важная характеристика гармонии, как высотное положение опорной ступени лада — тональность в узком смысле слова, являются рамки одной метрической доли, одного тона или аккорда. Почему для создания вполне надежного ощущения тональности оказывается достаточным столь небольшой участок экспонирования?

Одна из важнейших причин заключается как раз в стилевой апперцепции, в том, что на оценку начального элемента гармонии восприятие переносит опыт слышания множества других произведений, в которых первым кирпичиком обычно является тоника основной тональности.

Совершенно естественно, что экспонирование других особенностей гармонии требует большей протяженности — обычно целой фразы, предложения или даже периода. На первый взгляд ничем не стесняемая последовательность появления различных ступеней звукоряда в мелодии и сопровождении в действительности регламентируется скрытыми стилевыми и языковыми причинами. При всем многообразии изобретательных мелодий в их основе (в рамках определенного стиля) лежит вполне устойчивый порядок экспонирования ладового звукоряда.

Так, в фортепианных сонатах Гайдна вначале появляются обычно I, III и V ступени, следующими оказываются IV и II, и, как правило, лишь после этого в мелодию включаются VI и VII ступени, наиболее характеристичные в ладовом отношении. Этот порядок развертывания звукоряда обнаруживается и в мажорных, и в минорных тональностях. В сонатах Моцарта картина аналогична.

Но если обратиться к творчеству романтиков, то наряду с моментами общими выявляются и тонкие различия. В фортепианных пьесах Р. Шумана, например, порядок выявления ступеней мажорного звукоряда в основных чертах сходен с классическим. Но в деталях все же есть нечто новое,

своеобразное. На более близкие к началу места переключались III, VI и VII ступени, т.е. терцовые тоны тоники, субдоминанты и доминанты. В произведениях Ф. Шопена тоническая терция гораздо чаще, чем у классиков, оказывается в мелодии одной из первых, однако по сравнению с Шуманом Шопен в развертывании мелодии первое место предпочитает отдавать квинтовому тону тоники. Для него, если иметь в виду тоны тонического трезвучия, типичнее последовательность V—I—III или V—III—I, тогда как у Шумана мы чаще встретим III—V—I или III—I—V. Общим для обоих композиторов является то, что на первом месте находится III или V ступень. В фортепианных произведениях Шумана, начинающихся без вступления тоническим аккордом или тоникой после доминанты, более чем в половине всех случаев в мелодии находится терция или квинта тоники. В шопеновских мазурках (без вступления) — 17 раз из 22, в ноктюрнах — 7 раз из 11, в этюдах — 9 раз из 19, во всех не имеющих вступления вальсах Шопена — тоника в мелодическом положении не основного тона и т.д.

Интересно, что в созданном Р. Шуманом музыкальном портрете Шопена (в «Карнавале») вместе с характерными фигурационными волнами аккомпанемента, типично шопеновской фиоритурой в десятом такте и мягким пунктирным ритмом первых фраз использовано также и исключительно часто встречающееся у польского мастера начало мелодии с квинты тонического трезвучия.

В совокупности все эти (и многие другие, не названные здесь) различия не только определяются стилевыми свойствами гармонии классиков, с одной стороны, и романтиков — с другой, но и сами являются одним из средств создания слуховой настройки на определенный стиль, т.е. служат выявлению особенного в использовании сложившегося языка. Так, приближение терцовых тонов к начальным моментам экспонирования мелодических тем закономернейшим образом связано с общим интересом композиторов-романтиков к эмоциональной и красочной трактовке гармонии.

Конечно, не следует преувеличивать роль этих особенностей ладового экспонирования для стилевой настройки слушателя. Степень стилевой яркости ладовых и гармонических проявлений в классико-романтической музыке сравнительно невелика. Ощущение знакомого, хорошо известного стиля возникает при воздействии всего комплекса музыкальных средств. Однако все же некоторые особенности гармонического экспо-

Часть вторая

ЖАНР В МУЗЫКЕ

«Приглашение к танцу» К. М. Вебера и «Вальс цветов» из «Щелкунчика» П.И. Чайковского, русский капельмейстерский вальс «Амурские волны» и «Вальс-фантазия» М.И. Глинки — эти разные, непохожие одно на другое произведения являются тем не менее воплощениями одного и того же жанра, обозначаемого словом вальс.

Но что такое сам вальс? Или полонез, мазурка, баллада, былина? Какие признаки позволяют слушателю относить конкретное произведение к определенному жанру? И всегда ли это так же необходимо, как, например, в момент приглашения к танцу? Что связывает современную оперу со старинным зингшпилем, симфоническое скерцо с простодушным деревенским менуэтом, концертный вальс с крестьянским немецким лендлером? Много ли возникает в XX в. новых жанров и, вообще, каковы условия рождения, жизни и исчезновения жанров? Этот перечень вопросов можно было бы умножить, и некоторые из них будут рассматриваться далее. Они и составляют содержание современной теории музыкального жанра.

Теория эта входит в самый фундамент теоретического музыкознания. Ее углубление и дальнейшее развитие важны во многих отношениях. Прежде всего потому, что **жанры — это реальная связь музыки с жизнью.** Действительно, вальс, колыбельная, симфония, опера, эстрадный шлягер — все это музыка в разных жизненных условиях, выполняющая разные жизненные функции. Кроме того, каждый конкретный бытовой жанр (причитания, частушки, свирельный наигрыш, величавая хороводная песня и т.п.) — это ведь, образно говоря, настоящая лаборатория, где жизненные явления и ситуации, ритуалы, церемонии, как и любые другие связанные с бытом, трудом и творчеством формы коллективной деятельности,

а также логика речи, мышления, закономерности эмоциональных и волевых процессов вовлекаются в сферу музыки, усваиваются, отражаются специфическими ее средствами. А с точки зрения профессионала-музыканта жанры — это рожденные самой музыкальной культурой мастерские, это естественные музыкальные студии, в которых отыскиваются и шлифуются разнообразные приемы музыкальной выразительности, формируется семантика музыкального языка.

Жанр как художественный феномен исключительно важен для музыкальной практики — композиторской, исполнительской, педагогической, а также для теории и истории музыки и, конечно, для исследовательской работы. И наконец, изучение жанров необходимо еще и потому, что оно не только помогает понять эстетическую сущность искусства, природу музыки, но и дает в руки хороший инструмент для анализа конкретных явлений музыкальной культуры — как отдельных произведений, так и творчества тех или иных композиторов в целом, творческих направлений и школ.

Если учитывать высокий практический и познавательный потенциал теории жанров, то можно утверждать, что она, как и теория стиля в музыке, очень мало разработана и что внимание к ней со стороны музыковедов до обидного ничтожно. В курсах музыкально-теоретических дисциплин, в частности, проблемы жанра занимают значительно меньшее время, нежели, например, проблемы формы.

Одна из причин относительно слабой разработанности теории жанра — укоренившееся мнение, согласно которому жанр по сравнению с музыкальной формой является объектом не только размытым в своих признаках и очертаниях, но и менее значимым, менее интересным.

Другая же, более весомая причина заключается в том, что жанр как объект значительно сложнее музыкальной формы. Если формы (в узком смысле) ограничены рамками текста, то жанры, будучи так или иначе отпечатаны в тексте, захватывают и широкий контекст жизни произведения. Действительно, ведь к записанному в нотах жанрово характерному ритму — например, вальсового аккомпанемента — нужно добавить еще и представления о танцевальных фигурах плавного кружения, о праздничной атмосфере бального вечера и т.д., т.е. то, что нотный текст в принципе не может фиксировать. В немалой степени именно здесь и коренятся методические и методологические трудности анализа жанров, уклон в описательность, теоретические сложности оперирования самой этой категорией.

В теории жанров, в их исследованиях, как и в самой творческой практике, разрабатывались три важные области.

Первая область (и первая группа проблем) *связана с изучением конкретных жанров, их истоков, особенностей жизни, исторической эволюции, круга выразительных средств, содержания.* Она наиболее объемна и требует усилий многих и многих музыковедов.

Интерес к изучению отдельных конкретных жанров был связан с практикой. Для композитора всегда было важно знать, какие требования к музыкальным средствам, музыкальной форме предъявляет тот или иной конкретный жанр. Создавая свои литургические хоровые произведения, П.И. Чайковский, например, внимательно изучал связанные с этим каноны богослужения и традиции русской церковной музыки. О том же свидетельствуют высказывания С.В. Рахманинова, относящиеся к его знаменитой «Всенощной». Для балетмейстера, учителя танцев, для руководителя хореографического ансамбля, готовящего программу из самых разных танцев народов мира, оказывалась важна ритмическая моторная сторона танцевальной музыки. Для исследователя-этнографа — связь жанров с обычаями, ритуалами, бытом.

Описание конкретных жанров составляет существенную часть жанровой теории. Энциклопедические словари, например, фиксируют несколько сотен жанровых названий¹. Многие из них относятся к жанрам прошлого, к Средневековью, Возрождению, к эпохе барокко. Но не менее половины — к жанрам, продолжающим играть весьма существенную роль как в профессиональной, так и в народной музыке, а также к новым жанрам, рождающимся у нас на глазах.

Без упоминания и характеристики жанров не может обойтись и музыкально-историческое исследование. История же таких распространенных жанров, как вальс, марш, симфония, дивертисмент, и сама по себе интересна, увлекательна для любителя и профессионала-музыканта, а специалисту обеспечивает широкий взгляд, дает материал для практики сочинения, исполнения, критического анализа, педагогической работы.

Вторую область теории музыкальных жанров составляют проблемы классификации. Здесь нет какого-либо общепринятого решения, равно удовлетворяющего все потреб-

ности теории. Ясно, что классификация зависит не только от того, как устроена реально сложившаяся система жанров (а она отражает характер национальной культуры, эпохи, среды и т.п.), но также от целей исследования и от выбора самих классификационных критериев.

Третья область теории охватывает вопросы, касающиеся самой сущности жанра, того, как он соотносится с другими морфологическими единицами — видом искусства, родом, классом и т.п., как его музыкальная материя связана со всеми остальными компонентами и сторонами жанра, с его жизненным контекстом, каковы его функции в культуре, жизни, искусстве, его внемузыкальные предпосылки и прототипы.

Сюда же относятся и проблемы исторического порядка. Таковы проблемы памяти жанра, эволюции как самого жанра, так и его осознания в культуре, взаимодействия жанров внутри сложных жанровых систем, отношения жанра и его имени. Существенным компонентом национальных музыкальных культур во все времена являлись жанры и их совокупность — определенная жанровая система. В постоянных изменениях этой системы проявляло себя само движение исторического времени. Изучение действующих здесь тенденций и законов позволяет существенно обогатить как историческую науку в целом, так и саму теорию музыкальных жанров.

Особую группу составляют вопросы терминологии и системы понятий, входящих в теорию музыкального жанра. Из них особенно важны понятия первичных и вторичных жанров, жанрового стиля и жанровых начал.

В данном разделе мы не имеем возможности рассматривать подробно отдельные жанры (первая выделенная нами сфера теории). По ходу дела мы будем останавливаться лишь на некоторых из них. Главная же цель — постепенно приблизиться к развернутой характеристике и определению сущности музыкального жанра. И удобнее всего это делать, отталкиваясь от проблем классификации.

О НЕКОТОРЫХ СИСТЕМАХ ЖАНРОВОЙ КЛАССИФИКАЦИИ

Опыты классификации музыкальных жанров стали уже очень давно естественным продолжением и дополнением к описанию самих жанров. Мы встречаемся с ними, например, в му-

¹ Так, изданный в 1991 г. в Москве Музыкальный энциклопедический словарь содержит более 350 жанровых терминов.

зыкальном трактате Иоанна де Грохео, относящемся к началу XIV в.¹

Исключительно большое внимание классификационным проблемам уделяется в современном музыковедении. Можно даже сказать, что описанию жанровой типологии и ее обоснованиям отведена добрая половина всей исследовательской литературы по теории жанра.

Рассмотрим некоторые системы разграничения музыкальных жанров, по своему охвату приближающиеся к универсальным. К ним можно отнести в отечественном музыковедении системы Т.В. Поповой, В.А. Цуккермана, А.Н. Сохора и О.В. Соколова, в зарубежном — Г. Бесселера.

Краткий обзор их в соответствии с хронологическим принципом целесообразно начать с описания типологии жанров, предложенной немецким музыковедом Г. Бесселером.

Анализируя связи музыки с формами ее бытия и жизненными функциями, он в ряде своих исследований выдвинул и обосновал деление всех жанров на преподносимые и обиходные². Действительно, музыка в публичном концерте, как и в оперном театре, преподносится слушателям в качестве художественной эстетической ценности, а потому может быть названа *преподносимой Darbietungsmusik*). Напротив, жанры, связанные с церковным обиходом, с празднествами и карнавалами, как и любые другие прикладные жанры, можно считать *обиходными* (*Umgangsmusik*). Термины эти как раз и отражают две принципиально различные жанровые формы бытия музыки.

Контуры жанровой систематики Г. Бесселер наметил уже в своей диссертационной работе, материалы которой были опубликованы в 1926 г. В том же году появилась его статья об основных вопросах музыкальной эстетики, где концепция двух жанровых типов также заняла центральное место. Исследователь подверг критическому рассмотрению ситуацию публичного *концерта* и саму эту форму существования музыки и пришел к выводу, что она в Европе начала XX в., когда широко распространилось увлечение джазом, вступила в фазу острого кризиса и продолжала функционировать как бы на холостом ходу, по инерции.

¹ Текст трактата см. в кн. Эстетика Ренессанса. Т. II. М., 1981. С. 551—565.

² Bessler H. Aufsätze zur Musikgeschichte. Leipzig, 1978. См. в этом сборнике статьи: Grundfragen des musikalischen Hörens и Grundfragen der Musikästhetik (впервые опубликованы в 1926 г.), а также: Das musikalische Hörens der Neuzeiten и Umgangsmusik und Darbietungsmusik im 16. Jahrhundert (ранее опубликованы в 1959 г.).

Особенностью публичного концерта как жанра **преподносимой музыки** является противоположение исполнителей и слушателей, причем слушатели концертного зала представляют собой некое единство — публику. Во времена Брамса и Вагнера, констатировал Бесселер, немецкая публика имела достаточную музыкальную подготовку и представляла собой широкий бюргерский слой. Но уровень и монолитности, и музыкальной подготовки слушателей постепенно к концу XIX в. начал снижаться. На смену единой концертной аудитории пришла атомизированная масса людей, а общность концертного зала сохранилась в лучшем случае лишь в ячейках абонементных лож. Однако такая публика уже воспринимала музыку более пассивно.

Сильное воздействие на процесс эволюции концертной формы бытия музыки оказали технические средства начала XX в. — радио и грамзапись. И хотя в результате распространения радио концертные жанры приобрели невиданную ранее неограниченную публику, раздробление ее достигло предела.

Вместо музыкально образованного бюргера в больших городах на первый план выдвинулся интернациональный тип работников умственного труда. Такой работник удовлетворяет свои потребности за счет джаза и шлягера и не хочет посещать концерты. Правда, концертная форма все еще сохраняет свое влияние, порождая, в частности, специфическое движение молодежи, интересующейся стариной. Появляются «коллегии музыки» (например, в университетах).

Принципиально по-другому функционирует **обиходная музыка** — танцы, марши, трудовые песни, музыка досуга, служебные, ритуальные жанры. Обиходная музыка живет в самых разных жизненных сферах и слоях.

К ней Бесселер относит в первую очередь *танцы*. В танце музыка находится на втором плане. Ее слушают вполновуха. Ее назначение — поддерживать определенный телесный ритм с помощью известной мелодии, которая может многократно повторяться, что ведет к импровизационным вариациям, весьма характерным для танцевальной музыки. Эта музыка помогает создать род ритмически активного коллективного бытия. Свою подлинную жизнь она получает только в кругу танцующих, который и очерчивает ее границы.

В таком же ключе трактуется Бесселером и музыка *маршей, солдатских песен и песен странников*.

В качестве особой жанровой группы он выделяет *трудовые песни*. Они изначально родились как ритмически орга-

низирующие телесное движение, совершаемое в работе. Естественно, что в них, как и в других жанрах, связанных с движением, музыка подчинена регулярной акцентной ритмике.

Однако господство акцентного метра характерно не для всех прикладных жанров. Вне сферы его безусловного диктата лежит *музыка досуга*. Она обычно соединена со словесным текстом, а не с движением. К этому классу Бесселер относит *коллективные компанейские песни*. Они поются в кругу людей, близких по социальному слою, судьбе, культуре, и выражают общее настроение собравшихся. Пение тут может быть весьма несовершенным, ибо главное для каждого участника состоит лишь в том, чтобы ощутить себя в компании. Конечно, и тут кто-то один может встать в позицию слушателя и обращать внимание на эстетическое начало, и он иногда находит его в высоком этосе коллективного, соборного ощущения.

Еще одной разновидностью прикладных жанров по Бесселеру является *ритуальная музыка*, к которой можно отнести *государственный гимн, политическую песню* (например, Марсельезу) или *литургическое пение*. Музыка в этих жанрах обладает большой консолидирующей силой. Формы ее исторически более устойчивы, менее подвержены изменениям. Слушая такую музыку, человек становится сопричастным к определенному сообществу, испытывает вдохновляющее соборное чувство. В этом-то и состоит главная цель такой музыки. То же можно сказать и о религиозном песнопении. И в нем музыка служит лишь возвышению внемузического.

Во всех этих случаях, как считает Бесселер, участие стороннего наблюдателя не меняет дела. Он не является неким обязательным, как в концерте, соответствующим природе жанра его участником. Он всего лишь случайный, чужой для жанра человек. Музыка рассчитана вовсе не на него и не преподносится ему подобно концертным произведениям как некая художественная ценность. Речь, конечно, не идет о вальсах Йоганна Штрауса. Дело в том, что вечные шедевры отнюдь не являются главной целью для создателей прикладной музыки, что она вовсе не стремится к бессмертию. Эстетическое начало в таких жанрах не выходит на первый план, и не им определяется сущность обиходной музыки.

Отмеченные Г. Бесселером особенности бытия музыки в различных жанрах рассматривались и детально анализировались и другими исследователями.

В исследовании Т.В. Поповой¹ и в созданной по ее инициативе коллективной монографии² в качестве основы для теории жанров и их классификации, как и в работах их немецкого предшественника, были взяты два главных критерия: условия бытования музыки и особенности исполнения. Дело в том, что Т.В. Попова была хорошо знакома с практикой фольклорных исследований, для которых изучение форм бытования народной музыки всегда являлось одним из важнейших требований³. Но не менее важны были и общие традиции музыкально-исторической науки, как и тенденции развития отечественного музыкознания. Большую роль играли, в частности, работы Б.В. Асафьева, который еще в 30-е годы обратился к проблемам жизни музыки в обществе.

В соответствии с избранными критериями во всей совокупности музыкальных жанров были выделены шесть групп: **1) народно-бытовая музыка устной традиции** (песенная и инструментальная); **2) легкая бытовая и эстрадно-развлекательная музыка** — сольная, ансамблевая, вокальная, инструментальная, джаз, музыка для духовых оркестров; **3) камерная музыка** для малых залов, для солистов и небольших ансамблей; **4) симфоническая музыка**, исполняемая большими оркестрами в концертных залах; **5) хоровая музыка**; **6) музыкальные театрально-драматические произведения**, предназначенные для исполнения на сцене.

Дополнительным способом классификации для Т.В. Поповой было деление всех жанров на вокальные и инструментальные, что тоже связано с особенностями бытия музыки, с формами ее конкретного воплощения.

Иной принцип положил в основу систематизации жанров В.А. Цуккерман, что во многом объяснялось задачами популяризации, на которые была нацелена его небольшая книга, заказанная издательством «Музыка» для серии брошюр «В помощь слушателям народных Университетов культуры».

В этой книге, адресованной любителям музыки, посетителям филармонических концертов, в качестве главного выбран критерий содержания⁴. В соответствии с ним выделялись три основные жанровые группы: *лирические жанры* (например, *песня, романс, ноктюрн, колыбельная, поэма, егерена-*

¹ Попова Т.В. Музыкальные жанры и формы. 2-е изд. М., 1954.

² Музыкальные жанры. М., 1968.

³ См.: Попова Т.В. Русское народное музыкальное творчество. Вып. 1—3. М., 1956—1957.

⁴ Цуккерман В.А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М., 1964.

да); **повествовательные и эпические жанры** (например, *былина, дума, гимн, баллада, рапсодия, увертюра*); **моторные жанры, связанные с движением** (например, *плясовая песня, танец, марш, этюд, токката, perpetuum mobile, скерцо*). Кроме того, между второй и третьей группами была введена промежуточная — **картинно-живописные жанры**, к которым относятся *этюды-картины, программная музыка*.

В.А. Цуккерман дает также три дополнительных группы, которые определяются уже не характером содержания, а особенностями творческого процесса и логикой композиции. Это, во-первых, жанры, в которых как бы запечатлевается творческая ситуация создания произведения, — *экспромт, музыкальный момент*; во-вторых, жанры, отражающие особую свободу творчества, — *фантазия, каприччио*; и наконец, жанры, определяемые положением произведения в крупном целом, — *прелюдия, интермеццо, антракт, финал, постлюдия*.

А.Н. Сохор, полемизируя с В.А. Цуккерманом, в качестве основного критерия снова берет условия бытования, обстановку исполнения¹. Нельзя, считает он, на основе характера содержания отличить лирическую симфонию от лирической оперы. И наоборот — внутри одного жанра могут быть созданы произведения, разные по характеру содержания, например опера лирическая, драматическая, комическая. Иное дело — условия бытования как основной разграничительный признак. Развернутая А.Н. Сохором типология жанров в своих основных чертах сходна с бесселеровской, хотя возникла в русле иной традиции, на другой стадии развития музыкальной культуры и в других социальных условиях².

Сохор выделяет четыре основные группы, причем, чтобы не игнорировать другие критерии, каждую группу в отдельности характеризует и по особенностям музыкального языка и формы, и по содержанию, называя первое **жанровым стилем**, а второе — **жанровым содержанием**.

К первой группе он относит **культовые или обрядовые жанры**. Это *молитвенные песнопения, месса, реквием, мистерия и т.п.* Для стиля и содержания культовой, обрядовой музыки характерны такие качества, как статичность, размеренность, упорядоченность, господство хорового начала, обобщенность образов, превалирование состояний и настроений, общих для больших масс людей.

¹ Сохор А.Н. Эстетическая природа жанра в музыке. М., 1968.

² Ссылка на статьи Г. Бесселера в работах А.Н. Сохора нет. По-видимому, его систематика формировалась независимо от теории немецкого исследователя.

Вторая группа охватывает **массово-бытовые жанры**. Это *песня, танец, марш* со всеми их разновидностями. Особенности жанрового стиля: доступность, простота музыкальной формы, преобладание привычных интонаций над новыми. Не случайно именно по отношению к этим жанрам Б.В. Асафьев употреблял выражение «интонационный словарь эпохи». Бытовая функция непосредственно влияет на форму и средства — тип мелодии в колыбельной, в плаче, тип аккомпанемента в цыганском или старинном городском романсе и др. Здесь используются наиболее устойчивые ритмические формулы (ритм вальса, менуэта, сарабанды, мазурки, полонеза и т.д.).

Третью группу составляют **концертные жанры**. Это *симфония, соната, квартет, оратория, кантата, романс, инструментальный концерт*, т.е. все жанры, исполнение которых требует концертного зала. При всем разнообразии произведений, входящих в эту жанровую группу, автору удалось определить целый ряд общих черт, характеризующих жанровое содержание и жанровый стиль. Это преимущественно лирический тон — музыка выступает как своего рода самовысказывание композитора. Это наибольшая свобода от немзыкальных требований — от действия, декораций, сюжета. Отсюда наибольшее разнообразие форм и языка.

В четвертую группу входят **театральные жанры** — *опера, балет, оперетта, музыка драматического театра*. Для них характерны: 1) отражение драматического действия и музыки (отсюда большая конкретность образов, динамизм, сюжетность); 2) некоторая несамостоятельность музыки — опора ее на слова, жесты и т.д.; 3) расчет на подачу со сцены — принцип крупного штриха.

Нетрудно видеть, что первая и вторая группы соответствуют прикладным, обиходным жанрам (по систематике Бесселера), а третья и четвертая — преподносимым.

Совершенно иначе строит свою систематику О.В. Соколов в своих работах, посвященных музыкальным жанрам. Ни формы бытования и исполнения, как у Бесселера, Поповой и Сохора, ни характер содержания, как у Цуккермана, не являются для него опорными принципами. Основным критерием является наличие или отсутствие связи музыки с другими искусствами или немзыкальными компонентами, а также ее функция¹.

¹ Соколов О.В. К проблеме типологии музыкальных жанров // Проблемы музыки XX века. Горький, 1977. С. 12—58; а также: Соколов О.В. Морфологическая сущность музыки и ее художественные жанры. Нижний Новгород, 1994.

На этой основе исследователь предлагает разграничивать четыре основных рода музыки. На первый план в его рассуждениях выходит понятие *чистой музыки*, к которой относятся непрограммные инструментальные произведения, а собственно жанр сводится по существу к музыкальной форме. Им противостоят жанры, в которых музыка взаимодействует с другими **искусствами**, — ***взаимодействующая музыка***. К третьему роду относится *прикладная музыка*, обслуживающая быт, **к четвертому — *прикладная взаимодействующая музыка***, связанная и с бытом, и с другими искусствами.

Художественные функции	Практические функции
1. Чистая музыка Программная музыка	III. Прикладная музыка Культовая музыка
II. Взаимодействующая музыка 1. Музыка и слово 2. Драматическая музыка 3. Хореографическая музыка 4. Экранная музыка	IV. Прикладная взаимодействующая музыка 1. Песенная 2. Танцевальная

Понятия основных («собственных») и смежных жанров, простых и сложных, деления на роды и семейства помогают исследователю охватить едва ли не все более или менее значимые музыкальные жанры, относящиеся к чисто художественной сфере¹. Концепция эта примечательна ориентацией на музыку XX в. И именно в этом ракурсе она должна быть учтена при построении общей жанровой типологии.

Итак, мы видим, что системы классификации музыкальных жанров во многом определяются тем, какие критерии их разграничения и объединения выбираются для этой цели. Уже из характеристики выше описанных систем можно извлечь; довольно внушительный список критериев. К ним относятся в первую очередь жизненное предназначение и условия бытования (Попова, Сохор), исполнительские средства (Попова), связи музыки с другими видами искусства (Соколов), степень

¹ В работе 1994 г. четырехкоординатная схема дополнена описанием системы, состоящей из восьми типов.

структурной сложности (простые, составные), происхождение и характер использования (первичные, вторичные). В.А. Цуккерман в своей брошюре представил некоторые наиболее важные критерии в форме вопросов — где, кто, для кого, для чего исполняют музыку, что исполняется. Однако, хотя таких критериев может быть много, исследователи принимают один из них в качестве основного. В.А. Цуккерман в качестве такового называет, как уже говорилось, характер содержания.

Действительно, в музыкальной педагогической практике, в работе над критической статьей, филармоническими лекциями и т.п. имеет смысл ориентироваться прежде всего на содержание и средства его воплощения — ибо именно они наиболее доступны для непосредственного восприятия: слушатель в первую очередь оценивает характер произведения и круг средств и уже по этим признакам может догадываться и судить обо всех остальных особенностях жанра.

Вообще же, в выборе критерия можно **при анализе конкретных музыкальных произведений руководствоваться двумя принципами.**

Во-первых, классификации и критерии могут быть взяты любые, важно лишь, чтобы они согласовались с конкретными задачами анализа. Если нас интересует, например, как отражается в музыке социальная ее природа, мы выбираем критерии и систему Г. Бесселера, Т.В. Поповой или А.Н. Сохора. Если — связи музыки с другими видами искусства, то может быть использована упомянутая классификация О.В. Соколова. Однако вряд ли стоит в каждом таком случае возводить выбранное в абсолют.

Во-вторых, для полной характеристики музыкального произведения целесообразно использовать все возможные критерии и системы классификации. Ведь они не противоречат, а лишь дополняют друг друга.

Это, конечно, лишь некоторые, притом самые общие соображения, касающиеся критериев и систем классификации и принципов их использования при анализе. Но ими мы здесь пока и ограничимся.

Почти во всех классификациях обнаруживает себя одна особенность жанровой системы — иерархическое ее строение. В соответствии с ним жанром называют явления разных уровней — жанровые разновидности и типы, простые и составные жанры.

Практически целесообразным кажется все же некоторое сужение рамок термина, отнесение его только к родовым ка-

тегориям произведений: вальс — жанр, марш — жанр, песня — жанр. Что же касается более крупных подразделений, то целесообразно использовать термин во множественном числе: *концертные жанры*, но не концертный жанр, то же в выражениях типа «данное произведение относится к *бытовым жанрам*» (а не к бытовому жанру), или — «в такой-то пьесе обнаруживаются черты культово-обрядовых жанров» (но не жанра). По отношению же к более мелким делениям можно использовать термин *жанровая разновидность*. К *типам* можно отнести, например, группы жанров, сходных по характеру музыки, по общим чертам содержания, обусловленным связями с лирикой, эпосом и драмой. Возможны смешанные типы — лирико-драматический, лирико-эпический и др. Известно, например, определение симфоний П.И. Чайковского как лирико-драматических, а поздних симфоний Н.Я. Мясковского как эпико-драматических. Для нас, однако, наиболее важно деление жанров на преподносимые и обиходные. Под *классами* можно подразумевать жанровые группы, выделяемые в системах Сохора и Поповой. Впрочем, жесткие требования здесь немыслимы, ибо не только термин многозначен, но и критерии группировки весьма разнообразны.

ТЕРМИН И ПОНЯТИЕ

Рассмотрение жанровых классификаций вплотную подводит к вопросу о самой сущности жанра. Начнем мы однако с предварительного замечания, касающегося термина **жанр**.

Дело в том, что и возникающая часто громоздкость определений того, что следует понимать под музыкальным жанром, и споры относительно главных критериев, характеризующих жанры, проистекают отчасти из-за многозначности самого термина. Слово *жанр* в переводе на русский означает *род*. Но в музыкальной практике жанром называют и род, и разновидность, и группу различных жанров, и группы групп. Жанром называют и оперу, и входящие в нее арию, ариозо, каватину. Сюита, которая считается и циклической формой, и жанром, сама включает в себя пьесы различного жанра — например, менуэт, сарабанду, гавот, жигу, аллеманду и многие другие. Дело здесь обстоит примерно так же, как и в случае со стилем. Эта многозначность, кстати говоря, отражается и во многих

определениях, трактующих жанры как типы, классы, роды, виды и подвиды музыкальных произведений.

Если обратиться к множеству общих, принятых в науке классификационных слов и понятий, то слово *жанр* (*род*) можно сопоставить с целым рядом других родственных по смыслу терминов. В их ряду есть слова, употребляемые для выделения из группы (*вариант, изомер, изотоп*), для объединения в группу (*семейство, класс, группа* и т.д.), для указания на иерархию соподчинений (*вид, разновидность*). Многие из них в качестве вспомогательных иногда используются и в искусствознании. Подчеркнем, однако, что ни один из них не приобрел устойчивого значения и что в сфере морфологии искусства именно термин *жанр* закрепился как основной и до сих пор используется как главный, центральный, общепринятый.

В русскую музыкальную терминологию слово *жанр* попало из французской традиции. Но история его уходит во времена античности. У греков было много слов, связанных с корнем *g e n o s*, унаследованных потом латынью и латинизированной Европой (лат. *genus*). Читателю предоставляется инициатива умножения ряда перешедших в русский язык таких слов, как *ген, генетика, евгеника, генезис, генеалогия, генотип, генофонд, геноцид, генератор, автогенный, гомогенный*, но также — *женщина, жена, жених, генерал, гений* и т.д.

Буквальное значение греческого и латинского *genos* — *genus* в немецком языке передается словом *Gattung*, в итальянском — *genere*, в испанском — *genero*, в английском — *genre*. Во французском слово *genre* произносится почти как русское *жанр*. Буквально в русском ему соответствует слово *род*, указывающее на происхождение и встающее, как и его производные (*рождение, роды, родня*), в восходящий генетический ряд — Род, Родина, Народ, Природа. В обыденной речи языковое чутье и подсказывает соответствующее здравому смыслу широкое толкование термина. «В каком *роде* эта музыка?» — спрашивают человека, рассказавшего о поразившем его музыкальном произведении, и слышат ответ: «Нечто *вроде* вальса (мазурки, полонеза...)»¹.

¹ Принцип здравого смысла — один из главных в методологии в настоящей книге. Здравый смысл коренится в бытовом сознании и мышлении. Его носителем является народ, а одной из важнейших сфер проявления и запечатления наряду с традиционным укладом является язык, мудрая народная речь. Словари содержат множество слов и выражений, относящихся к стилю и жанру. Можно сказать, что слабая разработанность специальных теорий стиля и жанра во многих отношениях с лихвой компенсируется скрытыми в языке системами знаний, понятий и представлений о них.

Музыковеды используют термин *жанр* прежде всего в классификационном значении, в целях разграничения, и тогда он встает уже в другой, не генетический, а классификационный ряд вместе с такими словами, как *разновидность, способ, класс, разряд, тип*. Генетическая сема при этом, конечно, не утрачивается полностью. Рассматривая, исследуя те или иные музыкальные жанры, все-таки иногда подразумевают, наряду с общей характеристикой, также и происхождение.

Теперь мы можем перейти от слова и термина к фиксируемому ими музыковедческому понятию жанра.

Жанровые типологии и классификации, как мы видели, указывают на те или иные существенные и специфические стороны жанра. Это и позволяет исследователям идти к определению сущности жанра от классификационных проблем.

На этой основе возникает дефиниция, в которой предмет определения берется не в единственном, а во множественном числе: **Жанры — это исторически сложившиеся относительно устойчивые типы, классы, роды и виды музыкальных произведений, разграничиваемые по ряду критериев, основными из которых являются: а) конкретное жизненное предназначение (общественная, бытовая, художественная функция), б) условия и средства исполнения, в) характер содержания и формы его воплощения.**

Из приведенного здесь определения видно, что классификационный пафос заставляет сосредоточивать внимание все-таки не на самом жанре и его сущности, а на жанрах и их **разграничении**.

Возможен, однако, и другой путь — движение от общего к частному, т.е. не от классификации к сути явления, а наоборот — от жанра как музыкальной категории к систематике и типологии. Такой путь в настоящее время, когда накоплен огромный запас знаний об отдельных жанрах и большой опыт классификаций, может рассматриваться как наиболее целесообразный следующий этап в развитии теории музыкального жанра. Мы и попытаемся далее, рассмотрев саму категорию жанра, заново взглянуть с этой позиции на существующие типологии, выявить возможности их корректировки и дать сравнительную характеристику основных жанровых типов.

Итак, можно рассматривать жанр, отвечая на вопрос, что такое каждый жанр сам по себе. Тогда предмет определения берется в единственном числе: **Жанр — это многосоставная, совокупная генетическая (можно даже сказать генная) структура, своеобразная матрица, по которой со-**

здается то или иное художественное целое. В этой формулировке, кстати говоря, четко выявляется отличие жанра от стиля, также связанного с генезисом. Если слово *стиль* отсылает нас к источнику, к тому, кто породил творение, то слово *жанр* — к тому, по какой генетической схеме формировалось, рождалось, создавалось произведение. Действительно, ведь для композитора жанр есть своего рода типовой проект, в котором предусмотрены разные стороны строения и заданы пусть гибкие, но все же определенные нормы.

С этой точки зрения музыкальный жанр можно определить как род или вид произведения, если речь идет об авторском, композиторском творении, или как род музыкальной деятельности, если имеется в виду народное творчество, бытовое музицирование, импровизация. Жанр — это целостный типовой проект, модель, матрица, канон, с которым соотносится конкретная музыка. Такой проект объединяет в себе особенности, свойства, требования, относящиеся к разным классификационным критериям, важнейшими из которых, конечно, можно считать те самые, что фигурировали и в классификационных вариантах дефиниции.

ФУНКЦИИ ЖАНРА

Наряду со специфическим пониманием функциональности, относящимся к ладу и гармонии, в отечественной музыковедческой литературе во второй половине XX в. начали фигурировать более широкие представления о функциях, охватывающие самые разные стороны музыки¹. В общих чертах они сводятся к следующим достаточно простым и отвечающим здравому смыслу положениям:

- 1) функция — это роль, выполняемая тем или иным компонентом в рамках конкретной системы, в которую он входит;
- 2) функция определяется, во-первых, местоположением того или иного компонента в структуре этой системы, а во-вторых, его собственными талантами и возможностями.

¹ О функциях жанра см.: *Верезовчук Л.* Музыкальный жанр как система функций // Проблемы музыкознания. Вып. 2. Л., 1989. С. 95—122. К сожалению, автор статьи допускает ряд существенных и досадных неточностей как в том, что касается истории вопроса, так и в самой систематике функций, что не позволяет нам использовать здесь материал этой статьи.

Действительно, расположение оперной увертюры в самом начале представления, когда шум в театре еще не затих, когда публика продолжает рассаживаться по своим местам, выяснять отношения, рассматривать театральную люстру и знакомиться по программкам с составом действующих лиц и исполнителей, когда аплодисменты встречают появившегося на своем возвышении знаменитого дирижера, — само это местоположение увертюры накладывает на музыку обязательство призвать аудиторию к вниманию и настроить ее на соответствующий опере эмоциональный модус, дать представление об основных музыкальных образах. Реализации этих обязанностей отвечают особенности самой увертюры — например, мощные фанфары, сменяющиеся внезапным *pianissimo*, заставляющим публику вслушиваться и подготавливающим появление ключевых оперных тем в оркестровом, инструментальном варианте.

Роль колыбельной — убаюкать дитя — обеспечивается особым, завораживающим слух характером ритмики и мелодии. Функция государственного гимна — вызвать чувство патриотизма, эмоционального подъема и единения — обязывает композитора отыскивать соответствующие этому музыкальные средства.

Все **множество функций**, выполняемых той или иной совокупностью жанров, конкретным жанром или его отдельными компонентами, **можно условно разделить на три группы. В первую войдут коммуникативные функции, связанные с организацией художественного общения.** Вторая объединит в себе **тектонические функции**, относящиеся к строению жанрового целого, прежде всего к музыкальной форме. Третью группу образуют **семантические функции**. Вообще, в чистом виде жанровые функции не существуют. Они образуют целостный комплекс, но каждая из них может выходить на первый план. Это и дает нам возможность рассмотреть их отдельно, начав с коммуникативных функций.

Жанр, как типовая модель произведения, как канон в народной музыке, определяет в основных чертах условия общения, роли участников в нем — иначе говоря, **структуру коммуникации.**

Коммуникативный контекст, в котором звучит музыка, не является, конечно, раз и навсегда установленной схемой. Меняются число исполнителей и слушателей, формы музицирования, цели, потребности, функции участников. Вариантов тут может быть очень много. И все же во всех вариантах сохраняется костяк типичной для жанра коммуникативной структуры. Она складывается из пространственных условий

музицирования и сети разнообразных отношений, связывающих музыкантов и слушателей. К существенным моментам относится число членов коммуникации и характер их участия в общении, а также жизненный контекст (сиюминутный, социальный, исторический).

Остановимся сначала на, казалось бы, чисто внешних для **жанра физических характеристиках пространства, в котором** звучит музыка. Объем звукового поля, акустические характеристики отражения и поглощения звуков, время реверберации (послезвучания, гулкости) интуитивно, а иногда и сознательно учитываются поющими, играющими.

Так, тончайшая нюансировка и предельное *pianissimo* немислимы в военном марше, рассчитанном на большие открытые пространства. Узорчатая фактура и мелизматика клавишных пьес, исполнявшихся в залах, гостиных, пропадала бы в гулких храмах с высокими сводами из-за большой реверберации. Максимальная скорость чередования звуков и гармоний зависит от времени послезвучания. Чем оно больше, тем труднее различать краткие ритмические длительности. Для каждого жанра характерны свои пространственные особенности. Оркестр, занимающий большую сценическую площадку, сталкивается с почти непреодолимой трудностью в создании синхронного ритмического движения, ведь скорость распространения звука не мгновенна, и поэтому звуки от разных участников ансамбля могут приходиться в ту или иную точку зала в разное время, даже если они были взяты одновременно. В малом ансамбле (дуэте, трио, квартете) ритмическая слитность уже по одной этой причине достигается легче. В ходе исторической эволюции соответствующая требованиям жанра музыка как бы приспособливалась к пространственным условиям исполнения и в известной мере определялась ими.

Другой стороной жанровой коммуникативной ситуации, от которой зависят многие черты жанра, является число членов коммуникации и характер их участия **в художественном общении.** Особенно важны взаимосвязи трех лиц, вернее абстрактно выделенных членов коммуникационной цепочки, характерной для профессиональной музыки, — композитора, исполнителя и слушателя. В концертных жанрах они для восприятия четко разграничены — это разные лица. В театральных жанрах, в опере, балете кроме того появляется и четвертое лицо — персонаж, герой. Исполнитель играет роль, но остается исполнителем, известным публике, объявленным в театральной афишке. Слушатель, наблюдая поведение Су-

санина на сцене, явно различает в нем глинкинское, с одной стороны, и исполнительское (например, михайловское) — с другой. Сам же он — слушатель — остается соучастником действия, но посторонним, т.е. именно зрителем.

В *концертных жанрах*, в симфонии, сонате, тоже есть герой — лицо, которое «повествует». Но чаще всего это лицо замещается в сознании слушателя исполнителем, или автором, или дирижером, являющимся, по выражению К. Дальхауза, «наместником композитора».

В *массово-бытовых жанрах* исполнитель и слушатель, довольно часто, одно и то же лицо. Песни в быту поют обычно для себя, а не для аудитории. С этим, кстати сказать, связана «положительность» образов бытовой музыки. Если в опере, в симфонии могут быть отрицательные персонажи, гротеск, то в бытовой лирической песне слушатель-исполнитель, высказываясь от себя, не желает чувствовать себя ничтожеством, уродом, отрицательным типом. И лишь в игровых и повествовательных песнях могут встречаться отрицательные персонажи.

В *культово-обрядовой музыке* исполнители-профессионалы и слушатели разделены. Однако содержанием ее служат соборные чувства и мысли всех присутствующих.

При анализе жанровой коммуникативной ситуации можно для большей наглядности пользоваться графическими схемами, показывающими расстановку участников музыкальной коммуникации (рис. 1). Приведем коммуникационные схемы серенады (под балконом возлюбленной), народного хорового пения, концерта и конкурсного выступления, ранее описанные автором в книге о психологии музыкального восприятия.

Уже анализ приведенных схем показывает некоторые особенности жанровых типов. В первой — слушательница одна, во второй слушателями являются сами певцы. Схема сольного концерта фиксирует факт выступления одного исполнителя перед большой аудиторией, что выделяет солиста, создает атмосферу восхищения его игрой. В последней — кроме исполнителя и публики есть еще жюри, а за кулисами соперники конкурсанта. Следствия многочисленны. Слушатель превращается в судью, соперничающего с членами жюри, жюри испытывает давление зала, исполнитель — давление соперников. Борьба мнений и оценок — один из компонентов атмосферы конкурса¹.

¹ Автор детально рассматривает этот момент в ст.: «Оценочная деятельность при восприятии музыки» // Восприятие музыки. М., 1980. С. 195—228.

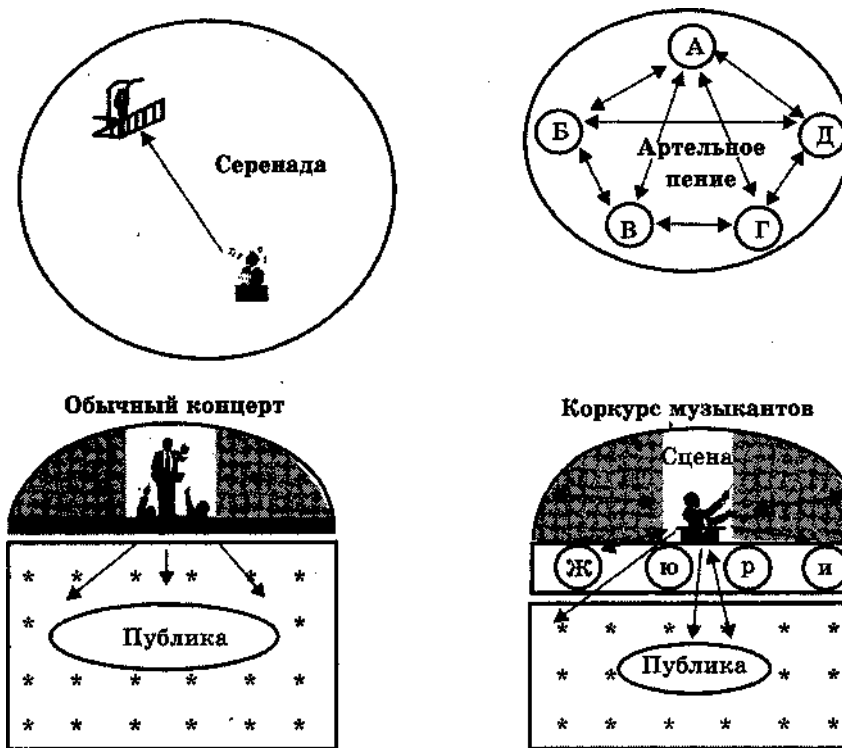


Рис. 1

Игровые схемы хороводных песен рассматривает в своей книге исследовательница русского фольклора Н.М. Бачинская¹.

Интересны особенности коммуникативной ситуации в *хоровых жанрах*, где множеству слушателей противостоит множество поющих. Вот самодеятельный солдатский хор расположился на наспех сколоченной деревянной эстраде, и его полукружие как живой рефлектор собирает в фокус многочисленную психическую энергию поющих, направляя свои психотропные лучи прямо в гущу расположившихся на лесной поляне однополчан. А вот невидимый прихожанам церковный хор — пение воспринимается как небесное, божественное и в то же время как воплощенное в звучании общее состояние всех присутствующих на службе.

Расстановка «действующих лиц» *музыкального жанра* способна вызывать действенные ассоциации с различными рече-

¹ Бачинская Н.М. Русские хороводы и хороводные песни. М.; Л., 1951. С. 3,98,102.

выми жанрами и тем самым вовлекать в восприятие музыки дополнительные смыслы. Опыт же различения разнообразных речевых форм общения у каждого человека огромен.

Еще одной стороной коммуникативной ситуации является включенность музыки в конкретный жизненный контекст. Органично слиты с ситуацией, например, импровизации народных певцов. Красочно описывает импровизацию певцов-якутов В.Г. Короленко в рассказе «Ат-Даван»: каждая из песен «рождается по первому призыву, отзывается, как Эолова арфа, своею незаконченностью и незакругленную гармонией на каждое дуновение горного ветра, на каждое движение суровой природы, на каждое трепетание бедной впечатлениями жизни. Певец-станочник пел о том, что Лена стреляет, что лошади забились под утесы, что в камине горит яркий огонь, что они, очередные ямщики, собрались в числе десяти человек, что шестерка коней стоит у коновязи, что Ат-Даван ждет Арабин-Тойона, что с севера, от великого города, надвигается гроза и Ат-Даван содрогается и трепещет».

Художественные образы, мысли, настроения возникали у слушателей и у оказавшегося в юрте Короленко не только благодаря пению, но и благодаря всему, что окружало эту импровизацию. Это и обстановка юрты, освещаемой «огненной пастью» камина, и звуковой аккомпанемент — треск огня и короткие произвольные восклицания слушателей, и «выстрелы» раскалывающегося от мороза льда на Лене. И главное — песня-импровизация сочеталась с тем всеобщим настроением тревоги, ужаса, которое охватило якутов перед приходом губернаторского курьера Арабина, известного на сибирских трактах своими жестокими выходками.

Анализ коммуникативных функций, характерных для обиходных жанров, особенно сложен. Дело в том, что в прикладных, первичных жанрах и условия бытования музыки более разнообразны и специфичны, и отношения между участниками коммуникации многосоставны. В жанрах же профессиональных связь музыки с коммуникативной ситуацией более стандартна и потому менее заметна.

Особую группу образуют **тектонические функции** жанра. Наиболее весомо и непосредственно они представлены в требованиях, предъявляемых жанром к музыкальной форме. Подробное описание музыкальных форм выходит за пределы теории жанров и составляет, как известно, содержание специальной музыкально-ведческой дисциплины, а потому мы ограничимся здесь лишь некоторыми примерами и общими замечаниями.

Примеры тектонических норм жанра многочисленны. Так, во многих *песенных жанрах* оказывается необходимым чередование запева и припева, для песен с инструментальным сопровождением, для романсов типичны вступления, ригурнели, отыгрыши, в военных маршах в среднем разделе жанровым канонам являются кантиленные мелодии в баритоновом регистре и «соло басов».

Для *бальных вальсов* характерна своеобразная слитно-сюитная форма, возникшая как сцепление в одну протяженную последовательность нескольких простых вальсов, которые ранее могли бы существовать отдельно. Такое объединение вальсов отчасти напоминает старинную танцевальную сюиту, но все же отличается от нее по целому ряду признаков. В большом бальном вальсе, в отличие от сюиты, отсутствуют перерывы, нет контрастных изменений темпа и размера. Музыкальная композиция такого вальса подчиняется закономерностям, свойственным так называемой контрастно-составной форме. Обычным является уход в субдоминантовые тональности в средних разделах и в конце возврат первого вальса в основной тональности. Иногда начальные вальсовые мелодии подобно рефренам рондо периодически появляются в череде разделов. Возможно развернутое вступление (например, в вальсах И. Штрауса), в котором вальсовые темы как бы предварительно излагаются в несвойственном вальсу четном размере, возможны стремительные коды, заставляющие вальсирующих прекращать танец. Впрочем, слитно-сюитная форма характерна и для других танцев, перенесенных из народного обихода в бальную танцевальную атмосферу или в концертный зал, например — для краковяка, мазурки, экосеза. Интересно, что и в концертных вальсах, относящихся уже к типу преподаваемой музыки, эта большая форма сохраняет свое значение. Таковы, например, вальсы Ф. Шопена.

Сложившаяся в рамках того или иного жанра музыкальная форма закрепляется за ним, становится частью жанрового канона и может выступать как его тектоническая норма даже при переходе в другую жанровую группу. Более того, формы в конце концов осознаются в профессиональной композиторской практике как некие самостоятельные музыкальные системы организации, хотя в своем названии иногда хранят память о своем сугубо жанровом прошлом.

Так, жанр песни дал основание немецким теоретикам называть песней форму периода и простую двухчастную и трехчастную формы. Эта традиция была перенесена и в русскую

музыкальную терминологию, но натолкнулась здесь на сопротивление лексических норм языка — слово «песня» ассоциируется с плавной, широкого дыхания мелодией. Поэтому термины «песня» и «песенная форма» плохо связываются с периодами и простыми формами инструментального типа. Тем не менее, сама эта немецкая традиция показательна и свидетельствует о связях форм с жанрами и о процессах эмансипации музыкальных форм.

Память о жанре несут в себе также относящиеся к музыкальной форме термины «рондо», «сюита», «соната». Рондо (буквально — круг) первоначально связано с хороводной песней, сюита — с последовательностью французских придворных танцев, соната — итальянское название инструментального жанра.

Тектонические требования жанра распространяются, однако, не только на музыкальную форму. Ведь под понятие тектоники — строения, структурной упорядоченности — подпадает, как было показано, и рассмотренная выше коммуникативная ситуация. В этом проявляется общий принцип: коммуникативные и тектонические функции тесно связаны друг с другом и выступают лишь как особые стороны функционального комплекса.

Третью важную группу образуют **семантические функции жанра**.

Жанр, как и стиль, обладает собственным содержанием, отличным от содержания конкретного произведения. Таковым для жанра как канона и модели является интегральный художественный, эстетический и жизненный смысл, отражающий в обобщенном виде опыт всех значительных форм и образцов реализации жанра в конкретных актах музицирования. Он запечатлевается в культурной памяти социума и принимает индивидуальные формы в сознании носителей культуры. Его легко вызвать из глубин психики, проделав небольшой мысленный эксперимент. Достаточно произнести, услышать или представить написанным название любого хорошо знакомого жанра, как в сознании, в воображении возникает более или менее осязаемая и эмоционально окрашенная ассоциативная аура. В ней оказываются собранными воедино прежние, давние и близкие личные впечатления от этого жанра, но и не только личные — ведь нередко с описаниями жанров мы сталкиваемся и в художественной литературе. Они усваиваются сознанием, присваиваются, индивидуализируются. «Вальс, вальс, вальс!» — видим мы зазывную строчку афиши, и сразу

же всплывают (конечно, не у всех и не обязательно всегда) описание бала в «Войне и мире» Л.Н. Толстого и сам вальс из одноименной оперы С.С. Прокофьева. Пусть эта ассоциация будет слабой, почти неуловимой, как и многие другие. Но зато к ней присоединятся еще и воспоминания о реальных вечерах танцев, о собственном вальсировании, о фильме «Большой вальс», о венской музыкальной династии Штраусов и многое, многое другое. Все эти компоненты теснят друг друга, сливаются в некий общий интонационный музыкальный смысл — отклик на одно только имя жанра! Он — этот ассоциативный ореол — как апперцепция включается и в реальное восприятие или исполнение конкретного вальса.

С семантическими функциями связан предложенный А.Н. Сохором термин «жанровое содержание». Он был нацелен главным образом на традиционную для отечественного музыковедения 60-х годов пару понятий содержание — форма. Нас же здесь будет интересовать другое. Прежде всего важно рассмотреть, каковы механизмы, обеспечивающие жанрам выполнение семантических функций, т.е. рождения, фиксации, хранения и передачи определенных художественных смыслов. Таким образом, проблема семантики жанра органично включается в круг проблем памяти и будет рассмотрена в относящемся к ним следующем разделе.

ПАМЯТЬ ЖАНРА

Словосочетание «память жанра» выглядит как типичная тавтология, ибо в сущности сам жанр является тектонической, коммуникативной и семантической памятью.

Кроме того, оно метафорично. Приписывать жанру память — значит подразумевать его сходство с живыми существами, способными помнить и забывать. Но если это и метафора, то лишь наполовину, ведь жанры в искусстве немислимы вне деятельности людей, вне их сознания, их индивидуальной и коллективной памяти. Характерный облик любого музыкального жанра с наибольшей яркостью и полнотой запечатлевается, конечно, памятью людей — живых носителей культуры. Культура же в целом хранит этот облик в обобщенной идеальной форме.

И все же признать формулу «память жанра» правомерной можно лишь в том случае, если, выведя за скобки входящую

в его сложную структуру человеческую память, в нем самом можно будет усмотреть механизм, способный выполнять хотя бы одну из функций, присущих памяти (запоминание, хранение, обобщение).

Итак, если это память, то как устроен ее механизм? Включен ли он в самой музыке или также во внемузыкальных компонентах жанра? Как он действует, из чего состоит, где размещается, какую информацию и в каком виде запечатлевает? Все ли, что мы относим к жанру, становится предметом запоминания? Нет ли среди его компонентов того, что не только запоминается, но и осуществляет запоминание, позволяя в итоге утверждать, что жанр помнит сам себя?

Действительно, если внимательно рассмотреть компоненты жанра (музыка, слово, фабула, состав действующих лиц, пространство действия, инструменты, временные характеристики, конкретная ситуация и т.д.), то становится ясно, что, с одной стороны, они все без исключения, как специфические смысловые сокровища музыкального жанра, оказываются материалом фиксации и запоминаются, с другой же — все они в то же время так или иначе способствуют запоминанию, участвуют в процессах запечатления и хранения, т.е. сами выступают как блоки и винтики механизма памяти.

Принципом его действия является взаимное, перекрестное кодирование. Музыка запоминает словесный текст, а текст — музыку. Любой музыкант, да и каждый любитель попеть, вовсе не относящийся к цеху профессионалов, по собственному опыту знают, как помогает текст песни вспомнить забытую мелодию, а мелодия — забытые слова. Танец заставляет вспомнить звучание аккомпанемента, а музыкальный ритм и сам вызывает пластические ассоциации — в нем как бы закодированы, пусть в самых общих чертах, особенности танцевальных движений.

Рассмотрим это на примере той же коммуникативной ситуации.

В компонентах внемузыкального контекста, в характерной для жанра жизненной ситуации в значительной мере заключены специфические жанровые смыслы, эмоциональные модусы, без сохранения которых в памяти немислима устойчивая традиция. Величальная свадебная песня как жанр — это не только комплекс собственно музыкальных элементов (характерная мелодия, приподнятый тонус, медленный или умеренный темп), не только определенный словесный текст, но это и сама ситуация, в которой она поется. Праздничное

застолье, хмель, веселые разговоры как своеобразный звуковой аккомпанемент, узаконенные традицией ролевые амплуа участников. Это даже определенное предпочитаемое для свадеб время года, в старом русском быту — золотая осенняя пора. Это и многое другое, что остается константным, повторяющимся в свадебном обряде. Военный походный марш — это не только активный двухдольный ритм, развертываемый в темпе 120 ударов в минуту, не только сложная трехчастная форма с «соло басов» или кантиленными мелодиями баритонов в средней части. Это и способ организации движения, и энергичная, синхронизованная поступь движущейся колонны, это мужественные лица солдат и сверкающие медью инструменты идущего впереди духового оркестра. Это, в сущности, и весь стоящий за картиной марша традиционный армейский уклад. Этот комплекс и входит весомой частью в хранимое памятью жанра содержание.

Однако в большинстве случаев нетрудно обнаружить, что коммуникативная ситуация не является только объектом запоминания. Она и сама так или иначе включается в механизм жанровой памяти. Во многих обиходных жанрах сохранение типичного облика и характерных черт музыки опирается на повторяющиеся, специфические для жанра жизненные обстоятельства. Жизненный контекст диктует подчас совершенно определенные нормы музицирования. Сами условия военного строевого марша задают темп в 120 ударов по метроному Мельцеля как физически и физиологически оптимальный для шага, как непосредственно вытекающий из ощущения приподнятости тонуса и строевой слаженности движений. В колыбельной, которую поет засыпающему ребенку мать, ограничена громкость пения (таково требование обстановки), а мягкое покачивание колыбели навязывает мелодии и словам не только мерный темп, но и двухдольный метр.

Совершенно ясно, что жанровая ситуация со всеми ее атрибутами, с одной стороны, входит весомой частью в хранимое памятью жанра содержание, с другой же — сама выступает как один из блоков памяти жанра, создает режим наибольшего благоприятствования для сохранения простых и естественных черт музыкального жанра.

Но связь между ситуацией и собственно музыкальным звуковым материалом жанра — двусторонняя. Не только ситуация помнит и воссоздает некоторые элементы, присущие музыке, но и музыка «запоминает» и «помнит» ситуацию. А это уже собственно музыкальная память жанра. Музыка, а точ-

нее музыкальное звучание, «акустический текст», т.е. то, что в абстракции называют чистой музыкой, функционирует в механизмах памяти жанра, пожалуй, с наибольшей эффективностью. Она и объект запечатления, и сама богатейший инструмент запоминания.

Что же может запечатлеть музыка, какие стороны и особенности жанровой ситуации, жизненного контекста накладывают ощутимый отпечаток на звуковые, интонационные и иные музыкальные структуры? Конкретных примеров можно привести достаточно много. Так, в переменной ладовой структуре и в мелодике многих народных песен, где начальное мажорное наклонение в запеве сменяется минором в припеве, отражается типичное соотношение голосовых возможностей и мастерства запевалы, и других участников пения: в припеве тесситура снижается, так как ладовый центр смещается вниз на терцию, для припева характерен менее развитый мелодико-ритмический рисунок. Вообще, регистровые и динамические особенности нередко прямо соотносятся и с особенностями коммуникативной ситуации: достаточно сравнить тесситуру и громкость колыбельной и залихватской частушки. Трехголосная, трехкомпонентная фактура в трио как симфонических, камерных, так и фортепианных менуэтов и скерцо (например, в бетховенских сонатах ор. 2 № 1 и № 2, ор. 27 № 2) — это память о типичных инструментальных ансамблях в первичных танцевальных жанрах.

Можно указать по крайней мере на **три основные формы связи музыки с контекстом**.

1. *Опора на конкретное предметное и жизненное окружение* в передаче художественного смысла. С этой точки зрения музыка выступает как элемент более крупного целого, и информация заключена именно во всем этом целом, но при непосредственном восприятии она предстает слушателю как относящаяся к самой музыке.

2. *Конкретное строение музыкального текста* несет на себе следы типичного ситуативного комплекса, например диалогичность, запевно-припевные отношения и т.п. В обиходных жанрах эти следы не столь уж важны, коль скоро музыке вовсе нет нужды запоминать ситуацию. Они развертываются параллельно, действуют совместно, вызываются самой жизнью, социальными установлениями, традициями, обычаями. А вот при превращении первичного жанра во вторичный, при переносе обиходной, бытовой музыки в концертный зал эта память — память о первичных ситуациях — ока-

зывается важным с художественной точки зрения содержательным, смысловым компонентом.

3. Но даже если таких следов нет, *музыкальный материал жанра в сознании слушателей, исполнителей, участников коммуникации вступает в прочную ассоциативную связь с жанровой ситуацией*. И тогда, уже в других обстоятельствах и условиях, даже в другом историческом контексте, он начинает выполнять функцию напоминания о той прежней ситуации и вызывать определенные, окрашенные воспоминаниями эстетические переживания. Такова, например, сильно действующая на людей старшего поколения мелодия «Священной войны» А.В. Александрова, выразительная, действенная сила которой обусловлена как самим музыкальным строением песни, так и ассоциациями с грозными событиями Великой Отечественной войны.

Итак, если попытаться разграничить функции музыкальных и внемузыкальных компонентов жанра в процессах запоминания, хранения, воссоздания, то становится ясно, что все они являются и материалом фиксации, и компонентами своеобразного запоминающего устройства.

Особняком стоит в памяти жанра его имя. Речь о нем в следующем разделе.

ЖАНР И ИМЯ

Отметим прежде всего, что название жанра относится к его внемузыкальным компонентам, но при этом может даже подчас не включаться непосредственно в саму жанровую ситуацию. Когда под хмельком поют застольную песню, когда танцуют польку или буги-вуги, то ведь просто поют и танцуют, вовсе не произнося, даже мысленно, имени жанра. И именно потому, что название жанра и принадлежит ему (особенно имя-кличка, возникшая в ходе развития самого жанра), и не принадлежит конкретной жанровой ситуации, — именно поэтому оно может брать на себя функцию как бы постороннего запоминающего элемента. Запоминаемой же является вся жанровая ситуация со всеми ее внемузыкальными и собственно музыкальными компонентами. Достаточно, как уже говорилось, только упомянуть тот или иной знакомый человеку бытовой, служебный, прикладной, развлекательный жанр —

частушку, колыбельную, церковное пение, гимн, походную песню, как услужливое воображение тут же воскресит в его сознании целый комплекс стоящих за именем жанра ассоциаций, в который вмещается множество элементов музыкального и немusического порядка.

Но дело не в одних только ассоциациях. Действует в составе жанровой памяти и сам семантический механизм имени, нередко — имени-клички. Ведь названия жанров, как и прозвища, часто уже в самой своей вербальной форме запечатлевают те или иные примечательные свойства жанра, отдельные его признаки. Причем признаки эти могут принадлежать и музыке, и особенностям ситуации, могут относиться к исполнителям и инструментам или к словам и содержанию текста, могут метко характеризовать прикладную функцию музыки и т.п.

Благодаря тому, что музыка не стеснена границами породившей ее национальной культуры и выходит за ее пределы, распространяясь очень широко, связанные с нею термины также приобретают международный характер. Поэтому и в названиях жанров мы видим многоголосие национальных языков. Это значит, что уже сам жанровый термин говорит об истории жанра, о той его одной из начальных стадий, когда он где-то и почему-то получил именно такое название.

Вот термин **венгерка** — термин русского происхождения, и относится он к русскому бальному танцу. Но название это говорит о той стадии в жизни венгерского чардаша, на которой он был принят на русских балах.

Вот танец **липси**. В этом шутовском имени скрыто указание на конкретную родину: знающему язык немецкое звучание ясно. Правда, нужно еще выяснить конкретное место возникновения. Это может быть либо Лейпциг (русский вариант Липецк — город, название которого связано с липами), либо Берлин, где танец могли танцевать на *Unter den Linden* (название улицы с липовой аллеей — буквально «под липами»).

Вот **каватина** — уменьшительное (как сонатина, концерттино) ответвление от *каваты*. А *кавата* (по-итальянски *извлечение, высказывание, обобщение*) — в опере заключительная, обобщающая часть речитатива.

Крыжачок — от белорусского *крыж* (*крест*). Разве это не память о том, что танцующие тут располагались крестом!

Лявониха — это почти кличка. Белорусский парно-массовый веселый, задорный танец назван по имени супруги Лявона — персонажа одноименной песни. В старину же он на-

зывался «Крутиха» по характерной танцевальной фигуре — кружению пар.

Нередко название жанра оказывается и названием музыкального инструмента (**мюзет, лур, фанфара** и др.).

И хотя в каждом имени, в каждой кличке фиксируется что-то одно из разных особенностей жанра (иногда не очень существенное, но нередко достаточно характерное), в целом совокупность одних только жанровых имен может дать нам почти исчерпывающую характеристику жанра, взятого в его обобщенном значении. Иначе говоря, даже не обращаясь к самой музыке, к самим произведениям разных жанров, из одних только жанровых названий, если взять достаточное их количество, можно получить представление о том, что такое жанр в музыке, какие стороны жизни музыки он, как определенный ее тип, соединяет в себе. Опираясь на анализ названий, нетрудно получить даже определение понятия музыкальный жанр, притом более или менее развернутое и хорошо согласующееся с действительностью. Заинтересованный читатель может на досуге произвести такую работу, взяв для анализа и систематизации сотню жанровых терминов (они приводятся в Приложении в виде задания № 3). Вооружившись толковыми и этимологическими словарями, можно даже для корректности эксперимента отрешиться от своих уже имеющихся знаний о самих жанрах, чтобы знания эти не повредили чистоте собственно этимологических изысканий. Ведь тогда механизм лексической памяти предстанет в чистом виде, а в то же время будет ясна именно музыкальная сущность жанра¹. И какое же удовлетворение можно тогда испытать, получив в итоге развернутое описание жанра как многогранной музыкальной модели и ощутив могущество языка и естественных механизмов именования!

Перечислим сначала некоторые варианты именования.

Один и тот же жанр может иметь несколько разных имен. Так, испанское фанданго в Малаге называют малагеней — местный вариант жанра, жанровая разновидность (проявление своего рода жанровой топонимии).

Один и тот же термин может иметь разные фонетические транскрипции, разные лексические оформления. Молдавский танец называют молдавеняской, молдаванеской, мулдуванеской. Полонез называют Польским.

¹ Пояснения к заданию и рекомендации по методике его выполнения даются в Приложении.

Иногда название конкретной песни становится жанровым термином. Так произошло с Камаринской, Барыней, Лявонихой. Такова судьба широко известных революционных песен — например, Марсельезы.

Чаще всего превращение произведения в жанр возникает в сфере народной, прикладной, обиходной музыки. И это понятно. Ведь для жизни народных мелодий важен принцип свободного вариантного воспроизведения. Группа вариантов одной и той же песни и начинает выступать в качестве жанра, особенно если песня получает широкую известность и попадает в различные, отличающиеся от первичной жанровые ситуации. Впрочем, в среде самих носителей фольклора песня остается песней и вовсе не определяется как род. Слово жанр вообще тут не используется. Оказывается, что в самосознании этой среды нет категории жанра, а есть конкретные напевы, наигрыши, мелодии, песенные тексты и их варианты. Даже если один и тот же текст распевается по-разному, все равно речь идет не о жанре, а о вариантах одной и той же песни. Ведущим, константным началом оказывается здесь словесный текст. И только на аналитической стадии развития музыки в профессиональном творчестве жанровая структура музыкального организма осознается как нечто самостоятельное, извлеченное мысленно из конкретного материала.

Марсельеза, сначала называвшаяся «боевой песней Рейнской армии», как рассказывает в своей книге Ж. Тьерсо¹, через марсельских добровольцев распространилась в революционном Париже и была названа «Маршем марсельцев» — Марсельезой. Ее долгая и интересная судьба превратила сочинение Руже де Лилия в самый настоящий жанр, в рамках которого возникли различные национальные варианты песни (например, «Рабочая марсельеза» в России со словами «Отречемся от старого мира»). Интересно при этом, что, оформившись как особый специфический жанр, Марсельеза выступала и в качестве конкретной разновидности жанров других, более высоких уровней — марша, песни, гимна. Но ее имя все же не успело стать нарицательным, а осталось именем собственным, начинающимся с заглавной буквы. И лишь в русском варианте оно пишется иначе («Рабочая марсельеза»). Заметим, что такое превращение конкретной песни, танца, пьесы в жанр оказывается чаще всего резуль-

¹ Тьерсо Ж. Песни и празднества Французской революции (перевод с франц.) М.,

татом переноса музыки в совершенно другие условия — например, включения бытового танца в балет, песни — в оперу. Балетные варианты бытовых танцев демонстрируют нам не только свободу сюжетных ситуаций, в которые помещается в спектакле танец, но и свободу собственно музыкальных трансформаций. Композитор может создать свой вариант по ритмогсинтаксическим моделям первичной мелодии.

Музыкальное творение (песня, наигрыш, причитание), так или иначе названное, может отдавать свое имя целой группе родственных творений, и тогда название конкретной песни становится названием жанра. Лявониха — это еще имя определенной белорусской танцевальной мелодии. Но местные, районные, областные варианты ее уже образуют группу творений. И каждый из них может считаться лишь вариантом той же самой песни, но может рассматриваться и как элемент жанровой группы. Камаринская — это тоже еще конкретный плясовой наигрыш, но он тоже ветвится в разных модификациях, хотя народным сознанием относится не к жанру, а к конкретной плясовой песне. Сама же она входит в жанровую группу народных плясовых песен. Но стоит только такой наделенный конкретным именем вариант свободно использовать в качестве основы для создания новой композиторской версии, как название песни становится уже именем целого жанра.

Это, впрочем, лишь один из путей возникновения жанровых названий. Другой — прямо противоположен. Он связан с профессиональным композиторским творчеством и заключается в том, что имя, как бы предшествующее жанру (например, «времена года»), выступает в качестве тематического задания, определяющего некоторые свойства создаваемых творений — свойства столь устойчивые (например, наличие четырех «сезонов» или двенадцати месяцев, смена характеров, соответствующих сезонной погоде, и другие), что тем самым создается основа специфического жанрового канона.

ЖАНР КАК ОБОБЩЕНИЕ

Из всего сказанного видно, что жанр формируется и осознается как результат некоторого обобщения частных, единичных, но вариантно повторяющихся форм бытия музыки. Обобщение, кстати говоря, является важнейшей функцией

музыкального жанра, а потому сущность последнего мы можем определить не только формулой «жанр — это память», но и формулой «жанр — это обобщение».

На очень важное, хотя и частное проявление этой функции в свое время обратил внимание А.А. Альшванг. В связи с одним из эпизодов в первом акте оперы Даргомыжского «Русалка» он ввел даже специальный термин «обобщение через жанр». Речь шла о драматической сцене, где князь сообщает Наташе о предстоящей разлуке. В оркестре в этот момент появляется танцевальная мелодия «испанского» типа, которая, как пишет Альшванг, «не имеет ничего общего со всей вполне русской сценической ситуацией». Эта мелодия строится на характерном для пассакальи нисходящем скорбном хроматическом движении и, по словам Альшванга, «служит здесь для осознания происходящего в гораздо большей степени, чем самые правдоподобные крики отчаянья». «Такое применение жанра, обладающего свойством выражать в «опосредованном» виде эмоции, мысли и объективную правду, — пишет он, — я называю обобщением через жанр»¹. К этому термину исследователь обращается и в связи с анализом знаменитой заключительной сцены из оперы Бизе «Кармен», где мажорное звучание марша усугубляет трагизм ситуации. Во всех этих случаях речь идет об использовании обобщающих свойств обычных музыкальных жанров в рамках оперы.

Ясно, однако, что обобщающая функция проявляет себя не только при перенесении первичного жанра в новые условия. Она присуща жанру как определяющий все его остальные проявления принцип, притом теснейшим образом связанный с памятью. Если понимать обобщение как движение от частного к общему, то ведь память как раз и обеспечивает его формирование, ибо сама является процессом — движением от единичных впечатлений, вызываемых всякий раз в чем-то неповторимыми вариантами песен, танцев, ритуалов, обрядов, к освобожденному от частных некоему интегральному представлению, которое и фиксируется в итоге как что-то особенное и типичное, как обобщенный жанровый образ.

Процесс обобщения обеспечивается, конечно, не только забыванием деталей. Ему способствует сама историческая жизнь жанров. Меняются жизненные уклады, формы деятельности. Все более явно обнаруживается историческая ограниченность казавшихся вечными понятий, таких, например, как аристо-

кратический салон, богема, придворная среда, бал. Характерные для определенного исторического стиля жанры, способные удержаться и за рамками породившей их эпохи, неизбежно утрачивают множество своих свойств, элементов, особенностей, приобретая оттенки бутафорности, музейной редкости. Выставочные залы для драгоценных реликвий прошлого ныне предоставляют профессиональное композиторское творчество, с пietetом или иронией воспроизводящее старые образцы в форме стилизаций, вторичных жанров, жанровых аллюзий. Очевидна историческая изменчивость типовых жанровых ситуаций карнавала, маскарада, бала и бала-маскарада. «Танцульки», например, заимствуют идею бала, приходят ему на смену, но ведь это вовсе не великосветский бал. После Великой Отечественной войны в нашей стране возникла была тенденция возрождения бальных танцев, но она не привела к подлинному восстановлению бальных традиций, ибо социальная среда и жизнь стали иными.

Зато формируются новые массовые жанры зрелищного, развлекательного типа. Складываются каноны праздничных массовок. Меняется в той или иной мере роль музыки. Все чаще музыка начинает использоваться как знамя, как эмблема. Утверждается по-новому и особый клубный характер слушания как способ общения, единения, причастности к определенной идее или «мировой душе». Но XX век — это еще и музыка как шум, или как материал для фонотеки-коллекции, как предмет теоретических и идеологических спекуляций. Меняются расстановка и функции участников музыкальной коммуникации — композитора, исполнителя, слушателя, критика, педагога, чему способствует новая форма распространения музыки — радио, звукозапись, телевидение. Рождается профессия звукорежиссера, работника электронной музыкальной студии.

Отошли в прошлое многие фольклорные жанры, песни, связанные с самыми различными обрядами. Фольклористы еще могут застать в своих экспедициях посиделки, улицу, хороводы. Народные мастера пения остаются в памяти, запечатлеваются в искусствоведческих описаниях, в художественной литературе, например в рассказе «Певцы» И.С. Тургенева, в новелле Ю. П. Казакова «Трали-вали». Но в большинстве случаев остается лишь обобщенный образ. Вместе с уходом в прошлое характерных бытовых ситуаций, включавших музыку в свой состав (серенада, охотничья музыка, веснянки и т.п.), исчезают мелочи, детали.

¹ Альшванг А.А. Проблемы жанрового реализма // Избр. соч. Т. 1. М., 1964. С. 97—103.

Конечно, многое остается. Музыка оставляет за собой гедонистическую, познавательную, эстетическую и компенсаторную функции. Продолжает жить в традиционных формах военная музыка. Конечно, сохраняют значение интимные ситуации музицирования — для себя, для близких. Возрождается в России духовная, церковная музыка.

Но и эти старые ситуации трансформируются. Все зависит от конкретной исторической стратификации культуры и общества.

Одним из результатов исторического процесса развития жанровой системы оказывается постепенно укрупняющаяся группировка жанров по определенным, притом все более общим признакам и критериям. Они как раз и выявляются в музыковедческих системах классификации. Так в памяти культуры происходит кристаллизация жанровых типов, обладающих чертами, наиболее общими для больших групп музыкальных жанров. Механизмы памяти и обобщения приводят к тому, что рядом с терминами «песня», «танец», «марш» появляются понятия песенности, танцевальности и маршевости. Как своего рода обобщение по отношению к скерцо, к концерту, к симфонии выступают понятия скерцозности, концертности, симфонизма. За этим восходящим к абстракции движением в терминологии лежит реальный исторический процесс формирования музыкальных жанровых типов и творческого освоения жанровых начал, восходящих к музыкальным и внемузыкальным прототипам.

ТИПОЛОГИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ЖАНРОВ

Общие принципы и критерии типологии

Теперь, после рассмотрения жанровых функций, памяти жанра, жанровых начал и прототипов, мы можем вновь вернуться к типологии музыкальных жанров с тем, чтобы, учитывая опыт описанных выше классификаций, выявить наиболее общие принципы типологии, относящиеся ко всему множеству жанров, охарактеризовать исторические критерии разграничения типов и определяющие их тенденции.

Совершенно очевидно, что музыкальные жанры не отделены непроходимой стеной от жанров театральных, литературных, танцевальных, как и от жанров внесценических, например, от бытовой речи и самых разных,

совсем не связанных с музыкой родов деятельности, так или иначе складывающихся в типичные, устойчиво повторяющиеся формы. А это значит, что прежде, чем решать заявленные проблемы, необходимо выделить из всего этого множества те жанры, которые можно назвать музыкальными.

На сей счет существуют две крайние точки зрения.

Первая — любой жанр (литературный, театральный), любой ритуал, обряд можно называть музыкальным, если в нем хотя бы в малой дозе звучит музыка. Таковы, например, музыкальный лекторий, музыкальный вечер, русские посиделки, свадьба и вообще многие фольклорные жанры. Вечер называют музыкальным, хотя программа его может включать в себя всего два-три романса, а остальное время отдается чтению стихов, беседам, чаепитию и т.п. Этой точке зрения так или иначе соответствуют типологии Г. Бесселера, Т.В. Поповой и А.Н. Сохора.

Вторая крайность — отнесение к собственно музыкальным жанрам только самой музыки. Именно ею ограничивает свою типологию В.А. Цуккерман, а жанры, непосредственно соединяющие музыку с бытом, называет «первичными», т.е. предшественниками «вторичных», собственно художественных жанров.

О.В. Соколов в своей системе соединяет оба подхода, справедливо полагая, что формула «музыкальный жанр» распространяется и на экстремальные случаи, и на всю гамму переходов между ними.

Обобщенная типология музыкальных жанров должна охватывать все это множество и при этом удовлетворять двум разнонаправленным требованиям. С одной стороны, она (в соответствии с самим рангом стратификационных единиц — типами) обязана быть компактной и содержать не более трех-четырёх элементов. С другой же, несмотря на предельную обобщенность, все-таки отражать специфику европейской музыкальной культуры и даже, пусть в самом общем виде, историческую логику ее развития. Последнее особенно важно, так как в рассмотренных нами ранее опытах группировки исторический критерий оставался в стороне. А потому именно он и будет в данном разделе главным.

Основанием для крупномасштабного разграничения жанров, как видно из обзора различных классификаций, нередко служит принцип типологического *противопоставления*. Так, Т.В. Попова все жанры, кроме хоровых и театральных, делит на вокальные и инструментальные, О.В. Соколов вводит по-

нения чистой и взаимодействующей музыки, фольклористы говорят о жанрах приуроченных и неприуроченных и т. п. Парных характеристик подобного рода существует в практике описания музыки немало (например, камерная и симфоническая музыка, серьезная и легкая, массовая и элитарная, духовная и светская). Использование любой такой дихотомии, конечно, обладает как определенными преимуществами, так и недостатками. С одной стороны, акцентируя полярность явлений, оно позволяет заострить внимание на тех особенностях изучаемых жанров, которые наиболее важны с точки зрения избранной исследователем научной задачи. С другой же — эти разграничения, как правило, статичны. Все множество жанров берется в таких случаях как бы вне времени исторического развития культуры, или на каком-то одном его срезе, в рамках хронологически ограниченного периода.

И лишь в некоторых дихотомиях идея исторической преемственности все же наличествует, хотя и в снятом виде. Такова пара «фольклорное — профессиональное». Таково же разграничение обиходных и преподносимых жанров у Бесселера, первичных и вторичных у Цуккермана. Именно они в дальнейшем и могут послужить основой для создания более широкоохватной типологии, причем наиболее объемной по отношению к европейской музыке последних трех-четырех столетий представляется двухкомпонентная типология Бесселера.

Используются при построении классификации также типологические триады. В.А. Цуккерман учитывает различие первичных и вторичных жанров, но за основу берет, как **мы видели, три рода образности — лирический, повествовательный и связанный с двигательной активностью** (в частности, танцевальный). В. Дж. Конен, расширяя рамки традиционных музыкально-исторических исследований, в которых за основу взята пара «народное — профессиональное», вводит в рассмотрение «третий пласт»¹, к которому относит получившие развитие и распространение в культуре XX в. джаз и рок-музыку.

Для построения широкоохватной общей типологии музыкальных жанров целесообразно совместить обе возможности.

Включение исторической координаты дает нам основание во всем множестве жанров, связанных с музыкой, выделять не два типа, как у Бесселера, а три и рассматривать их как три формы бытия музыки. Однако речь не идет здесь о «тре-

тьем пласте», и не потому, что ему уже посвящено упомянутое специальное исследование, а потому, что в рамках данной книги объект рассмотрения ограничен музыкальной культурой европейской традиции. К тому же с точки зрения ее собственной логики охарактеризованный Конен «третий пласт» представляет собой внедрение извне, нашедшее в европейском социуме XX в. благоприятную почву. Между тем сами европейские музыкальные жанры в это время начали входить в свою третью форму бытия. И это было обусловлено рядом исторических тенденций развития.

Характерным для европейской культуры является, с одной стороны, неуклонное, идущее через все зигзаги истории движение музыкального искусства к эмансипации, к высвобождению из первоначальных синкретизмов и синтезов «чистой» или «абсолютной» музыки, с другой же — воздействие на художественную культуру идей и конкретных достижений технического прогресса.

И вот как раз две эти тенденции и привели постепенно к появлению особой, новой формы бытия музыки, позволяющей говорить о третьем этапе развития жанровой системы европейской музыки.

С ними самым тесным образом были связаны исторические изменения характера музыкальной коммуникации, причем изменения эти очень четко прослеживаются именно с позиций технических. Заметим, что под понятие технического прогресса в музыкальной сфере подпадают самые разные вещи, так как технику здесь можно трактовать достаточно широко. К ней относятся и механические устройства (музыкальные инструменты, усилители, источники энергии и т.п.), и техника фиксации музыки (нотная письменность), и — в XX столетии — электроакустическая, звукозаписывающая, компьютерная техники. Кстати сказать, не является случайным с этой точки зрения и возведение прямо-таки на уровень категории такого понятия, как композиционная техника. И если к самой музыке вряд ли в полной мере приложима концепция прогресса, то уж к техническому-то ее обеспечению она может быть отнесена безоговорочно. Под этим специфическим углом зрения особенно выпукло предстают принципиальные различия трех исторических форм бытия музыкальных жанров, чем мы и воспользуемся в дальнейшем описании типологии.

Итак, следуя исторической логике развития европейской культуры, целесообразно **выделить три социально значимые для нее жанровые формы бытия музыки**. Они последователь-

¹ Конен В.Дж. Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века. М., 1994.

но наслаивались одна на другую. *Первая форма* оказывается самой древней, но до сих пор сохраняет свое значение в фольклорной сфере, в бытовом музицировании. По систематике Бесселера и Сохора ей соответствуют обиходные жанры, названные Цуккерманом первичными. *Вторая форма* бытия охватывает музыку, выполняющую собственно художественные эстетические функции. Время ее расцвета — позднее барокко и классицистическо-романтическая эпоха. Это, по Бесселеру, преподносимые жанры (концертные и театральные — у Сохора). *Третьей* же можно назвать форму, получившую жизнь именно в XX в. благодаря опирающемуся на электроакустическую технику интенсивному развитию средств массовой коммуникации. *Первая форма бытия дала культуре технику музыкальных инструментов, вторая — технику нотной фиксации музыкальных идей, последняя обязана своим развитием электронике. Рассмотрим их в сравнении друг с другом и остановимся подробнее на последней.*

Одним из важнейших критериев их разграничения, непосредственно связанным с техникой, могут послужить пространственные и особенно процессуально-временные характеристики музыкальной коммуникации.

Три исторические формы бытия музыки

Синкретическая форма

Первую форму можно считать синкретической, имея в виду слитность не только искусства и быта, не только средств, позднее отошедших к разным видам искусства, но и особую временную слитность звеньев самого процесса. В музыке на ранней стадии ее исторического развития музыкальная идея, ее воплощение в звуках и восприятие подчинялись, если можно так сказать, принципу триединства времени, пространства и действия.

В пении, в жанрах, связанных с музыкально интонируемым словом, музыкальная идея, хранимый в памяти напев или спонтанно возникший в воображении интонационный ход тут же воспроизводился голосом и сразу воспринимались. Пение действительно характеризуется особо тесной связью звучания и его восприятия. Горланье певца находится рядом с органами его слуха, инструмент звуковоспроизведения не отделен еще от воспринимающего устройства. Поющий

слышит себя и извне, и изнутри. Если рядом с поющим оказываются другие слушатели, то, конечно, возникает более заметная физическая разделенность звеньев, однако — и это следует подчеркнуть — не во времени, а пока лишь в пространстве, да и то ограниченном физическими пределами слышимости.

Какую же роль играла в этом техника? В современном понимании ее там, конечно, не было. Это был длительный этап рождения и совершенствования музыкальных инструментов, началом которого послужило специфическое использование самой природой данных источников звука — голоса, пустотелых стеблей растений и т.п. Старинные музыкальные инструменты, конечно, уже осознавались как техническое подспорье. Но воспринимались как нечто неразрывно связанное с человеком, играющим на них. И уподоблялись голосу, как бы вынесенному вовне. Принцип слитности, синхронического параллелизма звукового процесса, участниками которого были человек — носитель звукового представления, человек поющий или играющий и человек слушающий, не нарушался и здесь. Даже природные звуки, если они напоминали музыку, интуитивно расценивались как выражение чудесного триединства. Тут действовал первобытный психологический феномен одушевления атмосферных, водных, лесных звучаний. За шумом ветра, водопада, костра мнилась живая воля — некий изначальный творец, руководящий голосом или невидимым инструментом и адресующий послание внимательному слуху.

В первичной форме была уже, конечно, заложена возвысившая свое значение на следующих стадиях развития музыки триада «творец — исполнитель — адресат». Однако на этапе синкретического единства она находилась за рамками осознания. Амплуа автора, исполнителя и слушателя пока еще вообще не выделялись, не мыслились как нечто самостоятельное. Конечно, создатель музыки и тут существовал — и современными исследователями может быть назван: народ, коллективное творчество, аноним, а фольклористы, этнографы, писатели вполне могли непосредственно наблюдать процесс рождения музыкального творения¹. Но в конкретных актах коммуникации творец находился за кадром, не расценивался и даже не осознавался как ее начальное звено, как участник общения. Размытый характер акта сочинения, его

¹ М. Горький, например, описывает этот процесс в своем рассказе «Как сложили песню» // Горький М. Собр. соч. Т. 8. М., 1961. С. 238—241.

элиминированность, а также «хронотопическое» единство звуковой реализации и восприятия — характерная черта первичной формы.

Синхронизм творения, воплощения и восприятия является основным конституирующим принципом первой формы бытия музыки, а элементарная (на первых порах полуприродная) техника звуковоспроизведения и в пении, и в игре на музыкальных инструментах даже и не могла бы обеспечивать каких-либо временных разрывов между звеньями коммуникационного процесса, напротив — она способствовала его слитности.

Жанр как эстетический феномен

Но вот к продолжающему совершенствоваться музыкальному инструментарию подключается принципиально новый вид техники — нотная запись. И положение вещей кардинально меняется. Развертывается во всей полноте, если не только что рождается, **вторая форма** бытия музыки. Только теперь она встает на прочный фундамент мнмотехники. Акт творения отныне может быть отодвинут от звуковой реализации музыки, причем практически на любой значительный промежуток времени, что и является одним из характерных, отличительных признаков этой формы. Преподносимые жанры, предполагающие высокое мастерство исполнителя, не могли бы и получить широкого распространения и развития без профессиональной специализации музыканта, без отделения композитора от исполнителя, без обеспечения музыкантов техникой нотной фиксации музыкальных произведений.

Конечно, есть и другие материально-технические факторы, отличающие вторую форму бытия от первой. Таково отношение к коммуникационному пространству исполнения. Пространственно определенные условия функционирования жанров — неустранимая для любой музыки характеристика. В самом деле, ведь трудно даже представить себе звучание музыки вне какого-либо совершенно конкретного пространства, будь то зал, комната, поле, каюта корабля и т.п. Между тем кардинальным различием обиходных и преподносимых жанров является как раз принципиально разное отношение к пространственной составляющей жанра. В первых вариации пространственных условий значительно разнообразнее и весомее. Соната же и симфония предназначены для исполнения в концертном зале, причем камерная музыка естественнее звучит

в малых залах, а симфоническая в больших, однако эти различия как бы выносятся за скобки как нечто в высшей степени типизированное и подразумеваемое.

В рамках этой формы бытия возникает публика как выстроенный из индивидуумов особый воспринимающий организм-социум. Характер его может варьироваться в широких пределах (концертная публика, салонная, эстрадная, конкурсная, оперная и т.д.), но во всех случаях действует фактор единства и единения.

Безусловно, первая и вторая формы не только сосуществуют, но и проникают друг в друга. Так, музыка обиходных жанров может быть перенесена в концертный зал, и поскольку руку к ней прикладывает профессионал, она уже переходит в разряд вторичных жанров. *Если в музыке прикладного характера жанр выступает как канон, обеспечивающий воссоздание согласной с традициями ситуации, то здесь он уже оказывается эстетическим феноменом. Собственно* говоря, жанр только тогда становится эстетической категорией и осознается как таковой, когда начинает выполнять художественные, музыкально-смысловые функции.

Особое место занимает в преподносимых жанрах *профессиональная импровизация*, в процессе которой музыкант выступает перед публикой сразу и как автор, и как исполнитель. В ней демонстрируется, афишируется или, на худой конец, имитируется синхронизм актов творения и воплощения его в звуках, т.е. то, что характерно как раз для первичной формы бытия музыки. Для концертной публики в импровизации как бы нет разрыва между актами создания и исполнения, хотя, конечно, ей известно, что музыкант может заранее готовиться к выступлению и даже для памяти фиксировать в нотах домашние заготовки будущего экспромта. Спонтанность, являющаяся естественным, само собой разумеющимся и потому не акцентируемым свойством музицирования в обиходных жанрах, здесь, напротив, помещается в эстетический центр внимания. Все это так. Однако, подчиняясь художественным требованиям концертных жанров, импровизация вместе с тем оказывается в рамках вторичной формы все-таки исключением, а точнее — вторжением первичной формы во вторичную. И как исключение лишь подтверждает главный принцип: для преподносимой музыки характерен временной разрыв между первым и вторым звеньями коммуникационной цепочки, и он технически обеспечивается доведенной до высокого уровня совершенства нотной письменностью.

Конечно, в том, что касается эстетической функции музыки, резкой границы между обиходными и преподносимыми жанрами провести невозможно. Неверно было бы утверждать, что она является исключительной прерогативой последних. Нет, и в рамках первой формы бытия музыки возможно усиление эстетического начала. Оно обычно происходит тогда, когда музыкальный компонент жанрового комплекса отрывается от типичного для данного жанра ситуационного контекста: когда музыка свадебного обряда, носящая явно прикладной характер, воспроизводится вне обряда; когда, например, пожилая женщина, уступая просьбам участников фольклорной экспедиции, вспоминает мелодию девичьей хороводной песни как свою молодость; когда девочка-подросток, подражая своей матери, поет колыбельную кукле; когда к звучащей в данный момент музыке у стороннего слушателя примешиваются воспоминания о связанном с нею далеком прошлом.

В «Пиковой даме» П.И. Чайковского графиня вспоминает молодость, напевая вполголоса песенку из времен Гретри. В опере «Евгений Онегин» композитор воспроизводит жанровую ситуацию в дуэте и квартете из первого действия. Татьяна и Ольга поют («Слыхали ль вы за рощей глас ночной певца любви, певца моей печали»). Ларина, обращаясь к няне, говорит: «Они поют, и я певала в давно прошедшие года, ты помнишь ли, и я певала!»; «Вы были молоды тогда!» — отвечает ей няня. В ореоле воспоминаний осуществляется эстетическое возвышение прикладной музыки.

Но в полную меру жанр как собственно художественная категория стал проявлять себя лишь в композиторском творчестве, в деятельности профессионалов-музыкантов, т.е. в рамках второй формы бытия музыки. Ведь именно в связи с профессиональной музыкой и возникло понятие вторичных жанров, о котором уже говорилось при рассмотрении жанровой типологии В.А. Цуккермана.

Итак, важнейшим признаком второй формы является выдвигание эстетической функции на передний план. Но упраздняются ли при этом прикладные функции? Да, если под ними понимать только связь с бытовым жизненным контекстом. И именно в этом смысле часто музыку, преподносимую слушателям в концертном зале, называют чистой или абсолютной. Во вторичных жанрах она освобождается от реального бытового контекста, переводя его элементы в идеальный план художественно возвышенных ассоциаций. Формы контекста как условия бытия превращаются в предмет эстетического

отображения. Так дело обстоит во вторичных жанрах, сохраняющих обычно даже имя своих прикладных прототипов. Но ведь не только их охватывает вторая форма бытия. Чаще всего к автономной, абсолютной музыке причисляют такие жанры преподносимой музыки, как симфония, соната, квартет, увертюра, инструментальные произведения, не имеющие программы и близкого к программе конкретного названия.

В классификации О.В. Соколова, который как раз и берет за ее основу связь музыки с немusикальными компонентами или ее отсутствие, эти жанры попадают в раздел автономной музыки.

Действительно, музыка в них, по сравнению с маршем, полькой, застольной песней и другими обиходными жанрами, оказывается свободной от связей и со словом, и со средствами других искусств, и с бытовым контекстом. И тут можно было бы провести границу, разделяющую два принципиально разных типа. Но такой ход рассуждений наталкивается с точки зрения здравого смысла на некоторые препятствия.

Во-первых, далеко не всегда бывает легко отделить программную симфонию от непрограммной. И даже если это оказывается возможным, странно выглядит отнесение, например, Первой, Второй и Четвертой симфоний Бетховена к одному типу (а не разновидности), а Третьей и Пятой к другому — принципиально отличному от первого! Ведь все-таки все девять симфоний венского классика образуют единую жанровую совокупность.

Во-вторых, неясно, как быть с включением в те же непрограммные симфонии музыкальных тем и даже целых частей, явно напоминающих те или иные бытовые жанры (менуэт, вальс, траурный марш и т.п.) и вызывающих немusикальные ассоциации, восходящие к первичным жанровым ситуациям и жизненным контекстам.

Да, музыка в симфонии предстает как бы в чистом виде, не соединяется с реальным танцем и сценическими действиями, с пением (хотя далеко не всегда). Но ведь даже в самой «чистой» симфонии слушатель внимает не только ее звучанию, но и жестам дирижера, и двигательной динамике игрового процесса, осуществляемого на сцене оркестровым коллективом. Как красочно описал эту картину австрийский писатель А. Польшар в новелле «Взгляд на оркестр сверху»¹! А уж если говорить об активности слушательской фантазии,

¹ См.: Австрийская новелла XX века. М., 1981.

о самых разнообразных предметных, смысловых, эмоциональных ассоциациях, да и о собственно музыкальных аналогиях («эта тема похожа на колыбельную, а та, другая, на торжественный гимн» и т.п.) и сравнениях, за которыми стоят образы обиходных жанров, в том числе прикладных, бытовых, — если учесть и всю эту добавку, пусть она будет даже очень индивидуальной у каждого слушателя и совпадения будут обнаруживаться лишь в каких-то наиболее общих моментах, то как можно отделить чистое от не чистого!

Таким образом, мы сталкиваемся с парадоксом: понятие «чистой музыки» существует в культуре, но не в реальных жанрах, а в абстракции, развитию которой способствовала та же техника нотной письменности, обеспечивающая фиксацию только музыкального текста. На нотном стане ведь и колыбельная, и хриплые крики базарного зазывалы, и мелодические интонации шаманских камланий становятся «чистой музыкой».

Здесь встает, кстати говоря, и более общий вопрос — можно ли музыку, будь она гипотетически совсем «чистой», считать музыкой, не является ли она нонсенсом или некоей асимптотической точкой, к которой можно только приближаться, не надеясь достичь. Да, в рамках рассматриваемой исторической тенденции представление об абсолютной музыке выступает лишь как маяк. Реально такой феномен невозможен, что называется, по определению. Дело в том, что музыка есть всегда соединение идеального с материальным — математически точных интервальных и ритмических структур с неподдающимися строгой регламентации тембром и громкостью звучания, с колебаниями темпа. И хотя живая интонация становится музыкой только тогда, когда она упорядочена строгими системами звуковысотной и ритмической организации, все же последние можно считать музыкальными лишь в реальном, всегда не вполне совершенном и чистом, но именно потому одухотворенном и живом интонационном воплощении. *Музыка есть соединение строгой кристаллической организации с чувственно полновесной звуковой и интонационной материей*, а каждый из этих двух компонентов отдельно никак не может быть назван музыкой. Слияние же их существует во всех музыкальных жанрах.

Ведь уже в далеком прошлом музыки, в самых синкретичных, не поддающихся расчленению опытах использования музыкальных тонов не были ли сами эти тоны уже зародышем абсолютной музыки? Вот, например, охотничьи

манки, издающие звуки, похожие на голоса птиц. Фольклористы рассматривают звуковые устройства подобного рода как «орнитоморфные» музыкальные инструменты. И действительно, в искусных подражаниях звукам природы уже нащупывалось начало пути, ведущего к эмансипации музыки как особого вида искусства. Если прибегать к абстрагированию, чистую музыку вообще можно находить во всех без исключения музыкальных жанрах, а с другой стороны, постоянно убеждаться при этом, что без мысленного вычленения, без абстракции, ни один из них не может быть безоговорочно отнесен к абсолютной музыке.

Совершенно ясно, что в преподносимой музыке, в концертных жанрах, в симфонии и квартете, весомость и функциональная значимость собственно музыкального начала несравненно выше, чем в музыке прикладной, в простой песенной мелодии, в григорианском хорале, в музыке, сопровождающей танцы на льду и фигурное катание. Но и в самих прикладных жанрах она, конечно, могла меняться в широких пределах. В лирической протяжной русской песне она значительно выше, чем в частушечной скороговорке. В обоих случаях *музыкальная интонация связана с распеваемым словом*, а потому может показаться, что ближе к чистой музыке незатейливый свирельный наигрыш. Но не так-то все просто. Ведь он может быть связан с какой-либо утилитарной бытовой задачей. Пастушеский рожок, например, служит вовсе не только услаждению пастушеского слуха в часы знойного полудня, когда стадо, укрывшись в тени, отдыхает. Если мелодия протяжной песни согласуется со словом, то разве рожечные наигрыши не соотношены так или иначе с определенными действиями пастухов и подпасков, да и опекаемые ими животные приучаются подчиняться сигнальным звучаниям. Вот так в каждом конкретном случае и встает вопрос о критериях, позволяющих оценивать меру выявленности и самостоятельности музыкального начала.

Отсюда понятно, почему такого рода жанры — с ярко выраженной синкретичностью и характеристическим содержанием — в рассуждениях об абсолютной музыке обходят стороной, хотя именно с них и начинается длительный исторический путь возрастания роли собственно музыкального интонационного начала.

В сущности это и есть проявление первой из двух упомянутых выше исторических тенденций развития европейской музыкальной культуры — движения к эмансипации специ-

фически музыкального компонента жанров. Вообще говоря, такая тенденция свойственна была музыке давно. Она действовала параллельно с техническим прогрессом, но уже не как внешняя по отношению к музыке, а как ее собственная, внутренняя, и она также способствовала становлению новых форм бытия музыки. Ныне мы обнаруживаем ее действие и в композиторском творчестве, и в теоретическом музыковедении, например, в разграничении средств специфических, имманентных музыке, и неспецифических¹, в преувеличении роли нотного текста при анализе музыки, в апологии математической упорядоченности музыкальных структур и склонности видеть в ней самую сущность музыки как искусства, и напротив — в пренебрежительном отношении к громкости, темпу, тембру, т.е. ко всему тому, что есть, например, и в речи, и в звуковых явлениях вообще, а следовательно, не является имманентно музыкальным.

К пределу полного «освобождения» музыки от немусикальских связей в европейской культуре вплотную подходили произведения, создававшиеся в традиционном авангарде, если внимание композитора направлялось на изобретение красивых, удивительных в своей кристаллографии звуковысотных и ритмических конструкций. Примечательны оценки музыки А. Веберна в диссертации В.Г. Цыпина² — как несовершенного воплощения в звуках идеальной невзвучившей конструкции. Примечательна полемика вокруг идеи «Музыкально прекрасного» Э. Ганслика.

В опасной близости к абсолюту музыка резко изменяет свои семантические функции. Если в преподносимых вторичных жанрах, в программных произведениях ее легко так или иначе сравнить с естественным языком, с натуральными знаковыми системами (литература по этой теме обширна), для которых существенно различие знака и значения, означающего и означаемого, то чистая музыка вполне позволяла бы считать, что секста в ней означает только сексту, гамма — только гамму и что если у слушателя и возникают те или иные немусикальские ассоциации или эмоциональные реакции, то они вовсе не требуются как что-то обязательное. Наиболее частым определением таких ассоциаций является игра.

¹ Мазель Л.А., Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. М., 1967. С. 310—311.

² Цыпин В.Т. Антон Веберн: логика творчества. Автореф. дисс. М., 1990

Э. Ганслик в таком роде описывал главную тему бетховенской увертюры «Прометей»: «Вот, приблизительно, что вынесет из нее внимательный слух ценителя искусства: звуки первого такта, опустившись на кварту, быстро и негромко, как бы сыплющийся жемчуг, бегут кверху, в точности повторяются во втором такте; такты третий и четвертый ведут ту же фигуру в расширенном объеме дальше, капли подымающейся струи падают вниз; в следующих четырех тактах повторяется та же фигура и тот же из нее составленный рисунок»¹.

Но ведь эта тема принадлежит представителю старой, а не «Новой венской школы». И увертюра имеет конкретное название. Да и в самом описании Ганслик прибегает к образам, не вовсе лишенным какой бы то ни было семантики: фигура, сыплющийся жемчуг, капли, подымающаяся струя, звуки бегут! Все-таки «Новая венская школа» намного больше преуспела в движении к асимптотическому пределу. Но и в ее восприятии, как и в ее описаниях, все равно появляются немусикальские характеристики, иногда даже в изобилии.

Да, такую музыку и относят к чистой или абсолютной. Однако если внимательно вдуматься в реальные факты бытия музыки, то можно утверждать — *нет таких музыкальных жанров, в которых начисто отсутствовали бы немусикальские элементы*. Предельный случай — «голое» звучание музыкального акустического текста — все равно немислим вне какой-то конкретной ситуации, с элементами которой это «голое» звучание завязывает мимолетные отношения, оказывающие влияние на восприятие музыки. Разве для человека совсем уж безразлично, что это звучание ложится на фон, например, уличного или пляжного шума? Ситуация пляжного музыкального жанра уже занимала автора в те не столь уж давние времена, когда в моде было брать с собой к морю транзисторный приемник, нести его в пляжной корзине или авоське включенным. Г. Бесселер счел бы эту музыку обиходной, той, что слушают вполупину уха, но ведь из пляжных корзинок может прозвучать что угодно — и симфония Брукнера, и песни Гуго Вольфа, и опус Антона Веберна, и (в те времена) пение сестер Федоровых. Музыка действительно «оголяется», очищается от своих прежних типовых жанровых связей и компонентов, хотя сохраняет их в виде возможных при восприятии ассоциаций. Но освободившись от них реально, она тут же об-

¹ Ганслик Э. О музыкально-прекрасном: Опыт проверки музыкальной эстетики. 2-е изд. М., 1910. С. 59.

растает новыми внемузыкальными связями, соединяется с легкомысленным пляжным настроением, с загаром и солнцем, с шумом морских волн и пляжной болтовней.

Мы видим, таким образом, что мера чистоты, автономности, свободы от внемузыкальных компонентов оказывается весьма шатким критерием и вряд ли может обеспечить уверенное разграничение жанровых типов. Но для обнаружения глобальной исторической тенденции он достаточен.

А вот возрастание роли и удельного веса техники в музыкальном искусстве — тенденция широко понимаемой инструментализации — позволяет, как мы видели, провести достаточно четкие границы между тремя формами его бытия, в рамках которых существенно меняются коммуникативные критерии музыкального жанра.

Виртуальные жанры

Изобретение в 1877 г. фонографа открыло путь к развитию техники уже не нотной, а акустической фиксации музыки. В XX в. она достигла высочайших вершин и в соединении с техникой массмедиа обусловила коренные изменения в функционировании музыки. На этой основе и развернулась совершенно новая практика общения человека с музыкой, возникла **третья форма** бытия музыкальных жанров.

Если в жанрах преподносимой концертной музыки были отдалены друг от друга во времени и пространстве только композитор и исполнитель, то для третьей формы бытия музыки **отличительным признаком становится обеспечиваемый техническими средствами разрыв уже между исполнением музыки и восприятием ее слушателями, т.е. между двумя** последними, прежде синхронными и пространственно связанными звеньями коммуникационной цепи. В 60-е гг. ему было дано сильное по экспрессии имя — шизофония¹. Этот разрыв может быть только пространственным (прямым радиотрансляция), притом без ограничения расстояний, но также и временным (воспроизведение звукозаписи), тоже без ограничения сроков. В результате триада «сочинитель — испол-

нитель — слушатель» распадается окончательно и удерживается как таковая лишь в идеальном плане — в воображении, в представлениях. Если в преподносимых жанрах за кадром оставался только композитор, да и то его иногда можно было представить «сидящим где-то там в ложе», то здесь за рамки выводится и исполнитель. Коммуникационная трехзвенная цепь становится теперь «виртуальной реальностью» и для того, кто создает нотный текст, и для того, кто его реализует в звуках, и для слушателей, воспринимающих звучание с помощью технических устройств. Где-то за порогом ясного осознания каждого из них продолжает жить призрак воображаемого трио «композитор — исполнитель — слушатель», располагающегося в несколько неопределенной виртуальной обстановке. И вот это-то и является основным отличительным свойством третичной формы бытия. В ее рамках музыкальные жанры превращаются в автономные номинальные данности, оторванные от канонизированной реальной ситуации с ее всякий раз характерным наполнением, от закона единства времени и пространства исполнения и восприятия.

Следствия шизофонии многочисленны и разнообразны. Это и антигигиеническое для слуха и неприемлемое в эстетическом плане расхождение акустически запечатленного в звукозаписи вместе с музыкой ее первичного пространства (например, гулкового собора или концертного зала) с тем вторичным пространством, в котором звукозапись воспроизводится (например, с лишенным всякой реверберации тесным кабинетом или, напротив, с готовой отзываться протяжным эхом лесной опушкой)¹. А расхождение это возникает почти всегда, так как симфонию в записи мы слушаем там, где хотим, или, напротив, где совсем не хотим (например, в парикмахерской, на вокзале, в купе железнодорожного вагона), т.е. где угодно, только не в концертном зале. Шизофонический разрыв можно оценивать по-разному. И как отрыв исполнителя от публики, в реакции которой артист черпает вдохновение; и как отталкивание или выталкивание слушателя из концертного зала, заточение его в отдельной комнате, оборудованной специальным электротехническим окошком в традиционный нормальный мир музыки.

Условия новой формы бытия музыки, связанные с шизофонией, заставляют жанрово ориентированного слушателя

¹ Термин «шизофония» {от *греч.* *schizo* — делю, раскалываю, и *phone* — звук) ввел в научный обиход канадский композитор и исследователь Р. Меррей Шефер (см. изданный им под эгидой ЮНЕСКО журнал «The music of the environment». Wien, 1973. P. 15—16; а также кн. *Schafer R. Murray. The tuning of the world.* New York, 1977. P. 90—91, 273). Исследования феномена шизофонии начаты Шефером в конце 60-х гг.

¹ Автор детально рассматривал этот эффект в статье «Некоторые проблемы музыкального знания на исходе XX века» // «Преподаватель» (журнал Совета по педагогическому образованию). 1999, № 4. С. 15—20.

вырабатывать особые привычки, в большей степени опираться на работу воображения. Уже в середине века музыкальный социум вырабатывает к ней иммунитет и наращивает комплекс разных компенсирующих средств, среди которых и активизация психологических механизмов константности восприятия, обеспечивающих иллюзию воссоздания первичных жанровых характеристик¹, и средства звукорежиссерской техники, и развитие стереофонии, даже квадрофонии.

Но некоторые отрицательные следствия шизофонии неустранимы, и среди них особенно нежелательным и неприятным является эффект снижения, «обытовления» высоких жанров — неизбежная плата за безграничное расширение аудитории.

Гений музыки реагирует на шизофонию двояко. С неодобрением и сожалением — если дело касается прежней музыки и, конечно, музыки обиходной, и с любопытством и экспериментальным вызовом, если речь идет о музыке новой, но также и с иронией. Третья форма бытия жанров создает для музыки условия «чистой доски», позволяющие едва ли не полностью отрешиться от тесной связи с конкретным временем и пространством, считать их сброшенными оковами и ограничить формы запечатления музыкальной мысли исключительно музыкально-системными звуковысотными и ритмическими структурами, сериями, паттернами. По этому пути идут композиторы, создающие музыку в электронных студиях. Ирония же заключается в том, что по закону отрицания отрицания здесь снова возрастает зависимость музыки от реального жизненного контекста. Но при этом коренным образом изменяется его **коммуникативная структура**.

Во-первых, существенной характеристикой третьей формы бытия музыки следует считать не только отрыв исполнителя от слушателя, но и кардинальное изменение последнего как конечного звена коммуникационной цепи.

Во-вторых, музыка воспроизводится с помощью электроники и уже не нуждается в постоянном привлечении исполнителя, в возобновлении актов исполнения. Она и вообще может быть создана без участия традиционного исполнителя.

В-третьих, в отличие от преподносимых жанров, где число типовых ситуаций резко сужается по сравнению с обиходной музыкой, в жанрах виртуальных, напротив, оно становится практически безграничным, ибо музыку с помощью

электроакустических устройств можно слушать в любых ситуациях, а это значит, что контекст становится в принципе безразличным. Это значит, что и в самой музыкальной структуре он не должен учитываться.

Что касается слушателя, то тут возникают самые разные варианты. В одном из них это особый слушатель — слушатель элитарный. Он является по преимуществу ценителем особенностей композиционной техники и композиционной структуры произведения, заинтересованно реагирующим на меру новаторства и оригинальности, на красоту конструкции, на все то, что обычно определяется понятием чистой музыки. В другом — полный профан, слушающий музыку так, между прочим, иногда с увлечением, часто с безразличием. Этот «слушатель» во всяком случае уже не старается специально концентрировать свое внимание на акте восприятия.

Но оба они являются индивидуальными потребителями, а не представителями воспринимающей концертной публики, как при втором типе. И пожалуй, именно трансформация слушателя является одним из самых специфических моментов, характеризующих третью форму бытия музыки. Ведь не случайно, кстати сказать, по отношению к музыке, передаваемой по радио или телевидению, воспроизводимой в звукозаписи, используются термины — радиослушатель (а не радиопублика), телезритель, филофонист!

Слушатель «выбрасывается» из публики, а публика, как выразился Бесселер, «атомизируется». Конечно, и в концертном зале каждый слушатель остается творческой индивидуальностью, и вполне сравним с атомом, но он включен здесь в сложное целое, подобное молекулярным соединениям, и что очень важно — соединениям органическим. В XX в. музыкальные молекулярные связи разрываются и слушатель — атом, хотя и сохраняет валентности самого разного рода, обеспечивающие ему возможность общаться с музыкальными единоверцами, среди которых могут быть и ценители изящной музыкальной формы, и тонко чувствующие все оттенки музыкальных настроений-модусов, и любители порассуждать и покритиковать интерпретацию, и «друзья сердца», но возможность эта остается нереализованной.

Массмедийная сфера осуществления музыкальной коммуникации, безусловно, не исключает совсем возможности представлять слушателю себя участником какой-либо музыкальной ложи. Более того, кажется, что у него, благодаря независимости от публики реального концертного зала, из

¹ См. об этом: *Назайкинский Е.В.* О константности в восприятии музыки // Музыкальное искусство и наука. Вып. 2. М., 1973. С. 59—98.

которого ведется трансляция интересующей его симфонии, появляется возможность произвольного выбора воображаемых соседей по воображаемому концертному залу и характера публики в целом. И эту возможность нельзя не отнести к плюсам виртуальной формы бытия музыкальных жанров. При этом может быть достигнуто значительно большее единство «публики». Ведь можно представить себе едва ли не полное тождество вкусов, уровня подготовленности, потребностей воображаемых соседей по залу. И пусть эти музыкальные соплеменники являются только воображаемыми, а значит, и могущими в любую минуту исчезнуть из поля сознания, зато исключается возникновение тех редких, но досадных конфликтных ситуаций, связанных с различием суждений, с «шиканьями» болезненно реагирующих на кашель, или на слишком шумное дыхание, или на разговоры свистящим шепотом.

Конечно, такого рода воображаемое единение может подкрепляться знанием, уверенностью в том, что, допустим, развертывающееся в радиоконцерте музыкальное произведение синхронно во всех частях света, где сидят у приемников слушатели, настроившиеся на ту же волну, и притом слушатели, равные (один к одному) друг другу и, следовательно, образующие столь монолитную в музыкальном смысле публику, которая никогда не могла бы возникнуть в реальном концертном зале.

Разумеется, радиоконцерт — это лишь одна из разновидностей шизофонической формы осуществления музыки. А вот для другой ее формы, связанной со звукозаписью, а не с радиопередачей и прямой трансляцией, воображаемая монолитная масса рассредоточивается уже не только в пространстве, но и во времени. Однако и этот минус вполне устраним силой воображения. Более того, в этом случае один и тот же атом может составить многоатомную молекулу — единую, пусть и немногочисленную публику из себя сиюминутного, вчерашнего, позавчерашнего и вообще из любой точки своего прошлого. Впрочем, этот плюс мнимый, ибо ведь и в реальном концертном зале слушатель может составить себе компанию из своих автобиографических двойников. В преподносимых жанрах вообще, если только речь не идет о премьере только что написанного произведения или об импровизации, слушатель вовлекает в восприятие представления о том, как он сам прежде слышал это произведение, какие были исполнения, впечатления. И уже тем самым в нем создается его собственная внутренняя публика, членами кото-

рой могут быть и его знакомые, с которыми когда-то он вместе слушал эту музыку или делился своими впечатлениями.

И все-таки.

Все-таки эта монолитность в разнообразнейших условиях восприятия, обеспечиваемых электроакустической техникой, достигается далеко не всегда. И даже чаще всего не достигается и не может быть достигнута, ибо на страже его музыкальных интересов уже не стоит тишина концертного зала, которую сторожат у всех входов в зал специальные служители и билетеры. Не исключается и присутствие рядом людей, интересы которых кардинально отличаются от интересов слушателя. И эта возможная публика — по отношению к музыке ее можно назвать гоп-компанией — может состоять всего из двух слушателей, один из которых оказывается апологетом Девятой симфонии Бетховена, звучащей в данный момент в интересующем его исполнении, а другой — обыкновенный оперный меломан или поклонник гала-конcertов, рок-музыки. Вариантов разноголосицы вкусов можно представить сколько угодно, и они существуют практически.

Есть ли почва для реального подкрепления иллюзорного эффекта публики, возникающая у слушателя—атома? Или атом так и остается им, не может фактически соединиться со своими разбросанными во времени и пространстве действительно существующими единомышленниками иначе как в своем воображении?

Не будем давать здесь категорический и однозначно отрицательный ответ. А вдруг массмедийная современная «страна РУ» даже физически превратится в реальное единство — то самое, о котором в последние десятилетия стали говорить как о единстве некоего информационного биополя, об информационно-полевых взаимодействиях индивидуумов, о так называемом пси-факторе. Гипотезы и открытия в этой области еще не получили своего сколько-нибудь заметного отражения в музыкальном сознании социума, как и в самой музыкальной практике и в изучении социологических свойств новой формы общения человека с музыкой. Общество еще не выработало ни осознания, ни норм поведения, ни средств коррекции минусов шизофонии и усиления плюсов, не имеет этики, эстетики и нормативной базы, подобной той, что давно сложилась в сфере преподносимой концертной формы бытия.

Сейчас, на рубеже веков, мы можем констатировать все же максимальную атомизацию, т.е. практически исчезновение публики, и девальвацию самих понятий публичности,

публикации, применимых с поправками для разных видов искусства, т.е. не только литературы, но и музыки.

Следует сказать и еще об одном коренном отличии шизофонической формы от старой — концертной. Оно касается временной структуры и требований, относящихся к параметрам времени. Концерт рассчитан на определенное время суток (иногда сезона, недели, цикла праздников). Человек должен облачиться в вечернее платье, он не может быть в рабочей одежде и т.п. В концерте соблюдаются установившиеся гласно и негласно совершенно определенные нормы. Так, принято начинать исполнение произведений с небольшим запозданием по сравнению с тем, что объявлено в программе. Принято устраивать антракты. Между появлением на эстраде дирижера или солиста и первыми тактами музыки выдерживается некоторая настраивающая на восприятие пауза, а пауза очарования отделяет последний аккорд от бурных аплодисментов и т.п. Все это оказывается совершенно не обязательным для слушания музыки по радио, а особенно в звукозаписи. Слушатель может быть в костюме Адама или Евы, может включать аппаратуру в любое время суток и выключать в любой момент, в зависимости от того, когда на кухне вскипит чайник, будет грозить убежать молоко, прозвонит звонок телефона или сигнал у входной двери и от множества других обстоятельств, невозможных в концертном зале.

Все это приводит к одному — время сплошного, непрерываемого, заинтересованного слушания чаще всего оказывается гораздо меньше, чем время в концертном зале. А место музыкальных произведений занимают фрагменты музыки. Жанры, родившиеся в прежних условиях и предназначенные для жизни в концертных залах, коренным образом перерождаются.

Трудно пока что найти название для третьей формы, способное по емкости встать в один ряд с терминами *обиходная музыка и преподносимая музыка*. Здесь могут конкурировать друг с другом несколько терминов, каждый из которых отражает ту или иную особенность новой формы: «*вырожденная*», *нейтральная* — по отношению к ситуации воспроизведения и жизненной функции (или, напротив, *универсальная*), *масс-медийная* или *электроакустическая*, *шизофоническая*, *виртуальная*. Последний термин кажется более пригодным, так как фиксирует особую форму отображения коммуникационной цепи *автор — исполнитель — слушатель*.

Итак, мы рассмотрели музыковедческие представления о жанрах, сложившиеся в систему классификационных критериев и в общую теорию исторически формирующихся и меняющихся матриц, канонов, соединяющих в себе функцию, структуру и смысл. Затронули важное понятие памяти жанра и ее действие во вторичных отражениях, делающих жанр семантической категорией.

Была предложена дополняющая уже существующие классификации историческая типология форм бытия европейских музыкальных жанров. Пробным камнем для выявления специфики этих форм послужило отношение их к техническому прогрессу.

Можно, впрочем, определить развитие техники и понятие инструментализации. Тогда описание историко-эволюционной логики выглядело бы следующим образом.

То удивительное, что мы называем греческим словом *музыка*, прибавляя к нему иногда определения «чистая», «абсолютная», на первых этапах было ни во времени, ни в пространстве, ни в структуре деятельности не отделено от человека творящего, интонирующего и слушающего, хотя функционально эта триада ипостасей уже существовала не только как потенция и синкретическое единство, но и как структура коммуникационного процесса.

Вычленение звеньев этого механизма, образование технических, инструментальных заменителей отдельных его частей совершалось постепенно, начиная от полной слитности и естественной целостности всего комплекса и кончая полным его распадом как реальной системы — превращением ее в некое виртуальное целое, осмысливаемое как воображаемое прошлое золотого века музыки.

В этом плавном процессе мы условно выделили три стадии, для каждой из которых характерна была своя коммуникативная форма бытия музыки.

На первой стадии совершалась инструментализация голоса. Первоначально, как говорит Рауль Юссон, связки служили только важным в физиологическом отношении нуждам — запирали дыхание, что необходимо при глотании пищи и для стабилизации опорного аппарата передних конечностей. Однако даже непроизвольно возникавшие в гортани под напором воздуха из легких звуки знаменовали по-

явление инструмента звукослуховой коммуникации и звуковой речи, выступили основой для становления языка общения. Голос оказался как бы попутно найденным средством общения и, что очень важно для нас, средством интонационного обнаружения внутренних состояний.

Как инструмент речи он постепенно превращался и в инструмент искусственного «игрового» («игривого») интонирования, осваивал протяжные звуки, предвосхищавшие в далеком будущем чистые тоны, элементы чистой музыки. При этом устанавливалось функциональное подобие голоса и внешних, принадлежащих природе источников звука. Последние шаг за шагом «приручались» человеком, затем специально изготавливались и становились уже искусственными музыкальными инструментами, как повторяющими, имитирующими голос, так и сохраняющими свою жесткую, в отличие от голоса, стабильную структуру.

Замещение естественного искусственным охватывало не только звуковоспроизведение, но и то материальное поле, в котором разворачивается акустический процесс. Пещера, ущелье, поляна, хижина сменялись специально созданными пространствами, вплоть до совершенного, в техническом оснащении современного оперного или концертного зала с запланированной акустикой — тоже в широком смысле инструментами, атрибутами общения.

Неизменными до поры до времени оставались среда и субстанция распространения звуковых волн — атмосфера, воздух, что характерно было и для первой, и для второй стадии. И вот на последней стадии к этой естественной среде добавляется искусственная — электронная среда, которую мы называем все-таки (как и музыку, и атмосферу) греческим же словом *эфир*. Впрочем, это не только электрические и магнитные поля, но также и более примитивные, чисто механические или оптические, застывающие в пространстве, уходящие от временного течения, механические, или магнитные, или оптические фиксации музыки в звукозаписи на самых разных носителях.

В сплошном неразрывном ранее континууме распространения звуков появляются участки, где среда-субстанция меняется. И эти разрывы звуковолнового процесса определяют опять-таки греческим словом *шизофония*.

Так постепенная инструментализация музыкального коммуникативного процесса ступень за ступенью охватывает все онтологические компоненты бытия — осуществления музыки, кроме одного — самого человеческого Я, которое, пусть

даже в виртуальном плане, сохраняет все же все три ипостаси: порождающего, творящего сознания, чутко воспринимающего интонационные послания, активно осуществляющего, контролирующего, моделирующего процесс акустической реализации музыки. Пока еще изобретательный ум инженера не заменил человеческого слуха и, минуя ухо, не подвел музыку вплотную к внимающей ей душе, ибо если всемогущий инженер в третьем тысячелетии установит, где находится эта чуткая к музыке душа, он не преминет присоединить провод новейшей конструкции прямо к ее чувствующему центру. Все остальное оказалось подвластным техническому прогрессу, с которым, кстати, нетрудно связать и становление духовного детища человека — чистой музыки, своего рода музыкальной души, материализующейся в конкретных музыкальных организмах напевов, наигрышей, музыкальных произведений, и не существующей реально без них.

Анализ особенностей трех исторических форм бытия музыки приводит к мысли: традиционные определения жанра относятся преимущественно ко второй форме. Именно в условиях преподносимой музыки формируется эстетическое понимание жанра, вырабатываются разнообразные приемы художественного обращения с жанром и различными его сторонами. В рамках первой формы бытия категория жанра еще вообще не осознается носителями музыкальной культуры, а на этапе электроакустической реализации музыки, напротив, понятие и феномен жанра даже выхолащиваются, превращаются в намек, знак, реликт, утрачивающий едва ли не все свои коммуникативные и семантические свойства как свойства типизированные.

Меняется исторически и роль жанра как памяти.

В народной музыке, в музыке прикладного характера жанр выступает как канон, обеспечивающий воссоздание согласной с традициями ситуации. Иначе говоря, на первый план тут выходят коммуникативные функции. В преподносимой музыке, для которой особенности коммуникации оказываются в большой мере типизированными (концертный зал, оперная сцена), на первый план выходят функции семантические, так что для композитора жанр, являясь типовым проектом музыкальной формы, задает определенные нормы образности. В третьей форме бытия еще большее значение приобретают тектонические функции.

Итак, жанр как собственно художественная категория стал проявлять себя лишь в композиторском творчестве,

в деятельности профессионалов-музыкантов. Именно в связи с профессиональной музыкой и возникло понятие вторичных жанров. Вторичное бытие музыкальных жанров приобретает самые разные формы. Обобщение через жанр (Альшванг) — только один из примеров такого использования жанра. Кристаллизация обобщенных жанровых начал также результат профессиональной творческой практики.

В рамках второй формы бытия музыки рождаются, однако, и свои «первичные» жанры, в частности такие, как времена года, листки из альбома, багатели и т.п. Критерием разграничения их является уже не различие коммуникативных ситуаций, как в обиходной практике, — все они рассчитаны на типовые концертные формы преподнесения, — а обозначаемое именем семантическое ассоциативное поле. Огромное значение получает имя и в третьей форме бытия музыки. Способы работы с названием и другими элементами жанра многообразны.

Впрочем, рассмотрение конкретных приемов, принципов, индивидуальных вариантов обращения к художественным возможностям жанров, преимущественно в преподносимой музыке, — предмет следующей части книги.

Часть третья

СТИЛИСТИКА МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

О ТЕРМИНОЛОГИИ

Эта часть книги целиком посвящена стилистике музыкального произведения и методам его стилистического анализа. Но что означает термин «стилистика», в чем заключается отличие стилистического анализа от анализа стилевого, о котором речь шла в первой части?

Слово *стилистика* в учении о языке и речи, в филологии, литературоведении и искусствознании (как и в музыкознании) наделяется несколькими значениями.

В принципе можно было бы (по аналогии с лингвистикой, медиевистикой, германистикой и т.п.) называть стилистикой науку о стиле в целом, охватывающую всю сумму связанных с ним знаний, понятий, методов.

Однако обычно под стилистикой имеют в виду не учение о стиле вообще, а теорию, относящуюся к внутреннему строению какого-либо конкретного стилевого объекта, которое оценивается с точки зрения его стилевой специфики, например к совокупности разнообразных отношений и взаимодействий, характеризующих стиль русского языка, речи, художественного текста.

Как раз эти **три области проявления стилистики** — *язык, речь и художественную литературу* — и разграничивал применительно к словесности известный русский языковед и филолог В.В. Виноградов¹. Под стилистикой языка он имел в виду законы сочетаемости языковых элементов, характерные для того или иного национального языка, под стилистикой речи — особенности использования языка в разных ситуациях и жанрах общения (публичное выступление, лекция, беседа и т.п.). В музыкознании близким к такому толкованию является введенное А.Н. Сохором понятие жанрового стиля. И наконец, под стилистикой художественного текста подра-

¹Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963.

зумевалось естественно возникающее или художественно целенаправленное оперирование разнообразными стилевыми элементами в рамках конкретного законченного произведения. Стилистика литературного произведения зависит, например, от того, кто избран автором в качестве рассказчика, от чьего лица ведется повествование, вклинивается ли в это повествование сам автор в виде так называемых авторских слов, лирических отступлений, меняет ли он по ходу развертывания текста персонажей, каждый из которых ведет «прямую речь» в своей манере (как в постоянно сменяющих одна другую репликах, диалогах и монологах театральной пьесы, образующих сложный стилистический рельеф) и т.п. Кстати говоря, сам этот процесс также может быть назван стилистикой — стилистикой данного конкретного произведения.

Таким образом, в трактовке стилистики, если рассматривать ее с точки зрения искусствоведческой, легко обнаруживаются три грани: **стилистика — это и определенная сторона художественного текста, и совокупность стилистических приемов и методов**, характерных для творчества создавшего этот текст автора, и, наконец, **теоретическая дисциплина**, описывающая закономерности стилистики.

Здесь мы будем придерживаться именно этих трех толкований, учитывая при этом специфику музыкального искусства.

Для нас важно, в частности, представление о стилистике как множестве стилистических приемов, выработанных в профессиональной композиторской культуре европейской традиции. В какой-то мере оно сопоставимо с понятием стилистики языка, но охватывает, конечно, не все стороны музыкальной организации.

Самым же важным для нас является значение термина «стилистика», относящееся к конкретному произведению. В каждой фортепианной пьесе Бетховена, в любой миниатюре Шопена стиль и жанр проявляют себя и как общее в частном (что прямо отражается в определениях типа «бетховенская соната», «шопеновская мазурка»), и как частное в общем, коль скоро смысловая структура произведения определяется не только тональным планом, тематическими процессами, но и вариациями жанровых и стилевых наклонений.

Структура стилевых взаимодействий, возникающих в рамках одного художественного произведения и образующих в своем смысловом развертывании его особый стилистический рельеф — это и есть стилистика (а не стиль) произведе-

ния. Именно с таким значением в первую очередь и соотносится название данного раздела книги.

Выявление же особенностей стилистики произведения является задачей его стилистического анализа. В отличие от стилового анализа, цель которого — установление специфики стиля в целом (например, стиля исторического, жанрового или индивидуального), анализ стилистический как раз и относится к внутреннему строению художественного произведения. К сожалению, довольно часто, притом в самых авторитетных работах, стилистическими, а не стилевыми называются эпохи барокко, классицизма, романтизма, хотя ясно, что суффикс «ист» в первом слове прямо относится к творческой индивидуальности, к мастеру, оперирующему жанрами и стилями в своих произведениях. Эпоху же делает культура в целом, ее не сочиняют наподобие связного текста с задуманной стилистикой.

Богато разработаны методы и приемы стилистического анализа применительно к художественной литературе и театру, где проявления стилистики произведения легко связываются с понятиями своего и чужого слова, прямой и косвенной речи, монологов и диалогов.

Понятно, что и в музыке наиболее удобными для такого анализа являются *оперные произведения*, как и в целом вокальные жанры. Но аналогичные методы могут быть использованы и в анализе музыкальных произведений, не имеющих непосредственной связи со словом.

Отстраненное, «аутентичное» преподнесение народной песенной мелодии в качестве темы вариаций — разве это не стилизация «прямой речи» в том или ином конкретном жанровом ключе, в своего рода музыкальном диалекте?

Почти как прямая речь звучит в начале увертюры «Ромео и Джульетта» П.И. Чайковского хоральная тема, соотносящаяся в соответствии с литературной основой программной пьесы с образом патера Лоренцо. И пусть аккордовый склад протестантского хора не вполне к лицу католическому пастору, все же эта жанровая стилизация мгновенно ассоциируется с обликом священнослужителя.

В полной гармонии со стилем Чайковского находится введенная в кульминацию первой части Шестой симфонии тема православной молитвы «Со святыми упокой». Фрагмент этот краток и не содержит нарочитого подчеркивания стилевой самобытности русского певческого искусства, но он вместе с тем и не отрывается от своих корней,

а нацелен как ключевой момент смысловой концепции музыки как раз на активизацию соответствующих слушательских ассоциаций,

В *инструментальной музыке* вообще личная манера замещается чаще всего более обобщенным жанровым стилем, а поэтому для музыкальной персонификации оказывается достаточно жанровой «индивидуальности».

Отсюда ясно и то, из каких элементов по преимуществу складывается стилистическая палитра в музыке. Прежде всего это *темы-персонажи в жанровом одеянии*. Значительно реже композиторы прибегают к вкраплениям музыки других авторов или, как в «Дон-Жуане» Моцарта, — еще и собственной. В финале оперы оркестр на сцене воспроизводит фрагмент из «Свадьбы Фигаро». «Какая-то очень знакомая музыка!» — восклицает Лепорелло, а потом они вместе с хозяином начинают подпевать оркестру — потрясающий пример перевернутого стилистического зеркала или, точнее, зеркала в зеркале: отстранение звучит музыка, принадлежащая «знаменитому маэстро» — как будто не тому самому, который эту же сцену всю и написал! «Из Моцарта нам что-нибудь!» — обращается композитор к слепому скрипачу, которого он привел к Сальери, и тут к речевой стилистике пушкинской пьесы присоединяется музыкальная, трактирный музыкант в дилетантской манере воспроизводит мелодию арии из «Дон-Жуана». А это пушкинское произведение становится основой для оперы «Моцарт и Сальери» Н.А. Римского-Корсакова, стилистика которой определяется сразу несколькими источниками и прототипами первичных жанров и стилей.

Итак, в этой части книги речь пойдет о жанре и стиле как компонентах *стилистики* произведения и о его *стилистическом анализе*.

Что касается других связанных со стилистикой терминов, то следует прежде всего указать на их разнородность и разрозненность. Собранные воедино, они могут пополнить представление о музыкальной стилистике как особой стороне художественного мира музыкального произведения и о теории стилистики в целом. Некоторые из них более детально будут рассматриваться в следующих далее разделах.

Ряд терминов вошел в аналитическую практику музыковедов с легкой руки А.Г. Шнитке. Речь идет тут о его докладе на прошедшем в 1971 г. в Москве Международном музыкальном конгрессе на тему «Полистилистические тенденции в современной музыке»¹ и о статье, посвященной особенностям ком-

позиторского стиля И. Ф. Стравинского². Композитор, в сочинениях которого встречается немало разных стилистических новаций, на материале музыки других мастеров выстраивает теоретическую базу для своих же творческих находок. Он вводит термины *полистилистика*, *аллюзия*, *адаптация*, рассматривает понятия *коллажа*, *цитаты*, *цитирования*, *стилизации*, разбирает целый ряд музыкальных образцов.

На первый взгляд может показаться, что его определение полистилистики представляет собой лишь перифраз филологических толкований стилистики. И тогда возникает законный вопрос: не является ли слово *полистилистика* всего лишь лексической альтернативой прежнему, более короткому термину, не посягающей на изменение понятия? Если бы дело обстояло таким образом, то проблема решалась бы просто: к чему вводить новый, более громоздкий термин, если прежний, уже известный и практически опробованный в различных областях филологии, языкознания и искусствоведения, несет в себе тот же смысл. Действительно, ведь стилистика произведения предполагает использование в его смысловой структуре нескольких различных стилистических компонентов. А греческий префикс вводимого А.Г. Шнитке термина (*поли*) как раз и указывает на их множественность. Но так ли уж необходимо это указание? Ведь моностилистика в реальной художественной практике не существует. Целесообразность введения нового термина обосновывает сам композитор, трактуя полистилистику как особый вид стилистики, поднятый в XX в. на уровень ведущей композиционной техники.

«Допустимо ли слово „полистилистика“ по отношению к неувловимой игре временных и пространственных ассоциаций, неизбежно навеваемых музыкой? Ведь в скрытом виде полистилистическая тенденция существует и существовала в любой музыке, ибо музыка стилистически стерильная была бы мертвой. Так стоит ли об этом говорить? — задает риторический вопрос Шнитке, и отвечает: — Говорить необходимо, потому что в последнее десятилетие полистилистика оформилась в сознательный прием — даже не цитируя, композитор заранее планирует полистилистический эффект, будь то эффект шока от коллажного столкновения музыкальных вре-

¹ Музыкальные культуры народов: Традиции и современность. М., 1973. С. 289—291. Полный текст сообщения опубликован в кн.: *Холопова В., Чигарева Е.* Альфред Шнитке. М., 1990. С. 327—331.

² *Шнитке А.Т.* Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского // И.Ф. Стравинский. Статьи и материалы. М., 1973. С. 383—434.

мен, будь то скольжение по фазам музыкальной истории, или тончайшие, как бы случайные аллюзии»¹.

Слово *аллюзия* докладчик трактует в точности в том же значении, какое оно имеет в филологическом учении о стилистических приемах — как намек в тексте на известный музыкальный оборот. Точно так же понимается и *адаптация* — как пересказ чужого текста собственным языком или «свободное развитие чужого материала в своей манере»².

Да и другие рассмотренные композитором термины вполне могут быть отнесены к музыке как современной, так и к прежней. Этого нельзя сказать только о центральном в его теории термине *полистилистика*. Главным мотивом его введения была для композитора необходимость дать название именно современной стилистической технике композиции. Собственно говоря, техника эта не так уж и нова, а сознательное, целенаправленное применение сложных стилистических сопоставлений и отношений, конечно, встречалось в композиторской практике задолго до авангардистов XX в. Быть может, лишь несколько более интенсивное и более острое оперирование стилистическими компонентами композиции дает все же основание добавить к характерным для эпохи терминам *политональность, политембровость, полиритмия* еще и *полистилистику*.

К сожалению, вышедший в 1991 г. «Энциклопедический музыкальный словарь» не содержит указания на главный критерий полистилистики — связь с соответствующей техникой композиции XX в., зато вводит другой, отсутствующий у Шнитке. Полистилистика определяется здесь как «намеренное сочетание в одном произведении несовместимых (или, по крайней мере, резко различных, разнородных) стилистических элементов»³. Ясно, что эта дефиниция несколько изменяет само содержание понятия, ограничивая полистилистику только контрастными стилистическими компонентами. Ведь Шнитке говорил не только о «шоковых» сопоставлениях, особенно эффектных при «склеивании» (коллаже) разнородных текстов, но и о мягкой аллюзии, незаметных стилистических модуляциях. Главным же для него было дать имя особой современной технике композиции. А потому только применительно к этой области и только в таком значении

¹ Шнитке А.Г. Полистилистические тенденции в современной музыке // Холопова В., Чигарева Е, Альфред Шнитке. М., 1990. С. 329.

² Там же. С. 328.

³ Музыкальный энциклопедический словарь. М., 1991. С. 431.

(стилистика в условиях новой техники) целесообразно использовать введенный термин, хотя в принципе здесь вполне можно обойтись и термином традиционным.

Ряд приемов музыкальной стилистики закреплен в терминах, пришедших из смежных областей творчества. В теории и практике изобразительных искусств *коллаж* обозначает особую технику — наклеивание на несущую поверхность отличающихся от нее по цвету и фактуре материалов. А.Г. Шнитке считает коллаж в музыке разновидностью цитирования, при которой целое создается путем соединения разнородных цитат из произведений других композиторов (или также своих собственных) наподобие композиционной мозаики. Он приводит в качестве примеров «Гимны» К. Штокхаузена, называя их «суперколлажной мозаикой современного мира», и симфонию Л. Берлио памяти Мартина Лютера, в которой используется коллаж цитат — «музыкальных документов различных эпох». До XX в. техника коллажа музыке была неведома, хотя нечто близкое развивалось в жанре попури, а еще раньше в немецком *Quodlibet*. Но эти предшественники коллажа соединяли в некое целое все-таки довольно близкие по характеру фрагменты — оперные номера, песенки, танцы, музыкальные темы инструментальных произведений («Попури на темы Бетховена» А. Диабелли). Важно при этом, что в попури они, как правило, соединялись связками, плавно переходили один в другой. Иначе обстоит дело в музыкальных коллажах XX столетия, где чаще всего дается резкое сопоставление разнородных по стилю построений. Так построена, например, вторая часть в «Коллаже на тему ВАСН» А. Пярта (1964), где вперемежку с диссонантными кластерными эпизодами точно, если не считать инструментовки, воспроизводятся три восьмитакта баховской Сарабанды из шестой Английской сюиты, образуя пятичастную форму (Бах — Пярт — Бах — Пярт — Бах).

Заметим, что термины *коллаж* и *цитата*, связываемые здесь друг с другом, разнородны не только по генезису, но и по смыслу.

Слово *цитата*, встречающееся во многих музыковедческих исследованиях, уже давно вошло в научный обиход музыкантов, но не как строгий термин, а как метафора, притом метафора вольная (один из путей становления музыкальной терминологии). И все же вольность трактовки не может быть тут безграничной. Как метафора слово это помнит свою изначальную семантику, иначе оно и не могло бы выполнять функции скрытого сравнения музыки с речью. А потому сложившееся

в музыкально-аналитической практике расширительное толкование термина *цитата* нельзя во всех случаях оправдать тем, что он относится не к словесному, а к музыкальному тексту, а посему может трактоваться совершенно свободно.

В обеих сферах цитата сохраняет некоторые свои главные признаки. И там, и тут цитата есть введенный в авторский текст фрагмент иного происхождения. И там, и тут цитата представляет собой буквальное воспроизведение чужого текста. Впрочем, по отношению к музыке вполне допустимо без особых оговорок называть цитатой и то, что на самом деле является «вольным пересказом», лишь бы возникала иллюзия полного стилового сходства с первоисточником. И там, и тут под видом подлинной цитаты может быть введена *квазицитата*¹.

Структурные, интонационные, смысловые особенности цитаты позволяют легко отграничить ее от других приемов стилистики как в монологах, так и в диалогических, сценических текстах.

Во-первых, цитата не может быть слишком большой, иначе она превратится в чтение чужого текста и окажется не дополнительным элементом авторской речи, а основным предметом внимания, т.е. перестанет быть цитатой. Авторские же вкрапления тогда становятся комментарием или попутными репликами. *Во-вторых*, в оформлении цитаты должны быть достаточно четко выражены моменты входа и выхода (особенно первый). Поэтому цитата требует предуведомления. В письменной речи его функцию выполняет двоеточие, за которым следуют кавычки. В устной — используется интонационный эквивалент двоеточия или словесное указание. Функции же кавычек может выполнять подчеркнуто новое интонационное оформление, отличное от авторского интонационного контекста. *В-третьих*, цитата получает определенное истолкование. Она может быть объектом критики, предметом восхваления, способом подтверждения, опирающимся на силу авторитета, и т.п. Стилистическим приемом она становится в художественных текстах. Наконец, и в устной, и в письменной речи цитата связана только с монологическими жанрами, такими, как научное исследование, лекция, доклад, информационное сообщение.

То же — и в музыке: цитатой никак нельзя считать, например, включение в произведение протяженного музыкаль-

ного раздела, не принадлежащего автору; яркий эффект цитаты возникает лишь при интонационно подготовленном включении сравнительно небольшого иностилевого фрагмента; во всех случаях не монологического развертывания музыкальной ткани — в диалогах, оперных сценах практически исключается возможность цитат (краткое вторжение реплики одного из двух действующих лиц оперы в пение другого никак не назовешь цитатой, хотя возникающий при этом стилистический контраст может быть сходным).

Термин *цитирование* более свободен. В упомянутых работах А.Г. Шнитке принцип цитирования объединяет под своей крышей, кроме цитаты, такие разновидности стилистических включений, как микроэлементы исторических и национальных стилей, адаптация и даже воспроизведение только техники инородного стиля (формы, ритма, фактуры).

К особым приемам стилистической работы можно отнести *стилизацию* — намеренное воспроизведение какого-либо стиля в целостном музыкальном произведении или его отдельной законченной части (сюита «Из времен Хольберга» Э. Грига, «Классическая симфония» С.С. Прокофьева).

Компоненты, образующие стилистическую структуру произведения, не только весьма разнородны, но и соединяются в художественном целом по-разному. Можно говорить о трех ее *специфических измерениях*. Временное развертывание, для которого характерны сопоставления и плавные соединения различных компонентов, — это *горизонталь*, своеобразный стилистический рельеф развития. Но она может дополняться и вертикалью — ясно слышимой стилистической полифонией, т.е. одновременным действием двух или более стилистически самостоятельных компонентов. Назовем это измерение *вертикалью* по аналогии со звуковысотной организацией многоголосной фактуры. Иногда, впрочем, стилистическая вертикаль совпадает с фактурной, как в пьесе «Богатый и бедный» из «Картинок с выставки» М.П. Мусоргского, где важная надменная поступь богатого еврея отображена в нижнем басовом голосе, а суетливые мельтешения другого — в верхнем. Есть у стилистики и *глубинное измерение*. Ведь лежащий на поверхности стилового феномена музыки индивидуальный почерк композитора является лишь первым слоем/Двигаясь вглубь, мы можем за индивидуальной манерой обнаружить черты стиля определенной школы, эпохи, национальной культуры, особенности жанрового стиля. В своем глубинном измерении стилистика предстает как особое синхроническое напластование.

¹ Этот термин, составленный из двух латинских компонентов, на наш взгляд, предпочтительнее его более распространенного греко-латинского синонима *псевдоцитата*, имеющего к тому же негативный оттенок,

Соответственно этому составляющие стилистику элементы и определяются по-разному. По горизонтали соединяются друг с другом фрагменты, построения, эпизоды, обладающие той или иной стилистической характеристикой. По вертикали — стилистически персонифицированные линии. Глубинная же структура чаще всего представляется как иерархия слоев, планов или пластов. Она является главной в стилизации.

Но каковы же все-таки сами составляющие этого стилистического пространства музыки, какова их природа? Ответ на этот вопрос будет и предварением дальнейшего изложения теории стилистики, и основанием для его планировки.

В целом стилистическими составляющими могут быть названы стили всех уровней и рангов (исторический, национальный, индивидуальный, относящийся к школе, творческому направлению), в том числе и жанровые стили.

Правда, на первый взгляд может показаться, что из двух понятий — стиль и жанр, рассмотренных в двух предшествующих частях книги первое, т.е. *стиль*, а не жанр, ближе всего к стилистике музыкального произведения. На самом же деле картина прямо противоположна: музыкальной стилистикой в профессиональной европейской музыке гораздо интенсивнее осваивались не индивидуальные, исторические и национальные, а прежде всего жанровые стили. Причины этого предпочтения — в большей обобщенности, типизированности жанровой семантики и, следовательно, более широкой и прочной закреплённости ее в индивидуальной и социальной памяти культуры и ее носителей — слушателей. А кроме того, семантика жанра значительно богаче семантики индивидуальных стилей, по крайней мере в том отношении, что она отражает не только особенности творческой личности или характеры жанровых персонажей, но и особенности среды, типичной ситуации музицирования.

Следом за жанровыми стилями по семантической определенности, богатству и смысловой весомости, несомненно, идут **стили национальные и исторические. И лишь на последнем месте в ряду компонентов стилистики музыкального произведения стоят стили индивидуальные.** В каждом конкретном произведении личный авторский стиль является прежде всего средой, в которой проявляют себя самые различные жанровые элементы, исторические и национальные ассоциации. А индивидуальные стили других композиторов осваивались стилистической техникой значительно позднее.

В соответствии со сказанным рассмотрение элементов стилистики целесообразно начать с жанрового стиля.

Контраст, а затем постепенное сближение свадебной песни «Из-за гор, гор высоких» и плясовой «Ах ты, сукин сын, камаринский мужик» — формирует жанровую стилистику знаменитой «Фантазии для оркестра на темы двух русских песен» М.И. Глинки. Темы эти не выходят за рамки самобытного национального стиля, зато резко контрастны по жанру. Именно жанровый колорит и является тут строительным материалом музыкальной стилистики. В «Камаринской» величальная песня и плясовой напев-наигрыш взяты как конкретные, единичные и притом подлинные образцы обиходного жанра. Но чаще всего жанровые сопоставления, контрасты и модуляции образуются при использовании лишь обобщенных жанровых стилей. Главная тема сонатного *allegro*, например, может быть танцевальной вообще, а побочная — кантиленной, песенной вообще. И тогда мы имеем дело хотя и с неповторимыми музыкальными темами, но лишь с обобщенными жанровыми модусами — стилями.

В отечественной музыковедческой литературе понятие жанрового стиля, как уже говорилось, было введено А.Н. Сохромом. **Жанровый стиль распознается по двум признакам — собственно личностному и ситуационному.** Действительно, для многих первичных жанров весьма важно, кто именно выступает как главное действующее лицо, как исполнитель. В музыкальных звуковых свойствах многих первичных жанров достаточно ярко проявляет себя определенный собственно личностный тип, например любящей матери или няни — в *колыбельной*, восторженного, притворно или в самом деле полубезумного воздыхателя — в *серенаде*. И даже в жанрах, связанных с ансамблевым, коллективным исполнением, как в марше, проявляется коллективная, соборная личность (типичная личность солдата, гренадера и т.п.).

Однако жанровый стиль есть также отражение типичной ситуации и типичного инструментария. В серенаде — это или характерный для предклассических образцов уличный ансамбль, сопровождающий возлюбленного, или гитара. В *колыбельной* — только голос, хотя во вторичном воспроизведении к нему всегда добавляется сопровождение, изображающее покачивания колыбели. Пространственные свойства жанровой коммуникации отображаются и в самых элементарных свойствах музыкальной материи, прежде всего в уровне гром-

кости. *Колыбельная* — только тихая. *Серенада* — в меру громкая, а *марш*, конечно, на *forte* и *fortissimo* с использованием ударных и меди.

Обобщенное отражение проявляет себя в формировании таких **групп жанров и стилей, как камерные, концертные, театральные, пленэрные**. Для каждой из этих групп характерны не только типичные для них эстетические нормы, социально-культурные особенности бытия, образные сферы, но даже и материальные, чисто физические условия, притом — во всех их тонкостях и характеристиках. Каждому из них свойственна, например, своя оптимальная реверберация — время задержки отзвука, отраженного от стен, потолка, лесной опушки и т.п. Также и в соответствие с нею, пусть это лишь незначительная деталь жанрового комплекса, на протяжении всей истории профессиональной музыки постепенно, как бы наощупь, приводились особенности звукоизвлечения, динамическая палитра, скорость чередования гармоний — практически все, что и определяет непосредственно для слуха характер камерного, концертного, пленэрного звучания.

А все это (в данном случае, предположим, частота чередования гармоний, динамические нюансы) может быть сознательно использовано композитором в развертывании стилистики произведения.

И чем больше удаляется тот или иной жанр от своих первичных условий бытия, чем интенсивнее он осваивается в качестве отраженного, вторичного, тем более значительную роль начинают играть его собственно музыкальные проявления, т.е. то, что и подразумевается под жанровым стилем. Воспроизводимый в преподносимой музыке первичный жанр утрачивает свойственные ему реальные контекстные связи, но они сохраняются в памяти жанра, чтобы ожить в виде ассоциаций (осознаваемых или, чаще, подсознательных) в воображении слушателей. Так, простодушный лендлер постепенно переставал быть танцем, сопровождаемым деревенской музыкой, улыбками, смехом веселящихся людей, становился аристократическим бальным танцем, затем — концертной пьесой или частью симфонии. Он мог уже обходиться и без объявления имени, а затем сохранять лишь общий модус танцевальной ритмики кружения, объединяясь в этом общем свойстве с другими проявлениями разных танцев — проявлениями, в совокупности своей называемыми танцевальностью.

Это движение по восходящей лестнице иерархии опосредования в конце концов и приводит к формированию в музы-

кальной культуре некоторого сравнительно небольшого количества жанровых стилей.

В стилистике же конкретных произведений опора на обобщенно отражаемые жанровые стили дает музыкантам-творцам гораздо большую свободу, чем буквальное воспроизведение тех или иных конкретных единичных жанров.

Жанровые начала и прототипы

Понятие жанрового начала — обобщенного качества, объединяющего группы жанров не по формам бытия, а по их музыкальному характеру, появилось впервые в отечественной музыкальной науке, а именно в уже упоминавшихся работах С.С. Скребкова, посвященных стилю. «Образная определенность темы всегда связана с ее конкретным жанровым обликом», — писал он, имея в виду «тот тип жанровой характеристики музыки, который определяется такими понятиями, как «речитативность», «песенность», «танцевальность». «Можно указать на три коренных жанровых типа музыкального тематизма, — продолжает исследователь. — Два из них являются исторически первичными: танцевальность (точнее — моторность, включая все виды танца, марша, переданные музыкой трудовые движения и т.д.) и декламационность (возгласы, призывы, причитания, речитация и т.д.). Третий тип — ариозная распевность, кантилена...»¹

Естественно, что именно в музыкальных темах жанровая характеристичность выявляется в наибольшей мере. Но введенное Скребковым понятие можно трактовать и более широко, относя его к музыке в целом. Декламационность, например, проявляет себя не только в музыкально закругленных и ярких темах, но и (притом даже в большей степени) в оперных речитативах, вовсе не образующих тематических структур. Танцевальность, моторность может быть отнесена уже к вступительным аккомпанементным формулам и выявляется слухом еще до наступления музыкальных тем. Конечно, кантиленность легче всего представить себе связанной в первую очередь с музыкальными мелодичными темами. Но ведь мелодическое развертывание может и не образовывать тем, а лежать в основе длительного импровизационного процесса, о каком писал, например, В.Г. Короленко в своем рассказе «Ат-Даван».

¹ Скребков С.С. Художественные принципы музыкальных стилей. С. 17.

В дальнейшем С.С. Скребков называет эти типы также жанровыми началами¹. Действительно, они, с одной стороны, образуют типологию высокого уровня обобщенности — типологию не самих жанров или жанровых групп, а неких музыкальных качеств, проявляющих себя не только в рамках какой-либо одной группы, но и далеко за ее пределами. С другой же стороны, к ним можно подходить и как к началам в генетическом смысле слова. Ведь выделенные исследователем жанровые качества музыкальных тем представляют собой результат длительного исторического развития жанров. Будучи легко распознаваемыми типами, они восходят также к неким изначальным музыкальным и даже домузыкальным прототипам.

Понятие жанровых типов или начал в теории музыки хорошо соотносится с композиторской творческой практикой, где давно уже был освоен опыт обобщенного отражения первичных жанров. Первичный жанр, воссоздаваемый композитором в произведениях концертного плана, превращался во вторичный, третичный, четвертичный. Неприязательный веселый крестьянский менуэт уже в танцевальных увеселениях французского двора становился жанром вторичным, а в старинной клавирной сюите — третичным. Перейдя из сюиты в симфонию, он поднялся еще на одну ступень опосредования и обобщенности. А в симфонических скерцо венских композиторов-классиков от первичного менуэта сохраняются лишь самые общие, зато весьма важные в художественном отношении черты и особенности — и трехдольный метр, и внутреннее распределение ритмических акцентов, за которыми стоят характерные танцевальные фигуры, и, главное, специфический игровой модус танца. И не случайно, между прочим, за скерцо закрепляется привилегия на комическое, игровое начало², определяемое термином скерцозность.

Идея С.С. Скребкова примечательна тем, что, в отличие от В.А. Цуккермана, взявшего за основу жанровой типологии общэстетические категории лирики, драмы и эпоса, он предложил понятия музыкально характерные, хотя и в том, и в другом случае мы имеем дело с направленностью на содержательную, образную сторону музыки. Кстати говоря, его жанровые начала тоже можно соотнести с названными категориями: декламационность — с эпосом, распевность, песенность — с лирикой, моторность — так или иначе с драмой.

¹ Скребков С.С. Художественные принципы музыкальных стилей. С. 18—19.

² Об истории менуэта см.: Щербо Т.А. От менуэта к скерцо. Автореф. дисс. М., 1978.

Но они остаются принадлежащими музыке. Скребков, по существу, идет здесь вслед за Асафьевым, в работах которого мы также находим музыкальные аналоги родов искус-



Рис. 2

ства. Речь идет о симфонизме, песенности и концертности. И хотя Асафьев нигде специально не говорит о них как о триаде, сопоставление этих понятий с категориями аристотелевско-гегелевской поэтики наглядно демонстрирует их системное единство, что легко представить в виде треугольника, стороны которого соответствуют асафьевским понятиям, а углы — триаде родов искусства (рис. 2).

И ведь действительно симфонизм соединяет в себе лирику и драму, песенность — лирику и эпос, а концертность — драму и эпос, если с эпосом связывать повествовательное, риторическое, ораторское начало. У Б.В. Асафьева, впрочем, мы встречаем и ряд других понятий категориального уровня, которые также могут быть названы жанровыми типами или началами. Такова, например, пара «камерность — пленэрность».

Слово «начала» во множественном числе трактовалось, читаем мы в словаре В.И. Даля, «в значении стихий, состава, оснований». А ведь и верно: подобно древнегреческим стихиям-первозлемам, жанровые начала — это воздух, вода, земля и огонь музыкальной образной палитры. Это стихии, постепенно как бы высвобождающиеся из тесных рамок тех или иных жанровых канонов, как нечто сохраняющееся и обогащаемое в историческом течении и широкими потоками впадающее в конце концов в бесчисленное множество оттенков и модусов музыкальной образности.

Но начала — это не оттенки, а типы — продукт действия исторических механизмов обобщения, абстрагирования. И их, подобно четырем стихиям Эмпедокла, не может быть слишком много. Д.Б. Кабалевский, как известно, для моря оттенков предложил в виде «трех китов» песню, марш и танец. С.С. Скребков — тоже три стихии, хотя танец и марш у него попадают в одно русло вместе с другими жанрами, в которых ведущим началом является моторика.

К выделенным С.С. Скребковым жанровым началам А.Н. Сохор добавил еще два — инструментальную сигнальность и звукоизобразительность (громы, пение птиц, шелесты леса и т.п.).

Вообще же говоря, этот ряд, конечно, может быть продолжен. В работе екатеринбургской исследовательницы А.Г. Коробовой в связи с принципом обобщения через жанр в современной музыке фигурируют, например, такие жанровые начала, как балльность, детская музыка, пасторальность и др.¹

И все же музыкальных жанровых первоначал меньше, и восходят они к трем немзыкальным прототипам. В основе их лежат, фигурально выражаясь, *слово, жест и интонация*. Фигурально в том смысле, что *слово* принято рассматривать как ключевое понятие к общению, мыслительной деятельности в целом и, конечно, к языку и речи в ее разнообразных жанровых формах. *Жест* также можно считать символом целой области не только собственно пластических, двигательных форм проявления человеческой активности (в том числе игры на музыкальном инструменте), но и действий, поступков, поведения человека. За *интонацией* же стоит тонус души, эмоциональное состояние в его разных оттенках и модусах, в его движении, а оно ведь как раз наиболее ярко проявляет себя в интонации, как речевой и доречевой (стоны, возгласы), так и в особенности музыкальной — прежде всего в пении. Их можно соотносить с тремя видами звучания — речевым, инструментальным и вокальным, которые хорошо разграничиваются итальянскими словами (и музыкальными терминами) *parlare, sonare, cantare*. Им соответствуют три основные формы человеческой активности: *мышление, поведение, состояние*. Мышление тесно связано с логическим началом, поведение, проявляющееся в действиях и поступках, — с этическим, а состояние — с эмоциональным, так что триада первооснов (логос, этос и пафос) по существу и есть три кита всякой человеческой деятельности, а не только художественной. Для нас здесь, однако, важно соотносить их с жанровыми началами музыки.

При анализе музыкального произведения, в котором нет прямого воспроизведения конкретных первичных жанров, выявление хотя бы только обобщенных жанровых начал и прототипов — речевого, моторно-пластического, песенного, сигнальности, изобразительности — позволяет сделать первый и очень важный шаг в постижении его стилистики. Иногда необходимость этого шага снимается названием произведения. «Поэт говорит» — название последней пьесы в «Детских сце-

¹ Коробова А.Г. О функционировании отображенных жанров в симфониях советских композиторов. Автореф. дисс. Вильнюс, 1987; а также: Пастораль как миф новоевропейского искусства и его отражение в музыке // Двенадцать этюдов о музыке. М., 2001. С.17–34.

нах» Р. Шумана, как и название первой («О чужих странах и людях»), уже заранее нацеливает слушателя на речевые ассоциации. Название пьесы А.П. Бородина «В монастыре» из «Маленькой сюиты» для фортепиано настраивает на ожидание молитвенного пения и колоколов.

Но в других случаях этот первый шаг делают сами слушатели. Он, как правило, не представляет особого труда. Тема вариаций из Четвертой симфонии П.И. Чайковского, несомненно, сразу же связывается с повествовательным, речевым началом:

П.И. Чайковский
Четвертая симфония, II часть



Эксцентрические мотивы-фигуры в одиннадцатой «Мимолетности» С.С. Прокофьева мгновенно вызывают ассоциации с упругими и одновременно легкими воздушными движениями, даже если слушатель и не обращает внимания на руки пианиста:

С.С. Прокофьев
Мимолетность № 11



А вступление к опере «Хованщина» («Рассвет на Москвереке») даже только в звукозаписи, не подкрепляемое впечатлениями от оперных декораций, сразу оценивается слухом как картинное, изобразительное. Тема главной партии в Первой симфонии В.С. Калинникова — прекрасный и чистейший образец русской песенности.

И вживаясь в музыку, можно, пусть и в самом общем плане, охватить стилистику конкретного произведения как чередование разных жанровых наклонов. Но за каждым первым шагом при более глубоком осмыслении стилистической логики может последовать второй, третий, четвертый, открывающие в речевом наклонении музыки декламационность, речитативность, буффонную скороговорку или мерное повествование, в моторике — танцевальность, маршевость или виртуозную эксцентрику, в звукоизобразительном — колористичность или графику и т.п.

Понятия эти прежде всего операциональны, т.е. призваны упорядочить почти необозримое множество оттенков, жанровых ассоциаций, аллюзий, свести их к небольшому числу первоэлементов, которыми более или менее удобно оперировать в анализе и описании стилистики музыкального произведения. Но по отношению к реальному положению дел они не произвольны и действительно могут считаться теоретическим оформлением музыкальных первоначал, направлявших в течение всей эволюции музыки сложение и функционирование жанров.

На первом месте по глубине осознанности и степени дифференцированности форм для музыкальной практики и теории стоит *речь как прототип музыки и музыкальных жанров*. С ее рассмотрения мы и начнем характеристику трех жанровых первоначал, присоединив к ней краткое описание инструментальной сигнальности и звукоизобразительности.

Речевое начало в музыке

ДЕКЛАМАЦИОННОСТЬ, РЕЧИТАТИВНОСТЬ, ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОСТЬ

Хорошо известно, что в музыке весьма полно и глубоко отражаются (и воплощаются) свойства, формы и функции речевой интонации. Но ведь в речи есть и многое другое — например, фонетика, лексика, синтаксис. Из фонем складываются слова, из слов — подчиненные синтаксису построения. Эта иерархия сохраняет свое значение и в музыке, причем не толь-

ко в вокальных жанрах. Простой слушательский опыт подсказывает, что чистая, бестекстовая инструментальная музыка тоже разворачивается как нечто членораздельное. И ведь действительно, в инструментальной мелодии речевое начало вряд ли вообще могло бы выявляться, если бы в ней не было построенных, хоть в чем-то подобных членам предложения и другим элементам речи. *Звуки-тоны соответствуют фонемам*, и их по аналогии иногда даже называют тонемами. *Музыкальные периоды, предложения, фразы сходны с законченными или относительно законченными речевыми предложениями и фразами*. Не случайны здесь и сами эти терминологические совпадения.

Есть в чистой мелодии и ячейки, подобные по масштабам слову. Это мотивы. Правда, они не имеют многих коренных свойств слова. Они не несут в себе конвенционального значения, лишены грамматических категорий рода, числа, времени, не разграничиваются на существительные и глаголы, прилагательные и числительные, союзы и междометия, не спрягаются и не склоняются.

И все же по крайней мере структурное *сходство мотивов со словами* налицо. Во-первых, они подобны словам по своей протяженности, по количеству тоном. Во-вторых, мотивы, как и слова, содержат один главный акцент и он, так же как и в словах, может стоять в начале, в середине и в конце. Как и в словах, он может наполняться внутренним интонационным движением, если находится под ударением. В таких случаях возникает внутрислоговой распев.

Кстати, здесь нельзя не упомянуть еще об одном аргументе в пользу аналогии между словом и мотивом — о воздействии на инструментальную музыку ритмического строя разных языков. Как известно, положение акцента в словах может быть однотипным и фиксированным, как в венгерском, итальянском, французском, польском языках, или не фиксированным — как в русском. Исследования показывают, что и русской музыке свойственна особая метрическая свобода. А вот в венгерской музыке, например, — особенно в народной, наиболее тесно связанной с языковым опытом, почти нет затактов, ибо нормой венгерской лексики является начало с акцентированного слога.

Итак, в музыке сохраняются общие телесные контуры слова. Музыкальные мотивы и по числу звуков-тонов, и по протяженности напоминают на слух слова и вполне могут быть названы музыкальными лексемами, хотя, быть может, в этом и нет особой необходимости. Главное — в том, что эти тени или мелодико-ритмические силуэты слов обеспечивают слу-

ховые ассоциации с речью, позволяют говорить о речитативной, декламационной, повествовательной мелодике.

Что же касается семантической определенности, то аналогия между словом и мотивом, конечно, хромает. Разумеется, «музыкой нельзя выпросить и стакана воды». Музыкальные мотивы, однако, вовсе не суть пустые слова. Их содержание не менее конкретно, хотя и не поддается описанию. Оно — в особой собственно музыкальной сфере красивых сопряжений, изящных фигур, проникновенных звуковых сочетаний, ладового и гармонического своеобразия. А в своей совокупности, в своих интонационных вариантах они способны передавать тончайшие оттенки жалобы, волевого напора, требования, родственные эффектам речевой модальности (повелительности, упрямства, обиды, рассуждения, мечтательности и т.п.). Благодаря наличию музыкальных лексем возникают ассоциации и с собственно речевой синтаксической логикой построения предложений — и синтаксические смыслы перечисления, перебора разных посылок и следующего за ними вывода, усиления и уточнения аргументов, противопоставления. А кроме того, каждая лексема при речевой направленности воспринимается как интонационно и фонетически оформленный символ, за которым обязательно стоит конкретное значение, все равно какое, но конкретное. Так возникает флер семантической значимости, подобный тому, что возникает при слушании речи на незнакомом языке.

Все эти непосредственные впечатления, как и глубинные ассоциации, в сильнейшей степени зависят, однако, от того, какой из множества речевых жанров становится прототипом музыкального синтаксиса.

Речевых жанров много. Можно даже утверждать, что число их столь же велико, сколь велико разнообразие жизненных ситуаций, в которых человек пользуется речью, а потому вряд ли есть смысл выстраивать здесь какую-либо классификацию. Достаточно назвать хотя бы несколько разновидностей, заметно отличающихся друг от друга. Например, лепет ребенка на стадии перехода к выговариванию слов — и уже оформившаяся детская речь; речь вполголоса для себя, разговор в узком кругу близких людей — или выступление на публике, в многолюдном собрании; непринужденная дружеская беседа — или отрепетированное выступление диктора, оратора, лектора; спокойная речь — или речь истерическая, переходящая в причитания; авторская и любительская декламация стихов — или выступление профессионального чте-

ца-декламатора; монотонная речитация — или коллективное скандирование.

Аналогичный ряд (его можно рассматривать и как параллель к речевому, и как продолжение) выявляется и в музыкальных жанрах: *мелодекламация, скандирование, чтение нараспев, псалмодия, шуточная частушечная скороговорка, оперный речитатив с его разновидностями, ариозное пение, кантиленная ария и протяжная русская песня, бытовой романс, цыганское пение, камерная вокальная лирика концертного плана* (Б.В. Асафьев, кстати сказать, в коротких музыкальных образцах воспроизвел восходящий от речи к музыке ряд в своей книге «Речевая интонация»¹). Все это множество жанровых вариантов и наклонений речи и пения, поневоле обрисованное пунктирно, отражается и в инструментальной музыке. Она может воспроизводить жанровые стили григорианского напева, псалмодии, песенной мелодии, романса или оперной кантилены, копируя чаще всего не собственно речевую интонацию, а интонацию распетого текста. Но все же не так уж редко ощутимы в ней непосредственные влияния и самой разговорной речи. Соответственно, мы можем говорить о речитативном или ариозном мелосе, о хоральной или сольной индивидуализированной интонации как о жанровых вариантах речевого начала и о жанровых вокально-речевых и собственно речевых прототипах.

Итак, речевое начало как одна из самых высоких обобщающих категорий в теории музыкальных жанров проявляет себя во множестве разновидностей. Но, пожалуй, наиболее типичными его стилистическими наклонениями можно назвать три: **декламационность, речитативность и повествовательность**. На терминах этих целесообразно остановиться, так как, к сожалению, они не всегда ясно разграничиваются. У С.С. Скребкова, например, в упоминавшемся исследовании речевое начало приравнено к декламационности, которая как бы разветвляется в ряде вариантов («возгласы, призывы, причитания, речитация и т.д.»). Ясно вместе с тем, что декламация является лишь одной и достаточно специфической разновидностью речи. Впрочем, исследователь касался теории жанров лишь попутно и воспользовался одним из бытовавших тогда музыковедческих толкований термина — самым широким. В.А. Васина-Гроссман, автор труда «Музыка и поэтическое слово», напротив, критически оценивала определение декламации, зафиксированное в Кратком эн-

¹ Асафьев Б.В. Речевая интонация. М.; Л., 1965.

циклопедическом музыкальном словаре 1966 г. («вокальное воплощение словесного текста, охватывающее различные виды нения»), считая его «слишком широким»¹.

Мы будем иметь в виду, что декламационность как одно из проявлений речевого начала в музыке связывает ее лишь с определенным типом и жанром речи. Декламацией в филологии и теории поэтической речи называют особый вид художественного чтения. Декламировать — значит выразительно читать вслух. Правда, у слова давно уже появилось и другое значение — говорить напыщенно, в приподнятом тоне, с пафосом. Увы, эти свойства действительно нередко появляются в декламации, особенно в любительской, дилетантской (даже самого поэта, литератора).

Итак, декламация — это устный художественный жанр литературного чтения перед публикой; она связана с определенными интонационными фигурами, она требует профессионализма, артистичности, хорошо поставленного голоса. «Что приятнее слуху и лучше для привлекательности исполнения, чем чередование, разнообразие и перемена голоса?»² — восклицал знаменитый римский оратор, и этот его риторический вопрос вполне может быть отнесен к художественной декламации, а также к мелодекламации, сопровождаемой музыкой. Именно интонационное разнообразие и отличает музыкально претворенную декламационность от речитативности. Если для последней специфическим признаком является многократное повторение тона неизменной высоты (собственно речитация) и поступенное мелодическое движение в сравнительно узком диапазоне, то для декламационности, напротив, характерны широкие интервалы, активный ритм. Различны они и по своему генезису. Декламация по существу есть внесение музыки в речь (в мелодекламации — даже в прямом смысле). Речитация же, наоборот, есть внедрение речевого оттенка в музыкальное исполнение. Соответствующая этому итальянская ремарка — *a riasere* — в оперных вокальных партиях как раз и подчеркивает необходимость произносить омузыкаленный словесный текст говорком.

Ярким примером вокальной декламационности могут послужить две начальные мелодические фразы рахманиновского романса «Не пой, красавица, при мне» на слова А.С. Пушкина. В «Грузинской песне» М.И. Глинки на тот же текст господствует песенная речитация. Впрочем, Глинка воспро-

извел здесь подлинную грузинскую мелодию, услышанную им от Грибоедова. Более определенно проявляет себя речитация, например, в романсах П.И. Чайковского «Детская песенка» (ор. 54 № 16) на слова К.С. Аксакова — особенно в коде, и «Мы сидели с тобой» (ор. 73 № 1) на слова Д.М. Ратгауза. Из множества инструментальных образцов декламационности можно указать на «Тайну» (ор. 57 № 4) из шестой тетради «Лирических пьес» Э. Грига. Образец речитативности — его же «Ариетта» (ор. 12 № 1) из первой тетради.

Есть более или менее широкая группа речевых жанров, отражение которых в музыке подпадает под обобщающее понятие повествовательности. Это сказка, это повествование о прошлых событиях в жизни, развертываемое рассказчиком перед внимательными слушателями, это чтение вслух только что полученного письма или же чтение прозаического произведения. В фольклоре сложились многие повествовательные жанры. Повествовательность генетически восходит к синкретическим литературно-песенным жанрам эпического наклонения. Это саги, эпопеи, сказания, сказки, баллады, отчасти поэмы, думы, легенды. Для повествовательной речи характерна особая напевность, размеренность, монологичность и изображение в монологе диалогической речи, а также описание событий. Их историческое развитие в музыке богато разнообразием форм и степеней обобщенности, что в дальнейшем будет показано на примере вокальной баллады.

Безусловно, близкие друг другу и вместе с тем обладающие самостоятельностью и специфичностью декламационность, речитативность и повествовательность (как, впрочем, и все другие разновидности проявлений речевого начала) позволяют ставить вопрос о том, каковы, выражаясь языком лингвистики, их интегральные и дифференциальные признаки.

К общим интегральным признакам можно отнести три следующие.

Во-первых, в вокальных произведениях, как правило, на один слог текста приходится один сравнительно короткий тон. В результате регулярного совпадения слогов текста и звуков мелодии возникает заметный на слух эффект равнодлительности слогов. Лишь иногда одному слогу, обычно — ударному, соответствуют два тона (реже больше), воспроизводящих внутрислоговое движение речевой интонации. В речи оно связано как раз по преимуществу с акцентами.

Это свойство речевого интонирования достаточно ясно ощущимо и в инструментальных жанрах. Оно проявляется в том,

¹ Васина-Гроссман В.А. Музыка и поэтическое слово: Ритмика. М., 1972. С. 56.

² Марк Туллий Цицерон. Три трактата об ораторском искусстве. М., 1994. С. 251.

как организована артикуляция отдельных тонов и как средствами артикуляции и фразировки оформляются мотивы и их сочленения. Повторения тонов одной высоты, не допускающие легато, слышатся как отдельные слоги, притом начинающиеся не с гласной, а с согласной, твердость или мягкость которой зависит от характера туше, штриха, атаки. Лига, сочетающаяся с ритмическим дроблением на сильных долях такта, связывает несколько тонов в односложную просодическую единицу (эквивалент распетого слога), чем достигается двойной эффект — удлинение ударного слога и сохранение равномерности ритмического движения, равновеликости его единиц. Примером тут могут послужить две начальные мелодические фразы из уже упоминавшейся «Ариетты» Э. Грига.

Во-вторых, на синтаксическом уровне — уровне следующих одна за другой музыкальных лексем и их групп речевому наклонению, напротив, весьма способствует их неравновеликость. Ведь и в речи редко следуют подряд слова и группы слов, совершенно одинаковые по числу слогов. Эта особенность (часто вместе с подчеркнутой разграниченностью построений) и есть второй общий признак, объединяющий самые разные варианты проявлений речевого начала в музыке. Она вызывает соответствующие речевые ассоциации даже при медленных темпах и в кантиленных темах, таких, например, как начальные темы двух соль-минорных ноктюрнов Ф. Шопена:

Ф. Шопен
Ноктюрны g-moll
Op. 15 № 8



Op. 37 № 1



В-третьих, интегральным признаком можно назвать все-таки преобладание подвижных и умеренных темпов движения, что выражается, в частности, и в длительностях нот, соответствующих речевым слогам. Это могут быть, например, четвертные и восьмые ноты при подвижных темпах, шестнадцатые и даже тридцатьвторые — при умеренных и медленных. Для оперного речитатива весьма характерна скороговорка, требующая в записи шестнадцатых, что приближает реальные длительности музыкальных тоном к длительностям слогов обычной речи. Предпочтение умеренных и подвижных темпов музыкального произнесения, близких к скорости речи, отличается, конечно, не только речитативы и может быть отнесено к интегральным признакам музыкальной речевой стилистики.

Дифференциальные признаки, позволяющие разграничивать различные варианты речевого наклонения в инструментальной музыке, лежат в другой плоскости. Они связаны в первую очередь со звуковысотными особенностями мелодики. Сочетание плавного движения и повторения тонов одной высоты с большими и активными интервальными ходами отличает декламацию от речитации с ее сравнительно узким амбитусом и к тому же более ровным ритмическим движением.

Повествовательность и повествование весьма сходны по интервалике и ритмике с речитацией, но в последней, как эквиваленте спонтанной бытовой речи, более разнообразны и разнородны по своей величине музыкальные лексем и группы слов. Ведь синтаксис речитативов сильно зависит от требований, предъявляемых к говорящему ситуацией непосредственного общения, насыщенного репликами, выжидательными паузами, остановками в поисках слов, внезапных поворотов и догадок. Повествование же, наоборот, тяготеет к размеренному монологу и к выравниванию темпа произнесения, иногда и к требуемой нормами стихосложения метрической регулярности. «Госка по родине» из шестой тетради «Лирических пьес» для фортепиано Э. Грига (op. 57 № 6) — один из ярких примеров балладной повествовательности. Характер мерного повествования сказывается на ритмике темы вариаций из Четвертой симфонии П. И. Чайковского.

Впрочем, и интегральные, и дифференциальные признаки приведены здесь лишь в качестве общих ориентиров. В конкретных случаях, при анализе определенных произведений, музыковед может рассчитывать на собственную интуицию и богатый жизненный опыт общения. А потому нет особой нужды подробно рассматривать многочисленные жанровые накло-

нения сухого говора и напевной речи, стихотворного и прозаического литературного текста. Распознавание речевого жанра как прототипа музыкальной интонации требует лишь специального внимания и мыслительного труда, направленного на то, чтобы глубоко запряженные интуитивные представления о речевых жанрах могли быть осознаны и соотнесены с конкретными моментами стилистики музыкального произведения.

Многое здесь достаточно просто и очевидно. Речь вполголоса для себя — это узкий диапазон интонирования, приглушенность, некоторая монотонность, краткость реплик. Бытовая речь в узком кругу близких людей — спокойный темп, краткие реплики, связанные с установившимся пониманием с полуслова, длительные умолкания. Бытовая речь на публике — непосредственность высказывания, широкий интонационный размах, большие внутренние контрасты, смешки, краткие междометия, ахи и охи. Профессиональная речь оратора — повышенный уровень энергии произнесения, четкая артикуляция, приемы умолкания, риторические восклицания и вопросы, достаточно развернутые предложения, четко прослеживаемые кульминационные узлы. Истерическая речь, вопль, плач — краткие экспрессивные реплики, часто и многократно повторяющиеся в исступлении. Крики глашатая — использование полунапевных формул, ритмизованность, рифмовка (почти таковы и крики уличного торговца, газетчика). Авторская или любительская декламация стихов — завывающая интонация, волнообразная и несколько монотонная мелодика. Речь чтеца-декламатора — патетически приподнятая и несколько манерная.

Важно лишь помнить при этом, что описание собственно речевых жанров (бытовой и специальной речи), литературной и театральной, как и характеристика музыкальных жанров, требует рассмотрения не только собственно звуковых особенностей, но и коммуникационной расстановки, пространственных условий, числа участников общения, их роли в процессе общения. В самом общем плане очевидно, например, различие монологического и диалогического типов. Но как же много различных ситуационных вариантов! Вот один журит другого за какие-то проступки, и у провинившегося в манере его речи явно ощутим оправдательный модус, модус вины, жалобы или, напротив, строптивного несогласия. Вот перед взводом солдат речь ведет старший сержант, и его начальственный модус находит яркое проявление в речи — краткие рубленые реплики, покрякивания. Можно было бы начать с таких кратких описаний бесконечный ряд, и все равно он был бы неполон.

Моторика как жанровое начало

ШЕСТВИЕ, ТАНЕЦ, ИГРА

Колоссальную роль в музыке играет *кинетическое начало* — *танцевальность, маршевость, пластика, жест*. Жест, избранный нами в качестве своего рода символа для обозначения всей сферы жанровой моторики, представляет собой, если понимать слово буквально, сравнительно краткий во времени и притом специфический двигательный акт. Жестикуляция — это подкрепляющие, а иногда и заменяющие речь выразительные движения рук, родственные речевой интонации. Они, как и мимика, направлены на общение и носят характер интуитивных, спонтанных действий. Мастера сцены, актеры, артисты балета широко используют жестикуляцию в комплексе с другими художественными средствами. А вот жест в чистом виде — это атрибут дирижирования, ставший ко времени окончательного оформления специальности в начале XIX в. основным средством управления ансамблевым исполнением/Это элемент особой знаковой системы, отличной от старинной хейрономии, но столь же регламентированной правилами дирижерского ремесла. Однако при всей его специфичности и условности и он не утратил основного свойства жестикуляции — способности пластического выражения тех образных, логических и эмоциональных представлений, которые развертываются параллельно с музыкальной речью, а вместе с тем суггестивной заражающей силы.

Мановениями рук маэстро приводит в действие и координирует модуляции певческих голосов, сложные исполнительские движения оркестрантов. А это уже специфическая материя музыкального мастерства, для которого понятия беглости, виртуозности, постановки рук, техники штрихов или туше столь же важны, сколь важна, например, отлаженность действий балерины или эквилибриста, оператора за пультом управления или хирурга. Разнообразные по форме, эти действия музыкантов порождают акустическую материю музыки — звуковые волны, движущиеся со скоростью 330 метров в секунду, а они в свою очередь оборачиваются для слуха музыкальным феноменом, который тоже оценивается нами как движение, как процесс, развертывающийся в особом художественном времени и пространстве.

Ясно, однако, что на всех этих уровнях — акустическом, кинетическом и феноменологическом — *музыка выступает не только как особый род движения, но и как инструмент*

художественного запечатления множества разнообразнейших форм временного развертывания, существующих в жизни. В преподносимой музыке, в инструментальных произведениях высоких жанров моторность предстает часто как обобщение тех конкретных видов движения, которые генетически связаны как с первичными обиходными музыкальными жанрами, так и с широким кругом разнообразных жизненных явлений — с сопровождаемым музыкой ритмически организованным шагом (прогулка, шествие), с циклическими процессами труда или игры и прочими, включая ритмы механических устройств (симфония «Часы» Гайдна), качелей, гондолы или колыбели, мерное вращение веретена.

«Основа симфонии — танец»¹, — говорил Рихард Вагнер о господствующем жанровом наклонении венской классической симфонии. В цитируемой статье он кратко охарактеризовал и путь формирования этого наклонения. Отмечая связь симфонии с теми музыкальными формами, «в которых некогда „разыгрывались“ на всевозможных торжествах танцы и марши для увеселения публики», он подчеркивал, что «именно таким образом постепенно складывался основной характер симфонического произведения, первоначально состоявшего из простого соединения нескольких подобных танцев и маршей»².

Высказывание это носило полемически заостренный характер, и понятно, что ни симфоническую музыку нельзя ограничивать отражением только танцевальных ритмов, ни танцевальное и маршевое начало связывать только с симфонией. Но сущность генезиса моторики как жанрового начала сформулирована Вагнером предельно четко.

Мы кратко рассмотрим здесь специфику этого жанрового модуса и роль его основных разновидностей в стилистике музыкальных произведений. Ясно, что за ним стоит множество реальных музыкальных жанров и внемузыкальных форм движения, столь огромное, что вмещает в себя прямо противоположные вещи, на первый взгляд не имеющие ничего общего, например медленный шаг и отчаянные удары в запертую дверь, дробь чечетки и ритм спокойного мерного дыхания.

Вполне возможно, однако, выделить три достаточно самостоятельные сферы, пусть и не отделенные четкими границами и даже частично перекрывающиеся одна другую. Это *шествие, танец и игра*.

¹ Вагнер Р. О применении музыки к драме // Избр. статьи. М., 1935. С. 95.

² Там же. С. 97.

Одна из них сравнительно проста и связана с элементарными двухфазными единицами поступательного движения. Другая уже чуть сложнее, включает повороты, кружение и более сложные траектории (отраженные, в частности, в трехдольном танцевальном ритме). Третья объединяет головоломно сложные, игровые, экстравагантные движения. К ней можно отнести, по существу, и исполнительскую моторику, но также и многие эксцентрические, изошренные, необычные формы движения, встречающиеся в жизни, в хореографии, пантомиме, в зрелищных видах искусства (цирковые номера, акробатика, художественная гимнастика и т.д.), а также в природе.

В первой естественным прототипом является способ передвижения человека — шаг во множестве связанных с ним жанров и ситуаций. А потому ключевым словом тут является шествие. Шествие выступает как собирательное понятие, охватывающее и массовое, и индивидуальное передвижение — марш во всех его разновидностях (походный, парадный, торжественный, скорый, кавалерийский, колонный, траурный и т. п.), и одинокую прогулку, быструю ходьбу, деловой целеустремленный шаг, шаг фланирующий, шаг осторожный с остановками, шаг путника, калик перехожих.

Отличительной особенностью всех этих видов являются двухдольный метр и присущий шагу средний темп движения. В военном марше темп даже узаконен уставами — 120 ударов по метроному Мельцеля, т.е. ровно два шага в секунду. Оркестровое сопровождение организованного строевого шага и является основным в группе музыкальных жанров, связанных с шествием. Именно в нем вырабатываются постепенно специфические формы музыкального движения, по которым слух безошибочно распознает жанровую ее природу. Характерно движение четвертями, подкрепление сильных метрических долей ударами барабана и тарелок, типичное для игры на духовых инструментах дробление нот на легких долях такта со штрихом стаккато, благодаря чему образуются характерные аккомпанементные фигурки, например соединение восьмой с двумя шестнадцатыми.

Есть, впрочем, и отклоняющиеся от этих норм жанровые модификации. Так, полонез — жанр, относящийся ко второй сфере (танец), представляет собой вместе с тем и торжественное шествие в трехдольном метре. Точно такова же метрическая структура сарабанды — танца, трактуемого как траурное шествие. Интересно, что и знаменитая маршеобразная и гимническая песня А.В.Александрова «Священная

война» также идет в трехдольном метре, хотя по темпу она значительно ближе обычному маршу. Вот и пример частичного наложения двух первых сфер моторики, Возможность отклонения в этих случаях от двухфазности, требуемой обычным шагом, связана с более медленным темпом движения, при котором в значительной мере снимаются различия в акцентировании метрических долей и шаг становится переменным (то с левой, то с правой ноги). Вообще же такой шаг можно считать «однодольным», а потому он легко укладывается в любую метрическую сетку. Интересно, что именно такой горделивый, свободный шаг лежит в основе знаменитой темы «Прогулки» из «Картинок с выставки» М.П. Мусоргского, записанной в переменном размере.

Но марш и другие формы шествия охватывают сравнительно небольшое число ритмически близких друг другу вариантов.

Гораздо больший разброс мы видим в сфере танца. Ни темп, ни метрические особенности нельзя здесь каким-то образом унифицировать. Есть очень быстрые танцы (галоп, хота, тарантелла, экосез), есть умеренные (гавот, вальс, сицилиана) и сравнительно медленные (танго, павана, хороводные танцы). Одна из важных разделительных линий в танцевальных жанрах проходит между поступательным и волнообразным типами движения. Первый генетически связан с шествием, с линейной (прямолинейной) направленностью. Ему соответствует двухдольный метр. Однако в плясках, для которых весьма характерна именно двухдольность, формы движения гораздо сложнее, чем элементарная поступательность. Ее осложняют повороты, скачки, приседания, затейливые движения рук. Примером второго является вальс. Трехдольность отлична от двухдольности по своим пространственно-кинетическим возможностям и свойствам. Это сочетающееся с поступательностью кружение, при котором третья доля так или иначе требует отклонения от прямолинейного движения. Плавное, легкое кружение — характерная черта вальса. Маршевость и танцевальность соединяются в церемониальных жанрах, требующих умеренной или медленной поступи — в полонезе, пасакальеи сарабанде.

При огромном множестве разнообразных ритмических и метрических вариантов в двух названных сферах есть, однако, нечто общее, что и дает возможность говорить о маршевости и танцевальности в целом как о некоем обобщенном жанровом качестве музыки, которое сохраняет для восприятия связь с движением даже тогда, когда в музыке нет никаких отличи-

тельных признаков того или иного конкретного хорошо знакомого жанра. И это общее вполне поддается как восприятию, так и описанию. Можно выделить несколько признаков, совокупность которых формирует кинетические ассоциации.

К ним относятся быстрый или по крайней мере умеренно быстрый темп, не претерпевающий в исполнении сильных колебаний, замедлений и ускорений, преобладание равномерного ритмического движения и остинатность ритмических фигур в аккомпанементных слоях фактуры, а также четко выявленная метрическая пульсация и ясная артикуляция — словом, все то, что и позволяет говорить о подвижности и высоком тоне.

Моторика как одно из высоко обобщенных жанровых начал музыки явилась результатом освоения ею ритмических структур, характерных для конкретных жанров, связанных с активным движением. Освоение это и художественное обобщение осуществлялись в двух основных формах. Первая относится к тем жанрам, в которых музыка сопровождает движение, не стараясь полностью копировать, дублировать его своими средствами, а лишь обеспечивая необходимую ритмическую поддержку, задающую скорость и метрику движений. Такова роль музыки в марше и практически во всех прикладных видах танца. Основной результат такого обобщения — формирование определенных фигур аккомпанемента в соответствующем темпе. В них в схематическом виде воспроизводится метрическая организация сопровождаемого движения — двухдольная или четырехдольная с чередованием баса и аккорда или трехдольная — в вальсе, мазурке, полонезе. Мелодический компонент при этом оказывается более или менее свободным и нацелен лишь на создание соответствующего эмоционального тона.

В подавляющем большинстве случаев для воспроизведения особенностей движения того или иного конкретного танца, для его непосредственного узнавания достаточно знать только эти его метрические и ритмические схемы. И не случайно в музыкальных словарях наряду с указанием темпа именно они и приводятся в качестве главного жанрово-стилевого дифференциального признака. *Вальсовый* аккомпанемент, например, складывается из цепи двухтактных фактурных ячеек (при размере 3/4), которые охватывают, как правило, два такта, причем ритмическое наполнение обоих тактов одинаково, а вот бас движется скачкообразно с постоянным возвращением к звуку пятой ступени от первой и второй ступени (в зависимости от того, берется ли тоническая или доминантовая гармония).

В *сарабанде* ритмической ячейкой является обычно рисунок начального такта — два равных по длительности шага, сменяющиеся остановкой (пауза или продление длительности второй доли такта), что создает характерное для этого жанра постоянно после каждых двух шагов приостанавливаемое движение. Огромную роль при этом играет пауза, создающая эффект выжидания, вслушивания в тишину и настороженности.

Отличительной особенностью *экосеза* является дробление сильной доли такта, отражающее характерную танцевальную фигуру из трех ритмических единиц (две восьмые и одна четверть) в двухдольном такте.

Дробление сильной доли и дополнительный акцент на третьей доле характерен для *мазурки*. Впрочем, этот акцент может произвольно перемещаться в трехдольном такте как раз в зависимости от танцевальных фигур. «Фигуры и па мазура, — констатирует исследователь польской народной музыки В.В. Пасхалов, — символизировали моменты военной жизни поляков. Притоптывание каблуков живо напоминает гарцевание на коне, топот нетерпеливого скакуна. Некоторые коленца изображают прищипывание лошади»¹. «Капризный стиль акцентовки в мазурке, — продолжает Пасхалов, — зависит от появления сильного и притом резкого (*sforzando*) удара на каждой из трех долей такта»².

Другой путь становления моторного начала, напротив, воспроизводит не только метрическую схему, но и детали двигательного акта, опирается на имитацию реальных движений, создавая более или менее распознаваемый слухом музыкальный эквивалент такого движения — плавного, скачкообразного, припрыгивающего, экстравагантного, заторможенного и т.п. Но путь этот уже в меньшей степени связан именно с типизированными обиходными жанрами, а иногда и вовсе не связан с ними.

Тогда и становится ясным сущностное различие двух путей. Первый — создание музыкальной кальки с метрической и ритмической схемы, чрезвычайно важной в жанрах, где необходима синхронизация движений множества участников действия (в марше, в массовых танцах). Второй — создание кальки с полной пластической основы движений, совершаемых одним персонажем. Здесь музыка оказывается своеобраз-

ным переводом пластической интонации жеста, мимики и пантомимы в интонацию музыкальную.

Естественно, что гораздо более широкую базу для освоения двигательной пластики дают профессиональные формы танца — *хореография*, *балет*. Конечно, пластическая (аналоговая, как сказали бы математики) форма воспроизведения движений в какой-то мере проникает и в две первые охарактеризованные уже сферы моторики, связанные с шествием и танцем. Показательно, однако, что более полная и характеристичная имитация и там чаще связана с отображением не массового шествия, а индивидуальной манеры ходьбы, а также с влиянием на движение особенностей ситуации. Шаги по промытому морем и нагретому солнцем «поющему» песку совсем иные, нежели шаги по только что выпавшему довольно толстому, но рыхлому слою снега. Заметно, как наступающая на снежный покров нога тут же продавливает его и первое ощущение опоры мгновенно (через одну шестнадцатую или даже тридцать вторую, как выразился бы музыкант) сменяется вторым — более надежным. А ведь К. Дебюсси, возможно, именно эту ритмическую особенность шага по французскому мягкому снегу и имел в виду, когда придумывал для одной из своих прелюдий название «Шаги на снегу». В России с ее сугробами и валенками ритм получился бы совсем другой.

Что касается сольных танцев в балете, то хотя музыка и не обязана быть пластическим двойником танцора, все же именно здесь она гораздо чаще воспроизводит не только метрическую схему, но и саму конфигурацию движений.

Блистательна, полувоздушна,
Смычку волшебному послушна,
Толпою нимф окружена,
Стоит Истомина; она,
Одной ногой касаясь пола,
Другую медленно кружит,
И вдруг прыжок, и вдруг летит,
Летит, как пух из уст Эола;
То стан совет, то разовьет,
И быстрой ножкой ножку бьет.

Пируэты, антраша, восхитительные элевации, создающие эффект свободного полета и полного неподчинения тяготению, — все это не только поддерживается метрической сеткой аккомпанемента, но часто во всей полноте воссоздается волшебными смычками и может быть услышано в самой партитуре.

¹ Пасхалов Вяч. Шопен и польская народная музыка. Л.; М., 1949. С. 11.

² Там же. С. 16.

Можно ли, однако, область балетной моторики считать жанровой и причислять ее к одному из жанровых прототипов, ведь в большинстве случаев, если речь не идет о хореографических имитациях каких-нибудь очень характерных бытовых танцев, пластическая, пантомимическая материя балетной партии солиста, да и кордебалета, изобретается и индивидуализируется балетмейстером и танцорами? Можно! Балет ведь тоже жанр, а не только синтетический вид искусства. А потому при анализе стилистики музыкальных произведений и его следует учитывать как еще один прототип моторики, занимающей внутри огромной сферы танцевальности свое особое место наряду с пляской, бальным танцем, хороводным движением. И действительно, о некоторых музыкальных темах в инструментальных произведениях вполне можно говорить как о балетно-хореографических, а не просто танцевальных.

Важно вместе с тем то, что балет не ограничен ни танцем, ни художественно воссоздаваемым шествием. Он включает в себя пантомиму, мимику, пластику разнообразных форм, встречающихся в живой и неживой природе, игру в театральном, да и в самом широком ее понимании. А игра — это третий важнейший прототип, стоящий за музыкальной моторикой.

Если шествие и танец опираются на множество реальных обиходных жанров, в которых музыка не имитирует движения, не живописует их, а выступает в функции организующей действия временной структуры, то в сфере, относящейся к игре, музыка воссоздает образ движения своими средствами. Если марш в этом отношении может быть назван первичной формой, а танец — уже вторичной, то игра, скорее, поднимается еще на одну ступень опосредования.

Мы не будем касаться теорий, рассматривающих отношения игры и искусства, концепций происхождения искусства из игры и т.п. Отметим лишь некоторые особенности игры как одной из форм поведения и жизнедеятельности наряду с трудом, размышлением, сном. Во-первых, игра требует достаточно высокого жизненного тонуса, позволяющего сравнительно легко (играючи) решать сложные задачи, что достигается, в частности, сопутствующими игре увлечением, азартом, сосредоточенностью. Во-вторых, она теснейшим образом связана с реальным физическим движением, в какой бы форме оно ни осуществлялось. Даже длительная неподвижность при об-

думывании очередного шахматного хода завершается в конце концов передвижением фигуры.

Русское слово *игра* многозначно. И хотя этимологическая гипотеза связывает это слово с музыкой, выводя его из греческого *agos* — «восхваление и умилоствление божества пением и пляской», все же оно вышло далеко за пределы узкой семантики. Оно собрало как в фокусе множество значений, богатый спектр которых охватывает самые разные области жизни. В самом деле, игрой мы называем и деятельность ребенка, имитирующего поведение взрослых, и работу актера. Ее мы видим в удивительных явлениях природы — здесь и игра солнечных бликов, и северное полярное сияние, и молния, и гром, который, «как бы резвяся и играя, грохочет в небе голубом», и многое другое. Понятие вобрало в себя военные игры и игры спортивные, сформировалась математическая теория игр.

Но осталась и музыкальный ген: игра (у немцев *Spiel*, у англичан *playing*) — основное обозначение действий музыканта-инструменталиста. Высокий тонус — неперемное условие профессионального исполнения. Он является основой легкости, виртуозности, подвижности. Но музыкант играет еще и как актер, а его высокоспециализированные движения, управляющие звукоизвлечением, хотя на первый взгляд и не имеют аналогов в танце и других связанных с движением областях, вместе с тем, в своей организации, интонационно-пластической осмысленности, все же являются кинетической основой для впечатлений полетности, скачков, шага, бега, жеста, игровых действий. «Кто не играет с инструментом, не играет на нем», — говорит шумановский Эвсебий. А вот как описывает игру пианиста В. Набоков: «С несравненным искусством Бахман скликал и разрешал голоса контрапункта, вызывал диссонирующими аккордами впечатление дивных гармоний и — в тройной фуге — преследовал тему, изящно и страстно с нею играя, как кот с мышью, — притворялся, что выпустил ее, и вдруг, с хитрой улыбкой нагнувшись над клавишами, достигал ее ликующим ударом рук»¹.

Да, тут большую роль играет клавиатура. На духовых инструментах нажатие клапанов, закрывание отверстий производятся только пальцами, без заметных движений руки в целом. Руки же пианиста вольны описывать любую выразительную траекторию, если она отвечает технике и смыслу

¹ Набоков В. «Бахман» // Собр. соч. в 4-х т. Т. 1. М., 1990. С. 331.

исполняемого. А у органиста в дело включаются и ноги. Фигуры шага и бега у И.С. Баха анализирует А. Швейцер в своей монографии. «Неуверенные шаги передают утомление. В хорале „Herr Gott nun schleuss den Himmel auf“ (V, 24) текст рассказывает о человеке, закончившем свой путь и усталыми шагами приближающемся к воротам вечности. В басовом движении мы слышим неуверенные шаги странника»¹, — пишет Швейцер об органной хоральной обработке и приводит нотный пример, в котором чередование звуков октавы *a* — *A* органист как раз и исполняет попеременно двумя ногами. Главное же в том, что даже и без внешне заметных движений (как у исполнителей на большинстве духовых инструментов) собственно музыкальная организация и артикуляционное, агогическое, фразировочное подкрепление выявляют для слуха кинетическую основу музыкального движения.

Игра музыканта выступает как искусство перевоплощения — например, в звукоизобразительных, связанных с движением эпизодах. Исполнитель продолжает здесь идти по пути, намеченному уже композитором. Имеется в виду не только музыкальная зарисовка игры и ее занимательных перипетий и событий, как в некоторых пьесах из «Детских сцен» Р.Шумана, в «Детской» М.П.Мусоргского, в «Детском уголке» М. Равеля или в фортепианных пьесах «Детского альбома» П.И. Чайковского, где прототипом являются жизнь и игра ребенка. Напротив, чаще всего это не изображение игры, а, наоборот, игровое (т. е. актерское и артистическое) изображение какой-либо Жизненной ситуации или обиходного жанра. Примечательно, что такое воспроизведение в большинстве случаев берет в качестве прототипа жанры и действия с ярко выраженным моторным началом. Это может быть шествие («Шествие гномов» Э. Грига), танец («Медвежий танец» Б. Бартока), карнавальное шествие и танцы (шумановские карнавалы, к которым можно отнести и цикл «Бабочки», «Карнавал животных» К. Сен-Санса).

Игровая имитация осуществляется в самых разных модальностях, например — радостного веселья, кипения и избытка сил, остроумия, как во многих произведениях Й. Гайдна и С.С. Прокофьева; или в модальности иронии, гротеска, сарказма, обличения, как в симфониях Д. Шостаковича. Од-

ним из типичных наклонений является также модальность фантастического, необычного, экзотического, как в некоторых из пьес «Картинок с выставки» М.П. Мусоргского. Таков его «Гном», пугающе-причудливая импульсивная походка которого создается, конечно, средствами ритма, фактуры, гармонии, но и от исполнителя требует особой пластики, артистического вживания в образ, характер, позы сказочного существа. Такова восемнадцатая прелюдия К. Дебюсси, которой композитор дает название «„Генерал Лявин" — эксцентрик». Кстати сказать, в этой образной сфере причудливым образом соединяются танцевально-хореографическое и фантастическое начала. В «Бабочках» Р. Шумана музыкально-пластическое воспроизведение антре — эффектных и стремительных выходов на бальную или карнавальную сценическую площадку танцоров и танцовщиц — удивительно органично сочетается с имитацией порхающих полетных движений, замираний и вздрагиваний крылышек, взлетов и парящих движений. Сходными приемами пользуется и Э. Григ в миниатюре ор. 43 № 1 («Бабочка») из третьей тетради Лирических пьес.

Из сокровищ классической и романтической музыки может быть составлена даже целая галерея портретов причудливых существ, характеристика которых осуществляется через имитацию жеста, походки, полета.

Конечно, чаще всего основой для игровых эффектов является танец в его бытовой, обиходной, бальной или балетной трактовках. Именно на ней и формируется постепенно скерцозность как некий общий знаменатель разных модальностей игрового начала. Игровая моторика может, однако, охватывать и вбирать в себя представления, связанные не только с жанрами шествия, танца, балета, но и с механическим движением (падение, вращение, движение волн, дождевых струй, речного потока и т.п.). И точно так же, как движения животных, очеловечиваются, одухотворяются природные неживые, а также механические, машинные ритмы («Завод» А.В. Мосолова, «Пасифик 231» А. Онегера). Они наделяются интонационными смыслами и подчиняются законам живой пластики.

Наибольшее значение имеют периодические процессы, оживая которые, музыкальная фантазия формирует поэзию колеса, маятника, паровоза. Песня Ф. Шуберта «В путь» может вызвать ассоциации с движениями колес водяной мельницы — столь безостановочна и характеристична фигура

¹ Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М., 1965. С. 364; см. также: С. 365, 383, 384.

аккомпанемента. М.И. Глинка в песне «Попутная» омузыкалирует движение «парохода» (как в его времена называли паровой локомотив). Но особенно оживают циклические, вращательные и более сложные периодические движения предметов, если они управляются непосредственно руками человека. В шубертовских песнях «Пряха» и «Гретхен за прялкой» слышно музыкальное веретено. В сцене письма Татьяны из «Евгения Онегина» — удивительная имитация движений пера по бумаге, с расстановкой знаков препинания, с остановками размышления и утверждения — так написано, можно продолжать.

В музыкальной моторике как обобщенном жанровом начале обнаруживается много сходного с проявлениями как речевого, так и песенного наклонения. Но как раз на фоне сходства особенно заметны и их различия.

Начнем с того, что и речь, и движение, и кантиленное интонирование («слово — жест — интонация») оперируют единицами фактически одного и того же масштаба. Музыкальные «лексемы», «кинемы» и «интономемы» оказываются, как правило, равными мотиву. Они подчинены одному метрическому акценту, который оценивается то как словесный, то как динамический, то как эмфатический, а то и сразу во всех этих вариантах. А это значит, что единицы, относящиеся к проявлениям разграничиваемых здесь жанровых модусов, родственны по своей природе, хотя и отличаются некоторыми особенностями воплощения и вызывают разные ассоциации. Это значит, что речевое, кинетическое и интонационное начала пронизывают друг друга, а точнее — выступают как разные стороны некоего изначального целого. Действительно, ведь и самые мускулистые фигуры танцевального наигрыша, и кантиленную мелодию мы воспринимает как членораздельную музыкальную речь; но в свою очередь и мелодекламацию, и протяжную песню оцениваем как поступательный процесс движения; а речитатив — самый «сухой» и маршевую поступь — самую четкую и расчлененную воспринимаем все же как музыкальное интонирование, как течение мелоса, пусть и намеченное; пунктиром.

Итак, *Синтаксические единицы музыкальной речи впитывают в себя* и обобщают подобно строгим и красивым алгебраическим формулам множество конкретных значений и речевого, и пластического, и интонационного свойства. Все дело лишь в том, какая из сторон в каж-

дый данный момент выходит в стилистической структуре конкретного произведения на первый план. А это зависит как раз от того, как организована музыкальная материя. Тут и выступают в решающей роли специфические отличия синтаксических единиц, их соотношений и соединений, характерные для той или иной из трех жанровых сфер.

Да, простейшие двигательные акты, как и слова, организуются одним акцентом. Они, как правило, содержат два-три элемента, иногда несколько больше. Но оформление в музыке двигательных «слов» отлично от собственно речевых аналогий по целому комплексу свойств.

Во-первых, мотивы-жесты не стеснены в отношении регистра и интервалики. Глиссандо, имитирующее скользящее падение, может охватывать несколько октав на фортепиано, тогда как даже декламационная музыкальная фраза не может быть очень уж широкой по интервалике.

Во-вторых, в них более четко выражены пространственные пластические свойства, например симметрия прямого и возвратного движения, эффекты размаха и броска.

В-третьих, длительности звуков, составляющих музыкальную кинему, могут быть намного меньше, чем в построениях, подобных словесным конструкциям. Почему? Да потому, что движения пластичны, связны, в меньшей степени членораздельны. В простейшем двигательном акте один элемент мгновенно и плавно перетекает в другой. А значит, и в музыке их имитация должна копировать плавность с помощью квазиглиссандо, с помощью быстрых фиоритур. Отдельные звуки здесь, оставаясь интонационной материей, выполняют вместе с тем роль точек, намечающих контуры фигур движения. Велика тут роль так называемых общих форм движения (сам термин примечателен!) — арпеджио, гамм, иногда хроматических, особенно близких к эффектам плавного скольжения. «Шествие гномов» Э. Грига — симметричное соотношение пассажей, говорящее о реальном пространственном движении, как в «Прогулке» М.П. Мусоргского (туда — обратно, вправо — влево, вперед — назад).

На совершенно определенные предметно-кинетические и пространственные ассоциации настраивает слух, например, второе проведение начальной фразы в Первом ноктюрне Шопена: размах — бросок — упругий откат с подскоками, переходящий в плавное качение и мягкую остановку:

Ф. Шопен
Ноктюрн. Op. 9 № 1

The image displays four systems of musical notation for the first system of Chopin's Nocturne Op. 9 No. 1. Each system consists of a piano (treble clef) and bass (bass clef) staff. The tempo is marked 'Larghetto' and the dynamics 'p espressivo'. The music features a prominent triplet figure in the right hand, which is the 'gruppetto' mentioned in the text. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'ff' and 'p'.

Кстати, фигура группетто чаще всего воспринимается как мелизм, несущий в себе семантику размаха перед скачком (обычно восходящим), — здесь это активный ход на кварту.

Как жанровое начало моторика, естественно, выявляется и реализуется чаще всего инструментальными средствами. **Инструментальная логика — это логика пластической интонации исполнительского жеста.** Реальное, видимое движение, которым инструментальное исполнение отличается от пения,

подчиняется, конечно, и логике речевой интонации. Но в меньшей степени. Инструментальное и вокальное дополняют друг друга, притом симметрично. Если голос уподобляется в своих модуляциях пространственному движению, то рука пианиста уподобляет пространственное движение голосовой интонации.

От жанрово определенных типов моторики нужно, конечно, отличать случаи музыкально-пластического отображения движений как таковых. Например, фигура шага уже у И.С. Баха выступает в качестве приема музыкальной риторики. Однако даже в таких случаях все же какие-то следы жанровой определенности сохраняются, а главное — они привносятся самим восприятием из разных областей, связанных с музыкой и так или иначе отражаемых ею кинетических форм.

Кантиленность

ПЕСНЯ, РОМАНС, АРИЯ

Кантиленность — жанровое начало, пожалуй, наиболее специфичное для музыки. Если проявления декламационности, речитативности и повествовательности связаны с особенностями произнесения словесного текста, реального или предполагаемого, а проявления моторности — с ритмикой движений, то тут основой являются выразительное пение, мелос, музыкальная интонация. Из предложенных С.С. Скребковым трех разных терминов — ариозная распевность, песенность, кантилена — в качестве центрального здесь взят последний как наиболее общий и в меньшей степени связанный с какой-либо одной разновидностью этого жанрового наклонения.

Что касается ариозной распевности, то ясно, что у большинства музыкантов она соотносится прежде всего все-таки с оперной музыкой. Песенность же, естественно, — с песней. Между тем остаются в стороне другие как вокальные, так и инструментальные жанры. Слово *песенность*, кроме того, несет в себе определенный национальный оттенок. Песня — славянский по преимуществу вариант жанра. Немецкая Lied, французская chanson заметно отличаются от русской песни. В них, в частности, большее значение имеет метрическая регулярность. Для восточного экзальтированно-томного пения характерны протяженные остановки, а при переходах от тона к тону, в конце или начале выдержанного звука — включение украшающих орнаментальных фигурок. Эти приемы воспроизводит С.В. Рахманинов в средней части романса «Не пой, красавица, при мне».

А в романсах Н.А. Римского-Корсакова и М.А. Балакирева и тот же пушкинский текст восточная фиоритура, выполняющая роль украшения, используется даже в преувеличенно демонстративной форме. Такого рода приемы мы найдем и в «Персидских песнях» А.Г. Рубинштейна, и в лейтмотиве «Шехеразады» из одноименной симфонической сюиты.

Более нейтральный характер имеет термин *cantabile*, част включаемый в виде ремарки в нотных текстах там, где исполнитель должен подчеркнуть плавность, протяженность, вокальную распевность мелодического движения. На этой основе и сформировалось в культуре XX столетия общее представление о кантиленности, связанное как с народной, так и с профессиональной музыкой. Что же касается старого специфического значения слова *кантилена*, относимого к средневековым стихотворениям, предназначенным для пения, то оно уже не ассоциируется ныне с рассматриваемым понятием.

Однако наряду с термином кантиленность в дальнейшем будут фигурировать, конечно, и песенность, и распевность, а также и другие смысловые его эквиваленты (напевность, мелодичность и т.п.), что особенно целесообразно в тех случаях, когда предметом внимания становится та или иная конкретная жанровая разновидность кантилены.

Кажется, нет особой необходимости давать определение кантиленности. И в книге С.С. Скребкова, считавшего, что она сформировалась на более высокой ступени эволюции по сравнению с речитативностью и танцевальностью, и в других исследованиях это понятие естественно ассоциируется с представлениями о протяжной песне, о романсе и арии, о тех жанрах, где голос выступает как инструмент непосредственного выражения движений души в звуках-тонах. Подчеркнем лишь, что в *кантиленном пении действительно всегда есть две стороны — красота голоса и смысловая наполненность интонирования*. Иначе говоря, важен и звук, и тон, т.е. и звучание голоса, устремленное к чистоте тембра, пусть и не всегда достигаемой, и интонация, подчиняющаяся одновременно требованиям выразительности и ясной звуковысотной организации. В некоторых жанрах на первый план выходит пластика ведения звука, иногда украшаемого особыми приемами (такими, например, как йодли в тирольском пении, колоратура в бельканто, сладкие всхлипывания цыганских певцов или итальянских теноров, колысахи в пении бурят). Иногда, напротив, главными становятся задушевность, интонационная проникновенность. Поющий и играет голосом, и вкладывает в пение душу.

Эти две стороны всегда присутствуют в кантилене, образуют своего рода единовременный контраст и в своей взаимосвязи составляют ее сущность. Характер ее легко уяснить, сопоставив внешние и внутренние проявления и особенности *cantabile*, образующие специфический комплекс связанных друг с другом свойств и признаков. Прежде всего, если брать внешнюю, звуковую сторону, кантиленность предполагает такую организацию музыкального времени и ритмического рисунка, которая обеспечивает преобладание долгих тонов и дает слуху возможность хоть в какие-то моменты развертывания мелодии задерживаться то на одном, то на другом выдержанном по высоте тоне и ощутить в нем дление и изливание музыкальной эмоции. Необходимым условием для этого является также и темп — умеренный или медленный.

Если протяжные тоны можно назвать музыкальными гласными, а их начальные фазы, особенно с характерной твердой атакой, — музыкальными согласными, то *cantabile* есть преобладание первых, их безусловное господство, достигаемое и длительным выдерживанием тонов и смягчением «согласных» с помощью приемов *legato* и вокального *portamento*. Длительно выдерживаемые тоны, оставаясь ведущими, могут, конечно, соединяться в кантилене и с краткими, которые выполняют функции переходных, украшающих, вспомогательных.

При использовании *legato* эффект вокального единства может распространяться и на несколько связанных тонов, ибо *legato* как бы смягчает твердые, взрывные, глухие согласные и даже создает иллюзию внутрислогового распева, при котором фигура из нескольких тонов воспринимается как движение интонации внутри единого слога и одной гласной фонемы.

И все-таки длительно выдерживаемые тоны оказываются более весомыми признаками напевности, нежели группы тонов, связанных лигой. Вообще в умеренных темпах даже при *legato* движение четвертями или восьмыми далеко не всегда позволяет слуху во всей полноте ощутить внутреннее вокальное начало в каждом из них в отдельности. А ведь это и есть вторая сторона кантиленности, ее главное, сокровенное свойство. Для выявления напевности тоны должны сочетать в своей звуковой форме и высотную устойчивость, и энергию движения (единовременный контраст). В пении, как и в игре на смычковых или духовых инструментах, внутреннее движение угадывается по характеру ведения звука. Оно выдает себя, в частности, в вибрато и филировании (в плавных изменениях громкости и тембра). В профессиональном искус-

стве пения сформировалось много разнообразных приемов такого рода. Но и в фольклорных жанрах, для которых нехарактерно, например, вибрато, да и вообще при любой манере пения, звуковедение на долгих тонах так или иначе обнаруживает для слуха внутреннее течение голосовой материи, связанное с впечатлениями полновесности, насыщенности, энергичной устремленности — того, что Б.В. Асафьев называл «вокальвесомостью». Для обозначения этого особого внутреннего качества мелодии, кантилены, которое воспринимается непосредственно даже неискушенным слухом, здесь используется греческое слово *мелос*.

А.Ф. Лосев, характеризуя специфику музыки, акцентировал ее уникальную способность передавать ощущение напряженного развертывания, временного становления. «Если мы поймем, — писал он, — что музыкальный феномен есть не что иное, как сама эта процессуальность жизни, то делается понятной эта необычность волнения, которая доставляется музыкой, и ее максимально интимная переживаемость, которая в других искусствах заслоняется неподвижными формами»¹. Б.В. Асафьев процесс интонационного движения также иногда называл мелосом и связывал его с непрерывным длением мысли, с потоком мышления.

Мелос как идеальное и вместе с тем феноменально пластичное, упругое, живое течение бытия (может быть — бытийности) ощутимо присутствует уже в одноголосном напеве. В нем человек выявляет движение своего Я, как движение жизни, ощущаемое и осознаваемое в себе самом, в телесном и духовном тоне. И вот это течение, становление, непосредственно переживаемое исполнителем, переходит в звуковое тело мелодии и предстает нашему слуху то в форме, полностью ограниченной одноголосной линией напева, то как мелос многоголосия, сфокусированный в мелодии, то даже как децентрализованный мелос общих форм движения, например мелос гармонической последовательности или полифонического потока в которых, однако, наш слух — музыкальная душа — находит все же фрагменты и опоры для выстраивания единой линии или фарватера для этого потока. Так, в связующей партии из первой части фортепианного концерта Р. Шумана мы опираемся на вершины аккордовой фигуры, соединяя их в скрытую мелодическую линию, но при этом слышим всё

вместе как бурное и связное течение мелоса. Впрочем, почти такой же эффект возникает и в восприятии главной темы Второго фортепианного концерта С.В. Рахманинова, где мелодия, которую ведут смычковые инструменты, ничуть не затеняется и не растворяется в фигурациях фортепиано и слышна как напевная, пластическая тема. Но уж очень значимы и весомы здесь пассажи фортепиано, образующие дуэт согласия с оркестром и сливающиеся в общий поток мелоса темы.

А вот еще один довольно распространенный случай — *дублирование мелодии басом*, своеобразное октавное ведение мелодической темы верхним и ^гачним голосом, к какому прибегает, например, Э. Григ в фортепианной пьесе «Весной» или в песне «Люблю тебя». С.В. Рахманинов развертывает богатые возможности такого приема в своей «Мелодии» (замечательно тут и само название этой фортепианной вещи). Мелос охватывает в ней два главных компонента фактуры, лишая верхний голос привилегии парить над сопровождающими ее голосами и снимая с нижнего голоса функцию фундаментального гармонического баса. Но и средние голоса — начинка октавной мелодии — питают энергию мелоса ритмическим, линейным, гармоническим движением.

Примеры эти сродни более обычным аккордово-хоральным последовательностям, исполняемым певчими капеллы или воспроизводимым в инструментальном варианте. Здесь в разных по высоте голосах, но при моноритмичности движения реализуется единый хоральный мелос. И тут можно говорить о проявлении песенности (или распевности) как обобщенном жанровом начале.

Все эти разновидности питаются представлением о вокально-голосовой основе, о проникновенном пении. И все они могут воссоздаваться инструментальными средствами.

В опыте восприятия у каждого слушателя формируется представление об этом качестве — система своеобразных музыкальных сенсорных эталонов, позволяющих распознавать, ощущать кантиленность не только в пении или в скрипичной мелодии, но даже по ассоциации «воспринимать» ее (а точнее воссоздавать как иллюзию) и в звучании фортепиано.

В фортепианной музыке, где исключено произвольное управление динамикой каждого отдельного звука во времени, имитация процессов внутреннего движения осуществляется нередко в сопровождающих кантиленную мелодию голосах. В ми-минорной прелюдии Ф. Шопена энергия движения восьмых в аккордах сопровождения, как и исполнительская

¹ Лосев А.Ф. Основной вопрос философии музыки // Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. М., 1991. С. 325.

агогика, сообщается певучему мелодическому тону *си*, оттеняемому в первых тактах выразительными полутоновыми ходами *до* — *си*. Но этот тон оказывается еще и средоточием напряженного ладогармонического движения. Ведь меняются не только интервальная структура аккордов сопровождения благодаря поочередным и тоже полутоновым нисходящим сдвигам, не только их фоническая окраска и гармоническая функция, но также и сам мелодический тон. Звук *си* уже в самом начале после октавного затакта выступает как новый по сравнению со звуком *си*, завершающим предшествующую соль-мажорную прелюдию. Здесь он сначала звучит как квинта ми-минорной тоники, затем как основной тон доминанты, потом как основной тон субдоминантового терцквартаккорда второй ступени в ля миноре (с альтерацией и без нее), далее как квинта доминантсептаккорда в этой тональности. И эта функциональная перекраска оказывается еще одним сильным фактором внутренней динамики тона, усиливающим эффект певучести, сквозного течения мелоса в мелодии:

Ф. Шопен
Прелюдия № 4



Кстати сказать, рассмотренный здесь пример является иллюстрацией важнейшего свойства мелодии — ее аккумулирующей энергии всего музыкального контекста способности. В этом отношении мелодия в многоголосной фактуре является, если можно так сказать, более «мелодичной» по сравнению с одноголосным напевом. И к ее традиционным определениям можно добавить и метафорическую во многом формулировку: мелодия — это главенствующий голос в многоголосной гомофонно-гармонической фактуре, осмысливаемый на основе не только своих внутренних закономерностей, но и в контексте целого, это главный путь интонационно-голосового внимания, двигаясь по которому, слух охватывает весь гомофонно-гармонический ландшафт и переживает его красоту, ощущая в то же время наполненность, тоничность своего движения, изящество и новизну его поворотов. Почти

полтора столетия назад это свойство мелодии подметил и красочно описал в своих музыкальных беседах князь В.Ф. Одоевский. «Ее характер, — говорил он, — зависит от свойства гармонии, с которой она соединена; мелодия видимость тела, — гармония — душа»¹.

Интегрирующая способность мелодии важна, разумеется, не только в произведениях для фортепиано и тех струнных инструментов, где воздействие на звук ограничивается щипком или ударом, а дальнейшее течение колебательного процесса предоставлено самому себе. Она важна и в вокальной музыке, и в пьесах, где мелодия исполняется на инструментах с гибким управлением процессами звуковедения. И там ритмика аккомпанемента с использованием дробных (по отношению к протяжным звукам мелодии) длительностей, будь то так называемые альбертиевы басы или бряцания и переборы в арпеджио гитарных струн и другие аккомпанементные фигуры (благодатное поле для фактурной изобретательности композитора или исполнителя), — и там все это вместе с динамикой и гармонией служит сильным дополнительным фактором кантиленности как сконцентрированного в мелодической линии музыкального тока. Способность мелодии вбирать в себя энергию всех элементов музыкального движения позволяет считать ее главным носителем мелоса, а термины *напевность* и *мелодичность* — оценивать как синонимичные слова.

Конечно, и сама *структура мелодии, и характер ее окружения, аккомпанемента, фона, да и слуховой настроенности зависят еще и от того, какой жанровый прототип или конкретный жанр лежит в ее основе*. Если это песня, то важно услышать, понять, знать, с какой ее разновидностью сталкивается восприятие в каждом конкретном случае. Ведь песня может быть лирической протяжной или величальной свадебной, русской или немецкой, французской, может принадлежать стилю вербункош или стилю фламенко, канто хондо. А кроме того, это может быть и вообще не песня, а романс или оперная кантилена. И хотя во всех этих разновидностях есть все-таки и нечто общее, все же для стилистического анализа важно определить и специфические признаки, дающие возможность отличать песню от романса, а последний от арии.

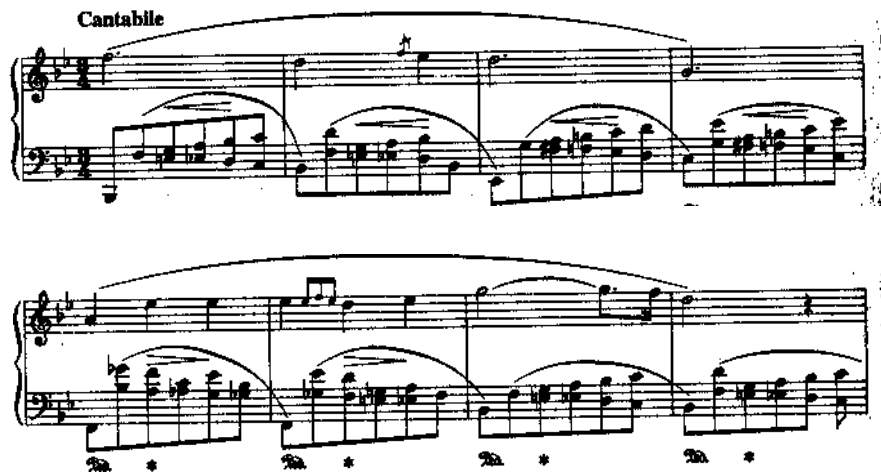
Общее заключается уже в том, что и *в песне, и в романсе, и в арии* (в этих родоначальных для формирования кантилен-

¹ Одоевский В.Ф. Музыкальные беседы // Музыкально-литературное наследие. М., 1956. С. 467.

ности жанровых прототипах) *мелодия всегда связана с речевым началом* — с повествовательностью, декламационностью, речитативностью. А вот характер этой связи может быть главным дифференциальным признаком жанрового наклона. Действительно, в песне гораздо чаще, чем в романсе или оперной арии, кантиленность, певучесть соединяется с повествовательностью, иногда со скандированием. В романсе, где кантиленность связана с профессиональной поэзией, с особенностями стихотворной строфики, она охотнее соединяется с декламационностью. В оперной арии при широком выборе взаимосвязей в кантилену чаще проникает речитация, как и наоборот — кантилена в речитатив (как в ариозо).

В си-бемоль-мажорной фортепианной прелюдии Ф. Шопена оп. 28 № 21, которую автор снабдил ремаркой *Cantabile*, господствует, безусловно, ариозная распевность, кантилена оперных арий, для которых весьма характерны и охват широкого диапазона, и эффектные октавные ходы, и фигуры опевания, и использование мелизмов, *legato*, но также и выразительная речитация (5 — 6-й такты). Динамика вокального филирования внутри каждого из первых четырех тактов имитируется с помощью *crescendo* в фигурах аккомпанемента, образующего подвижный мелодичный контрапункт к верхнему голосу, и *diminuendo* в 5 — 6-м тактах:

Ф. Шопен
Прелюдия. Оп. 28 № 21



Но внутренняя устремленность от одного долгого тона к другому в мелодии обеспечивается не только и даже не столько

динамической нюансировкой сопровождения, сколько содержащимися в нем мелодическими тяготениями. Нисходящая терция *фа—ре* в мелодии подкрепляется в 1—2-м и в 7—8-м тактах плавным восходящим ходом восьмушек аккомпанемента, направленным от *фа* малой октавы к *ре* первой октавы. Свою лепту в вокальный мелос кантилены вносит и прием раздвижения интервалов двухголосной фигуры сопровождения от унисона *фа* к дециме *си-бемоль — ре*, восходящая гамма зеркально дублируется нисходящей. И весь этот комплекс приемов, создающих эффект тяготения и связности, по закону мелодического фокусирования сообщается певучему верхнему голосу. А в 3-м такте и в самой кантилене используется сильное средство: *звук ре* оказывается задержанием к так и не появляющемуся в мелодии звуку *до* (он возникает мимолетно лишь в средних голосах сопровождения, а потом более определенно — в басу), в динамику внутреннего мелоса включает здесь яркое ладогармоническое тяготение.

Здесь, в этом примере, прототипом кантиленности является ария. В других случаях им может оказаться песня или романс и тогда на первый план выступают другие объективные признаки.

Наряду с повествовательной ритмикой (преобладание равномерного ритмического рисунка) и выравненностью масштабов синтаксических построений, частым совпадением их с тактометрическими структурами, соответствующими стихотворной строке, **признаком песенного наклона кантиленности может служить, например, возникновение подголосков, терцовой или секстовой вторы** (довольно частой в музыкальных темах И. Брамса). Наличие их является между прочим, критерием, позволяющим отграничить песенное наклонение от романсового. Огромную роль играет включение в кантилену специфических песенных интонаций. Так, для русской песенной мелодии весьма характерными являются нисходящие квартовые окончания, так называемые трихордовые попевки.

Иначе выглядит мелодика романсов, хотя четкую границу между романсом и песней провести в ряде случаев просто невозможно. И не случайно Б.В. Асафьев, анализируя романсовое творчество русских композиторов, называл романс «неясной и расплывчатой категорией»¹.

¹ Асафьев Б.В. О симфонической и камерной музыке. Л., 1981. С. 187.

Оговоримся сразу же, что, разграничивая песню и романс, мы имеем в виду прежде всего их жанровые особенности, как и представления о них, сложившиеся в русской музыкальной культуре XIX—XX вв.

Романс — первоначально песня на романском (испанском) языке — распространился в разных странах Европы как жанровый вариант немецкой Lied и французской chanson и обычно ни в чем, кроме генезиса, фиксируемого названием, не отличался от европейских разновидностей. В России термин появился позднее — в начале XIX в. и был подготовлен пришедшей на смену канту «российской песней», создававшейся на стихи известных поэтов и предназначенной для сольного исполнения с инструментальным сопровождением.

Романс изначально предполагался для сольного пения с инструментальным сопровождением, тогда как песня могла быть без сопровождения и исполняться хором. Текст романса в отличие от песни заимствовался из профессиональной поэзии, где, собственно, термин «романс» и возник для обозначения особо напевного стихотворения. В романсе, следовательно, музыка отражает некоторые особенности стихосложения, свойственные профессиональному поэтическому творчеству, в первую очередь структурные и синтаксические закономерности. В нем чаще, чем в других стихотворных формах, но реже, чем в песне, наблюдается совпадение речевых построений со строфами. В романсе допускается несовпадение окончания предложения с концом не только строфы, но и стихотворной строчки (стиха), что для фольклорных песенных текстов совершенно нетипично. То же можно сказать и об особенностях интонирования. Будучи более «напевным» как стихотворение по сравнению с другими поэтическими формами, романс как музыкальный жанр, в отличие от песни, может быть назван декламационным.

Сказанное относится, конечно, к типичным образцам песни и романса. Существуют, однако, и промежуточные случаи, и жанровые варианты. К ним можно отнести, в частности, русский бытовой романс (сельский, городской, цыганский, усадебный). Он оказывается своего рода сколком с салонного, камерного романса, но больше похож на песню. Интересно, что по закону системы зеркал этот простодушный, чувствительный, часто душещипательный бытовой романс возвращается в профессиональную музыку — например, изображается в опере (романс Антонида из «Жизни за царя» М.И. Глинки, романс Полины из «Пиковой дамы» П.И. Чайковского).

Как уже сказано, ассоциации с романсом опираются на достаточно ясно выраженную связь кантиленной мелодии с декламационной формой интонирования текста, с более свободным отношением строф и стихов напева с речевыми и му-

зыкальными членениями. Преобладание декламационности мы видим, в частности, в большинстве романсов С.В. Рахманинова. Кантиленность здесь сосредоточивает свои силы прежде всего на долгих нотах, чаще всего в кульминациях фраз или в окончаниях мелодических построений.

Конечно, не исключается (напротив — предполагается) связь кантиленности не только с речевым началом, не только с речитацией, декламацией и повествованием, но и с моторикой, с танцем. С.С. Скребков характерным для песенности в многоголосии считал метрическую определенность, идущую от синтета «распевной декламации и танцевальной метричности»¹. Но здесь мы уже выходим за рамки раздела, посвященного кантиленности, и затрагиваем сферу жанровых взаимодействий.

Подводя итог рассмотрению трех жанровых начал, мы можем констатировать ведущее для музыки (в ее современном и классико-романтическом толковании) значение кантиленности (песенности, распевности) как обобщенного жанрового наклона. Будучи жанровым (т. е. безусловно опирающимся на определенный круг вокальных жанров), оно оказывается в своей всеобщности и многовалентности также и наджанровым началом, характерным для музыки вообще, для всей музыки Нового времени. Эта всеобщность проявляется и в том, как часто именно мелос оказывается ведущим в самых разных жанрово-стилевых сплавах, в сочетаниях с хореографичностью и повествовательностью, маршевой и звукоизобразительностью и т.д. Но кантиленность все же часто выступает и как ярко жанровый модус в обличье песни, романса, арии или их вторичных стилистических воспроизведений.

Органичность и (часто) нерасчлененность трех начал связана еще и с их общим глубинным источником. Все они опираются на принцип внешнего выявления, экстерииоризации² внутренних душевно-телесных процессов человека. Речевое начало — как музыкально-фонетическая и музыкально-интонационная экстерииоризация моделируемого музыкой мыслительного процесса; моторика — пластическая интонация тела; и наконец, кантиленность — самое адекватное сущности музыки выявление мелоса — все три, как видно, являются началами одной антропогенной природы.

¹ Скребков С.С. Художественные принципы музыкальных стилей. С. 18.

² Термин широко использовался отечественными психологами в 70–80-х гг. XX в.

Инструментальная сигнальность и звукоизобразительность уже выходят за границы этой общности. Сигналы хотя и являются формой и средством коммуникации, но связаны также и с надличностными моментами. В самом деле, они и направлены, как правило, на социум, а не на отдельного человека, и рождаются не только по воле самого человека, но и совершенно независимо от нее, являясь, например, порождением природных процессов, истолковываемых как сигнал опасности, необходимости действий, как информация, необходимая человеку.

И уж совсем выходит за границы личностного, субъективного, чисто человеческого — звукоизобразительность, жанровое начало, не обладающее, впрочем, той мерой обобщенности, абстрагированности, какая характерна для речевого, моторного и напевного начал. Тут мы имеем дело скорее с совокупностью самых разных природных, производственных, бытовых звучаний, общность которых связана лишь с внеположностью по отношению к человеку.

Мы намеренно заострили здесь различие антропоцентричных и антропобежных начал, которые, однако, и без того достаточно контрастны, но все же во взаимодействии друг с другом принимают участие в формировании единого органического целого — музыкальной стилистики произведений.

Сигнальность и звукоизобразительность

Итак, можно сказать, что охарактеризованные в предшествующих разделах три жанровых наклонения имеют один и тот же корень: они связаны с различными формами экстерриоризации «человеческих сущностных сил», проявляющих себя в мышлении и речи, в движениях и поступках, в эмоциях и состояниях. Понятно, что инструментальная сигнальность и звукоизобразительность уже выходят за рамки этой общности. Однако, конечно, представляя собой самостоятельные сферы, они всё же в какой-то мере связаны с основными прототипами и даже опираются на слово, жест и тон.

Действительно, сигнал — это ведь оглушительно проносимое специфическое «слово», нацеленное на завоевание больших пространств, просторов и масс. А звукоизобразительность можно определить как результат искусного подражания явлениям природы, среды, осуществляемого с помощью жестов и тонов, извлекаемых на инструменте, или голосом.

Но если повествовательность, моторность и песенность — это царство человека-музыканта, то сигнальность — нечто уже надчеловеческое, а звукоизобразительность — даже дочеловеческое (соловьи, канарейки, вороны, попугаи убедительно доказывают это). Мы остановимся здесь в основном на сигнальности и лишь кратко охарактеризуем звукоизобразительность.

В какой мере, однако, можно вообще считать сигнальность и звукоизобразительность началами собственно жанровыми? В большей мере — *сигнальность*, коль скоро она часто связана с использованием музыкальных инструментов и звуков и с некоторыми типизированными ситуациями, в значительно меньшей — звукоизобразительность. Действительно, сложившиеся формы и функции сигналов позволяют внутри этой области провести разграничение жанров, выделить *военные сигналы, сигналы бедствия, сигналы времени, оповещения разного рода и т. п.* А вот звукоизобразительных жанров, пожалуй, и вовсе не существует, если не считать музыкальных «Кукушек», пьес, носящих название «эхо», поднимающихся благодаря повторению тем и перепевам до уровня жанровой совокупности. Кроме того, сам термин *звукоизобразительность* амбивалентен. Можно иметь в виду музыкальное подражание внемusикальным звукам, но можно говорить и об изображении внемusикальных явлений, т.е. о своеобразной музыкальной живописи. В «Картинках с выставки» М.П. Мусоргского звукоизобразительность проявляет себя и в том, и в другом значении слова. Но тогда и озвучивание шага в марше, па — в танце, балетного пируэта тоже следует отнести к звукоизобразительности! Вот и выходит, что звукоизобразительность и в этом отношении не может конкурировать с тремя основными жанровыми началами, а должна быть отнесена, перемещена на периферию этой системы абстракций. Когда Р. Шуман и Э. Григ в своих «Бабочках» имитируют с помощью приемов музыкальной моторики нервные вздрагивания крылышек, их замирание в сомкнутом положении, их мгновенное, кратковременное раскрытие или плавный порхающий перелет, то это ведь тоже звукоизобразительность, но вовлекающая в свою сферу представления о моторике, о танцевальной пантомиме и хореографических приемах.

Инструментальная сигнальность, звуковые сигналы — одна из интереснейших форм становления музыкальной материи. Адресованные слуху сигналы, как правило, связы-

ваются с достаточно мощными звуковыми источниками, способными действовать на больших расстояниях. Кроме того, в огромном большинстве случаев, хотя и не всегда, звуковые сигналы требуют тонов достаточно стабильных по высоте, а в некоторых случаях связаны даже с более или менее характерными интонационными, мелодическими оборотами. Мы оставим в стороне сигналы, осуществляемые с помощью ударных шумовых звучаний (трещоток, барабанов, колотушек и т. п.) и обратимся к сигналам, воплощаемым в звуках определенной высоты. Тут в первую очередь нужно назвать два типа сигнальных звучаний, один из которых можно связать с фанфарностью, а другой — с колокольностью.

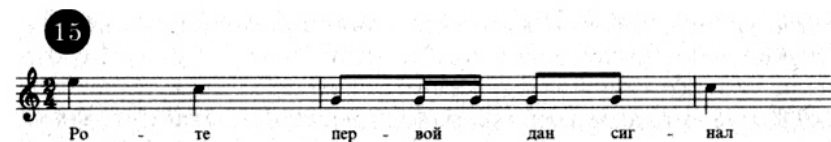
Итак, *фанфарность*.

С сигналами в общественной жизни связаны самые разные инструменты. Но на первом плане — те из них, которые обладают достаточной мощностью. Особенно сильно ощущается надличностный характер в колокольных звонах. Но и другая форма — фанфары — тоже требует энергетической экстраординарности, которую обеспечивают наиболее мощные музыкальные инструменты. Это — духовые инструменты, как медные, так и деревянные. Пастуший рожок — сигнальный инструмент, горн в пионерском лагере — тоже. В военных духовых оркестрах специальную службу выполняют трубачи. Общее и обобщенное название такого рода музыкальных знаков — фанфары.

Примечательно, что сигнальность уже по самой функции связана с речевым опытом и отражением его в музыке. Ведь сигналы, как и слова, наделяются определенным конвенциональным значением. Особенно обширен «словарь» фанфарных сигналов, используемых в практике военной службы.

Доказательна здесь опора на собственно речевой опыт, на использование словесных подтекстовок, соответствующих ритмике и звуковысотной структуре сигналов. В.В. Вурм¹ («Трубач, солист Е. И. Величества и заведующий хорами музыки войск Гвардии») приводит в специальном инструктивном сборнике музыкальные примеры пехотных сигналов, подтекстованные словами, примысливаемыми к фанфарам.

Вот, например, как расшифровывается в этом сборнике сигнал, адресуемый первой роте:



Этот пример по существу является одним из образцов первичного обиходного жанра. Отражение фанфарности и колокольности во вторичных жанрах обеспечивается в первую очередь средствами фактуры, т.е. тембрами, мощностью, особым характером структуры звучания. Рассмотрим особенности реализации фанфарных звучаний в их обобщенном виде, т.е. как сформировавшегося в музыкальном языке сигнального жанрового начала.

Фанфара как звуковая фигура представляет собой в большинстве случаев развертывание обертонового ряда в интонационной плоскости. На этой основе и возникают типичные фанфарные тематические обороты. Таков, например, так называемый золотой ход валторн, классическое применение которого мы находим у Гайдна в финале ми-бемоль-мажорной симфонии:

16

Й. Гайдн
Симфония № 8. Финал

Allegro con spirito

Corni

Violini

Этот ход не обязательно используется как тематический. Иногда он возникает внутри гармонической ткани. Но очень часто он дается в самом начале произведения. Здесь прототипом является, в частности, жанр охотничьей музыки — качча. Именно он положен в основу до-мажорной сонаты Д. Скарлатти (К. № 159)⁴ Этот жанр лежит в основе ми-ма-

¹ Вурм В.В. Метода для обучения в войсках на сигнальном рожке с приложением пехотных сигналов. М., 1879.

⁴ У Д. Скарлатти есть добрый десяток сонат, начинающихся фанфарными оборотами (номера сонат по каталогу Киркпатрика — 74,358,380,436,461,477,507, 528).

жорного каприза Н. Паганини — пьесы, которая так и называется — «Охота».

Н. Паганини
Каприс. Op. 1 № 9



Но весьма часто для вступительных, начальных моментов произведений весьма подходящим оказывается всего-навсего один протяжный звук трубы или других медных инструментов. Таково начало увертюры «Эгмонт» Л. Бетховена, увертюры к опере Вагнера «Риенци».

К приемам, свойственным фанфарам, можно отнести и репетиционное повторение звука, ритмическое дробление тона, пунктирные ритмы. Они используются, например, в «Охотничьей песне» Р. Шумана из фортепианного цикла «Лесные сцены», в пьесе «Октябрь» из «Времен года» П. И. Чайковского, относящейся к охотничьему сезону.

Иногда фанфарная тема поручается вовсе не духовым, а, например, оркестровому tutti, струнным смычковым инструментам или какому-либо смешанному составу. Такой пример мы видим в фуге из первой сюиты Чайковского, где логика развертывания построена на поисках тембра, соответствующего фанфарной природе темы. Вступление к Арагонской хоте Глинки все построено на фанфарных мотивах, они даны и у tutti оркестра, и собственно у меди.

Обратимся теперь к *колокольности*.

Колокола, имитируемые средствами фактуры, тоже могут быть отнесены к сигналам, а колокольность — к жанровому началу, коль скоро можно назвать целый ряд типизированных «информационных» ситуаций использования колоколов. Набат, праздничные звоны, церковная служба и оповещение, сигналы времени, куранты вполне могут быть названы сигнальными жанрами, ведь каноничность, повторяемость — одно из свойств первичных жанров.

В музыке преподносимой, конечно, сами колокола как инструменты не используются, а колокольные звучания искусно имитируются в музыкальной ткани средствами того инструмента или оркестра, для которого написано произведение.

Кстати, следует иметь в виду конструктивные отличия западных и русских колоколов. *Западные колокола характеризуются (конструктивно) маятниковой ритмикой.* Для извлечения звука раскачивают не язык колокола а сам колокол, специальным образом подвешенный. Но как маятник он обладает одним раз навсегда заданным периодом колебаний. А потому произвольные ритмические комбинации здесь почти невозможны; на ритмические комбинации самих колокольных звонов накладываются определенные, довольно сильные ограничения, которые снимаются лишь в карийонах.

Иначе обстоит дело с русскими колоколами. Звук извлекается на них не благодаря движению колокола, ударяющегося о язык, а наоборот, благодаря движению языка колокола. А он гораздо более управляем, что обеспечивает значительно большую свободу ритмики. Нужно сказать, правда, что в некоторых соборах и западных звонницах также используются движения колокольного языка. Но это скорее исключение.

Впрочем, в западной практике колокольных звонов особняком стоят карийоны — снабженные гигантской клавиатурой наборы колоколов, настроенных в принятой диатонической или более сложной звукорядной системе, что позволяет использовать их для исполнения обычных мелодий и обеспечивается особыми устройствами ритмического управления. Примерно так же действуют и куранты.

Вообще для большинства колоколов мира характерна негармоничность обертонов. Но при создании карийонов мастера стремились к гармонизации спектров, что и позволяет соединять колокола в традиционные аккорды и мелодические последования.

В русской практике колокольные мелодии не являются идеалом. Основа — одиночные удары и чередование низких и высоких колоколов, а также чередование мерных ударов низких колоколов с переливчатыми перезвонами высоких. Именно *перезвоны образуют звуковую ткань колокольных композиций, которые практикуются русскими звонарями.*

Каковы же характерные свойства звучания колоколов (в частности и в особенности русских), которые могли бы иметь значение при их вторичном воспроизведении в концертной и оперной музыке?

Первое — длительно затухающий характер звучания. В этом отношении наиболее яркими возможностями создания эффектов колокольности обладает фортепиано. Широко использовал эти возможности инструмента во многих своих произведениях

С.В. Рахманинов. Это и Второй концерт для фортепиано с оркестром, и прелюдии оп. 3 № 2 (cis-moll), оп. 23 № 2 и № 3 (B-dur и d-moll), и многие другие произведения. А в поэме «Колокола» оп. 35 композитор воспроизводит эту особенность колокольных звучаний уже оркестровыми средствами.

Второе характерное свойство — негармоничность обертонового спектра.

Спектр колоколов — негармонический, т.е. его обертоны не являются гармониками в точном смысле слова. Поэтому у колоколов даже трудно бывает выделить самый низкий тон, называемый условно основным. Только при очень внимательном и изошренном вслушивании можно выявить отдельные составляющие колокольных спектров.

Потрясающую работу в этом плане проделал знаменитый московский звонарь Константин Сараджев. Он обладал абсолютным слухом и очень любил колокола. Интересовавшийся в свое время колоколами специалист по музыкальной акустике Н.А. Гарбузов получил от К. Сараджева в дар собственноручно переписанный звонарем альбом, на титульном листе которого красиво было выведено название «Индивидуальности колоколов всея Москвы и ея окрестностей». В этом альбоме были записаны обертоновые спектры колоколов 306 колоколен (на каждой из них были и большие и малые колокола, но записывались только большие).

В большинстве случаев Сараджев записывал у каждого колокола до двух десятков и более обертонов. Приведем два примера.

Колокол «Воскресный» — третий колокол Кремлевской звонницы на колокольне Ивана Великого:



Главный колокол в храме Христа Спасителя:



Звучания эти в комплексе очень своеобразны и далеки от типовых аккордов классико-романтической гармонии. Из

примеров видно, что созвучия, напоминающие нормальную гармонию, достаточно редки. Тем не менее композиторы, обращавшиеся к колокольным звучаниям, именно средствами гармонии должны были имитировать тембры колоколов.

Кроме дисгармоничности спектра в звучании колоколов есть и еще одна особенность. Эта третья особенность — плавающий, меняющийся характер окраски, мерцание спектра. Во время затухания, довольно длительного, на первый план выходят то одни, то другие обертоны, то вдруг появляется эффект нормальной гармонии, то она сменяется другим сочетанием, причудливым и далеким от первого. В первом из приведенных примеров Сараджева могли сопоставляться и сменять друг друга, например, септаккорд II ступени, минорная тоника и многие другие, притом самые причудливые гармонии.

Как же имитируются эти особенности средствами гармонически упорядоченной фактуры в музыкальных произведениях, стилистика которых включает колокольность?

Опыт использования настоящих колоколов в опере М.И. Глинки «Жизнь за царя», осуществленный в постановке Большого театра, можно назвать редким исключением. Обычно колокольность имитируется с помощью традиционных музыкальных инструментов, иногда с использованием оркестровых трубчатых колоколов. Вторичность — основное качество стилистики. Часто большую роль играют особые способы ритмической и фактурной организации музыкальной ткани.

Типично использование *диссонантных аккордов*. Э. Григ в одной из «Лирических пьес» («Колокольные звуки» оп. 54 № 6) обыгрывал чередование пустых квинтовых созвучий. Одним из приемов является перегармонизация располагающегося в глубоком низком регистре основного тона — красочные смены гармоний. Таково вступление ко Второму концерту С.В. Рахманинова и колокольное заключение в знаменитой додиез-минорной прелюдии.

Одним из весьма характерных приемов является имитация *перезвонов низкого колокола с набором высоких*. При чем высокие аккорды оказываются постоянно меняющимися по интервальной структуре и гармонической окраске. Иногда же вместо аккордов колоколу-басу отвечают фигурационные перезвоны высоких колоколов.

В стилистике музыкальных произведений колокольность выступает как одно из важных музыкально-семантических средств, что связано с той значительной ролью, какую коло-

кола играли в жизни, в быту, в церковном обиходе, — ролью, получившую отражение в поэзии, литературе, искусстве.

Звукоизобразительность охватывает множество освоенных музыкой приемов. Подобно тому, как Каспийское море «обобщает» воды рек, собираемые с самых разных пространств — с центральной восточно-европейской равнины, с Кавказа и Урала, так и безбрежное море изобразительной музыки соединяет в себе самые разнородные истоки. Это и древнейшие охотничьи подражания звукам птиц (орнитоморфные инструменты, манки), это и многочисленные «Кукушки» или бетховенские птичьи голоса в «Сцене у ручья» из его Шестой (Пасторальной) симфонии, это и барочные изобразительные риторические фигуры, это и едва ли не вся романтическая программная музыка, в которой наряду с громами и молниями, волнами и ветрами омузыкаливаются и живые голоса природы, или интонационные и пластические проявления фантастических существ — кобольдов, гномов, леших, русалок.

Вот «Вещая птица» из «Лесных сцен» Р. Шумана. Вот «Птичка», «Сильфида», «Кобольд» из «Лирических пьес» Э. Грига, вот «Танец невылупившихся птенцов» из «Картинок с выставки» М.П. Мусоргского (кстати, эта сюита дает множество примеров претворения звукоизобразительного начала, ведь в самой основе ее лежит задача соотнесения живописного и музыкального видов искусства).

Иногда композитор даже записывает птичьи фиоритуры для того, чтобы включить их в симфоническое произведение. Так поступил Оливье Мессиян в произведении «Пробуждение птиц», которому предпослал специальное предисловие: «Четыре часа утра. Рассвет. Пробуждение птиц: пересмешка, крик удода, певчий дрозд (труба, деревянные духовые с резонансом струнных). Постепенно разворачивается большое tutti. Последовательно вступают голоса зарянки (фортепиано), черного дрозда (1-я скрипка), садовой горихвостки (ксилофон), кукушки, зяблика [...] Четыре черных дрозда (4 флейты) и две зарянки (колокольчики и челеста) дополняют этот многоголосый хор. С восходом солнца всё внезапно замолкает». Список птиц в партитуре содержит 38 названий.

Мессиян советует оркестрантам перед разучиванием партий походить в лес и послушать, как на самом деле поют птицы. Совет этот, конечно, экстравагантен, но чего только не делают музыканты ради идеи!

Какими же способами осуществляется возвышение звуковых впечатлений в музыке?

Техника довольно проста. Характерный ритм и общие контуры звуковысотной линии копируют реальное звучание, но при этом подчиняются требованиям музыкальных систем метра, лада, строя, гармонии.

За основу узнавания часто берется характерный ритм естественного звукового или пластического, двигательного прототипа. Так, движения бабочки у композиторов берутся в трех основных формах — порхающие перелеты, плавное восходящее или нисходящее парение и вздрагивание крылышек сидящей бабочки.

Примеры такого рода имитаций, как уже говорилось, во множестве можно найти в цикле «Бабочки» Р. Шумана и в упоминавшейся пьесе Э. Грига «Бабочка».

Птичье пение, как и звуки многих насекомых, вряд ли во всем своем разнообразии могли быть аналогом музыкальных тонов. Пение птиц в подавляющем большинстве случаев идет в ином масштабе времени — с темпом, превышающим нормальное движение кантиленного звукоустойчивого интонирования, хотя некоторые птицы дают достаточно доступные слуховому человеческому постижению звуки устойчивой высоты (крики перепела, звуки монотонно чирикающих пташек). Цикады, сверчки порождают тремолирующие, но стабильные звуки.

Существует немало различных природных источников звука, отличающихся звуковысотной определенностью и устойчивостью, хотя и относящихся к источникам естественным, не обработанным рукой человека. Это свистящие звуки различных естественных полостей, производимые движением ветра, возможно — звуки капель воды, возбуждающих колебательный процесс в водном резервуаре, это — звуки звенящих высушенных стеблей, наконец — многочисленные звуки насекомых и птиц.

Такие звучания фиксировались слухом как предметные, соответствующие упругим, твердым, стабильным по форме телам.

Но все эти устойчивые звуки вряд ли расценивались бы как тоны. Они оставались еще звуками с устойчивыми во времени качествами окраски, высоты, громкости. Осмысление их как тонов осуществлялось благодаря голосовому интонационному опыту, помогавшему в комплексе качеств выделять высоту как носитель интонационного смысла.

Иначе говоря, *звукоизобразительность в музыке приобретает обобщенный жанровый оттенок всегда благодаря опоре на собственно музыкальные жанровые начала, на использование музыкальных лексем, кинем и интоном.* И лишь очень условно можно говорить о живописности, картинности, пейзажности как о собственно жанровом начале. Очевидно, что с нею связаны и пасторальность, и современные опыты воссоздания в музыке природы, тишины, покоя, но также и воспроизведение шумных урбанистических эффектов.

Повествовательная стилистика

Здесь на примере повествовательного *жанра баллады* мы рассмотрим, как проявляет себя историческая логика развития жанров, приводящая к формированию обобщенных жанровых начал.

В XI—XIII вв. в Европе баллада была известна как повествовательная песня, сопровождаемая танцем. Обосновавшись сначала во Франции, она постепенно распространилась по Европе — в Италии, затем в Англии.

В XII—XIV вв. баллада появилась в Скандинавии. Правда, от этих времен не осталось ни одного полного образца. Сохранились лишь фрагменты более поздних текстов — строфа датской баллады на карте Гренландии 1425 г., припев баллады, вписанный в качестве пробы пера в рукопись 1454 г. ... В 1565 г. был издан сборник Веделя «Сто избранных датских песен о различных замечательных подвигах и других необыкновенных приключениях».

Но систематическое собирание образцов народного творчества началось лишь во второй половине XVIII в. В 1765 г. в Лондоне Томас Перси опубликовал «Реликвии древней английской поэзии». Сборник был переведен в Германии и вызвал расцвет профессионального балладного творчества, у истоков которого стоял Бюргер со своей знаменитой «Ленорой» (1773). Вслед за ним к балладе обратились Гёте, Шиллер, Виланд, Эшенбург, затем в XIX в. — Брентано, Эйхендорф, Гейбель, Геббель, Мёрике, Уланд...

К эпохе романтизма баллада значительно изменилась. Она как бы родилась заново и впитала представления о мире, сказания, легенды северных народов, Шотландии, Скандинавии. В истории баллады для исследователей XIX в. образовался заметный перерыв, отделяющий французскую и итальянскую балладу от более поздней северной народной баллады.

Но именно эта новая баллада и оказалась источником, питавшим творчество романтиков — поэтов, композиторов.

Эта баллада представляла собой стихотворение-рассказ, иногда диалог (шотландские баллады «Эдвард», «Лорд Рональд»)* Повествовательное начало в ней выражено достаточно ясно, однако большое значение имеет сама сюжетная сторона — цель событий, о которых рассказывается.

Действие в балладе разворачивается быстро и лаконично, предстает как череда событий. Начинается повествование чаще всего с кульминационного момента, продвигается толчками — сюжетным замедлителем является припев. Лаконизм характеристик и описаний очень важен, ибо дает простор воображению слушателей, чем определяется особый завораживающий модус повествования. Большое значение в балладах имеет элемент страшного, зловещего («Ленора», «Мальчик на болоте»). Распространены сюжеты, связанные с привидениями, с вставшими из гроба мертвецами. Такова, например, народная норвежская баллада «Мертвец», где зловещий припев «Тайное быстро становится явным» повторяется после каждой строфы. Впрочем, сюжеты народных баллад могут быть самыми разными.

В. Кайзер — один из исследователей этого жанра — выделяет по сюжетному критерию семь типов: баллады духов, судьбы, волшебные, ужасов, исторические, рыцарские, героические.

В скандинавской балладе М. М. Стеблин-Каменский вслед за Грунтвигом¹ разграничивает пять типов: героические, легендарные, исторические, сказочные и рыцарские баллады.

Характерным для исторических баллад зачином являются формулы, с самого начала отсылающие слушателей к далекому прошлому, в котором выхвачено какое-то определенно-неопределенное время — как-то раз, однажды, некогда, когда-то и т.п.

Такие формулы встречаются и в старинных народных, и в литературных, поэтических балладах. Мы находим такие формулы, например, в балладах Жуковского: «Раз в крещенский вечерок девушки гадали» («Светлана»), «Раз Карл великий пировал» («Роланд Оруженосец»).

В Большой балладной книге² один из разделов озаглавлен заимствованной из баллады К. Моргенштерна начальной

¹ Николай Фредерик Северин Грунтвиг (1783—1872) известен как датский поэт, а кроме того, как священник.

² Das grosse Balladenbuch. Berlin, 1965.

строкой: Es war einmal ein Lattenzaun. Там же находим зачины: Es war ein König Milesint (Мёрике), Es stand in alten Zeiten ein Schloß (Уланд), War einmal ein Revoluzzer (Мюзам), Es waren einmal Bruder und Schwester (Гласбренер).

В сказках подобные зачины встречаются чаще («Было когда-то на свете двадцать пять оловянных солдатиков» — Андерсен).

Впрочем, средневековая европейская баллада во многих своих образцах была эпической песней, сопровождавшейся танцем. Она была хороводной. Строфы текста чередовались с хоровым пением и танцевальным шагом. В дальнейшем от хора в балладе остался лишь самостоятельный по тексту припев, выделяющийся повторяемостью. В художественной же поэтической балладе и он мог быть опущен как элемент устаревшей строфики.

В народной балладе эта структура, однако, сохранялась долго. Запевала исполняла балладные строфы, а остальные — только припев. Причем он сопровождался хороводными танцевальными шагами — два шага влево, потом шаг направо. Примечательно, что если строфы оказывались последовательно развертывающимся балладным повествованием, то припев, напротив, нередко был отключением от него и отражением самого танца («не подходи так близко — на лугу танцует любимая»; «здесь танцуют девицы и дамы») или его атмосферы, ситуации, окружающей природы («ти-лиллиль, моя гора — они играли на горном лугу»). Такие припевы иногда таинственным образом по смыслу соотносились с содержанием балладного сюжета, придавали ему характер предопределенности, но чаще всего характеризовали лишь ситуацию исполнения и хороводного танца.

В профессиональной композиторской практике первичная народная баллада существенно изменилась. Впрочем, эту балладу уже нельзя называть первичной, и дело не только в том, что она отошла от баллады, сохранив имя. Но и в том, что, как считают некоторые исследователи, на самом деле северная народная баллада сама вторична, причем является отображением авторской литературной баллады.

Но затем она все-таки как народная снова попадает в романтическую поэзию, а потом в музыку. Королем музыкальной баллады справедливо считают немецкого композитора Карла Лёве.

Характерная для жанра трехкратность в развитии сюжета ярко проявляет себя во многих балладах композитора. Она обнаруживается и в тексте, и в сквозном характере музыкально-

го развития куплетной формы. Такова, например, баллада «Эдвард» — по «Шотландской балладе» Гердера оп.1 № 1 (1824).

Такова «Дочка трактирщицы» — по балладе Людвиг Уланда¹.

Обычный для баллады ритм стиха и музыки — четырехстопный амфибрахий. Типичная метрика балладного стиха такова: две балладные строчки обычно строятся по схеме 4.+ 4 или 4 + 3. Такую структуру мы обнаружим, например, в балладе «Святой Олав и Тролли»:

1	2	3	4
Норвегией правил Олав Святой			
1	2	3	
Крепка была его хватка			

В балладах русских поэтов этот ритм соблюдается очень часто как характерный для поэтического жанра.

Знаменитая баллада В.А. Жуковского «Три песни» — ярчайший пример балладной ритмики («Споет ли мне песню веселую скальд?» — спросил, озираясь, могучий Освальд»). Этот ритм организует пушкинскую «Песнь о вещем Олеге» («Как ныне собирается вещей Олег отмстить неразумным хозарам...»), «Песню о Гаральде и Ярославне» А.К.Толстого («Гаральд в боевое садится седло, покинул он Киев державный») и многие другие баллады.

Музыкальные баллады на знаменитые балладные тексты писали Ф. Шуберт и Р. Шуман, И. Брамс и Ф. Шопен. Инструментальное претворение баллады возникло как прямое отражение балладных сюжетов. Таковы фортепианные баллады Ф. Куллака, И. Брамса, Ф. Шопена.

В них уже далеко не всегда претворяются собственно ритмические стиховые свойства балладного повествования. На первый план выходит острота сюжета, что позволяет построить интересную в композиционном отношении структуру развития и реализовать важный для романтиков принцип программности.

Брамс в 1854 г. пишет четыре баллады. Одна из них (первая в оп.10) написана по мотивам шотландской баллады «Эдвард»².

¹ Трое юношей заходят в дом и видят умершую после болезни дочь хозяйки. Первый приподнимает край покрывала, наклоняется к девушке и говорит: «Ах, пожила бы еще. Я бы тебя очень любил». Второй подходит и говорит, и при этом плачет: «Ах, ты лежишь мертвая. А я любил тебя столько лет!» Третий наклоняется и целует ее в губы: «Я любил тебя всегда, люблю и сейчас и буду любить тебя вечно!»

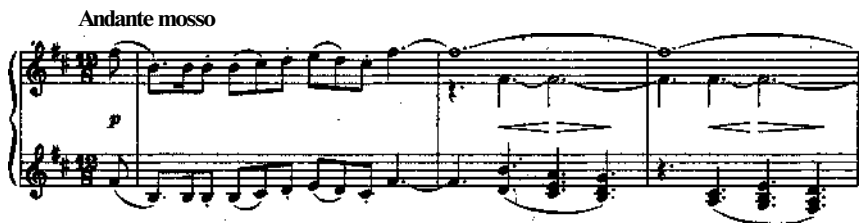
² К этой теме Брамс возвращается и в оп. 75 № 1.

Интересны модификации жанра баллады у П.И. Чайковского. «Русское "западничество у Чайковского"»¹ проявляется и в особом преломлении и переплавке различных музыкальных, театральных и поэтических жанров стран Европы. Одним из таких жанров, отразивших в русской культуре культуру немецкую, и была, начиная с Жуковского, баллада.

П.И. Чайковский особенным образом использует черты этого музыкально-поэтического жанра, получившего в европейской культуре большое развитие и отразившегося в инструментальной и театральной музыке (оперы «Вампир» Г.А. Маршнера, «Летучий голландец» Р. Вагнера). И до Чайковского немецкая романтическая баллада, особенно баллада ужасов и баллада героическая, уже нашла свое музыкальное отражение у Верстовского, Алябьева, Глинки. Но то, что создает в этом направлении Чайковский, можно считать явлением непревзойденным в русской музыке.

Чайковский использует балладную ритмику в теме главной партии Пятой симфонии, пишет симфоническую балладу «Воевода» (1891) по Пушкину — Мицкевичу, дуэт «Шотландская баллада» по А.К. Толстому, за год до симфонической баллады «Воевода» включает в оперу «Пиковая дама» балладу, с мелодии которой начинается и интродукция к опере:

П.И. Чайковский
Начало интродукции к опере «Пиковая дама»



Б.В. Асафьев в статье, посвященной опере Чайковского, пишет: «"Пиковая дама" — и симфония, и кантата, и поэма смерти»². Но «Пиковая дама» П.И. Чайковского еще и опера-баллада! И может быть, не случаен почти балладный зачин в самой статье Асафьева: «Есть странный русский город»!³

¹ Асафьев Б.М. О музыке Чайковского. Л., 1972. С. 202.

² Там же. С. 344.

³ Там же. С. 327.

В балладе Томского композитор имитирует раннюю романтическую музыкальную балладу-песню. Не сквозного характера, а строфическую, куплетную. Текст ее подчиняется канонам баллады ужасов. Балладная метрика лишь несколько трансформирована: за рядом четырехстопных стихов идет лишь один трехстопный, но какой! — «Три карты, три карты, три карты!» Весьма характерна и тональность — ми минор, довольно часто встречающаяся в вокальных балладах композиторов-романтиков. Мрачная, таинственная, жуткая история рассказывается, однако, как бы в ироническом отстранении. Томский лишь изображает скальда-балладника, а кроме того, подшучивает над ним, что, конечно, лишь усугубляет драматическую весомость его рассказа. Чайковский последовательно выдерживает в «Пиковой даме» принцип жанровой стилизации. Ему подчинена не только баллада, но и все номера, входящие в интермедию «Искренность пастушки», и подлинная мелодия Гретри, вложенная в уста Графини. Но баллада оказывается здесь ключевым жанром. Не случайно с ее мелодии начинается интродукция оперы — интродукция, которую можно было бы назвать особой инструментальной версией баллады, хотя, конечно, ее значение и тематический состав шире рамок этого жанра.

Но главное не в этом. Вся опера с такой точки зрения может быть определена как театральное раскрытие и сценическое инобытие реалистической, а вместе с тем фантастической баллады. Балладная романтика роковой предопределенности, таинственности, ужасов дает еще один из ракурсов для восприятия и оценки этого оперного шедевра XIX в., наряду с теми, которые уже давно закрепились в интерпретации оперы Чайковского.

Чайковский, конечно, хорошо знал баллады Мицкевича, на одну из которых — в пушкинской версии — он год спустя после сочинения «Пиковой дамы» написал симфоническое произведение «Воевода». Но знал ли Чайковский именно эту балладу в музыкальной версии Лёве, творчество которого ценил очень высоко? Мы не располагаем точными данными для утвердительного ответа на такой вопрос. Но можем уверенно сказать: Чайковский мог знать ее. Мицкевич написал балладу «Воевода» в 1829 г. Пушкин дал ее вольный перевод в 1833 г. В 1835 г. появилась баллада Лёве. Чайковский и сам создал по балладе Мицкевича — Пушкина симфоническую балладу с таким же названием. Кстати,

время работы над симфоническим произведением едва ли не соприкасается со временем написания «Пиковой дамы». Последнюю он закончил в июне 1890 г., а над балладой начал работать в сентябре того же года.

Ритм баллады Томского, кстати, весьма напоминает встречающиеся у Лёве балладные формулы (например, в балладах *Wirthin Töchterlein*, *Hohzeitlied*, *Der Woywode*). Из баллады «Воевода», созданной Лёве на текст Адама Мицкевича, как бы волшебным образом переходит в балладу Томского и нагнетающий психологическое напряжение восходящий хроматический ход. У Лёве он дан в самом начале, в балладе Томского — во второй части куплетной формы:

21 К. Лёве
«Воевода», начало

Allegro

Von dem
Garten al-tan keucht zum Schlo-sser-an der Woy-
wo-de, voll Wuth und voll Schre-cken,

П.И. Чайковский
Из баллады Томского

О Бо-же, я всё бы мог-ла о-тыг-рать, ког-
да бы хва-ти-ло по-ста-вить о-пять

Но и до оперы-баллады Чайковский использовал эти ритмы и интонации. Нетрудно в этом убедиться, сопоставив с начальным проведением темы баллады в «Пиковой даме» тему главной партии из Пятой симфонии:

П.И. Чайковский
Пятая симфония, I часть (тема ГП)

pp

В музыкальных характеристиках самого Германа мы вряд ли можем найти что-либо сугубо национальное и характерное. И все же немецкое музыкальное начало в «Пиковой даме» несомненно. Оно проявляется как раз в жанровом наклонении. Заметим, однако, что и Герман с его немецким происхождением тут не случаен.

Нельзя не отметить некоторых общих сюжетных соответствий оперы требованиям балладного жанра, например трехкратного проведения столкновений Германа и Графини, трактуемых как важнейшие узлы трагической линии сюжета, страшного, трагического завершения, идеи фатальной предопределенности, образов потустороннего мира. Характерное для баллады быстрое разворачивание действия также находит отражение в «Пиковой даме».

Так, баллада в своем движении по ступеням вторичных, третичных жанров едва ли не на самом высоком уровне иерархии жанровых обобщений входит у Маршнера, Вагнера, Чайковского в сценическое произведение, превращается в одно из специфических проявлений жанрового начала повествовательности.

НАЦИЯ, ЭПОХА, ЛИЧНОСТЬ В ЗЕРКАЛЕ СТИЛИСТИКИ

В длительной эволюции европейского композиторского творчества постепенно осваивались и приобретали силу традиции не только жанровая, но и национальная и историческая стилистика, а также множество форм подражания индивидуальным манерам. Вырабатывались принципы и приемы художественного оперирования стилями самых разных рангов как компонентами смысловой структуры произведения.

В рамках стилистики отдельного музыкального произведения национальные и исторические стили, как и жанровые, чаще всего предстают в виде обобщенных начал, за каждым из которых стоит множество конкретных признаков, форм, образов. В сущности и национальные, и исторические стили можно считать формами совокупного представления о господствующих в национальной культуре и в определенную историческую эпоху системах жанров, причем в этих системах всегда так или иначе возникали центры притяжения и наиболее представительные жанры с их типичным инструментарием, типичными функциями.

Ясно, что во всей своей полноте это совокупное качество музыки, принадлежащей целой эпохе или национальной культуре, являлось достоянием только коллективной памяти носителей этой культуры и вряд ли целиком могло укладываться в памяти отдельного человека. Как нечто целостное и полное оно в индивидуальном сознании композитора преломлялось в виде всякий раз по-новому выстроенной частной модели целого, в которой так или иначе в соответствии с опытом использовались лишь отдельные признаки стиля.

Но уже в самом отборе признаков, в оформлении их как компонентов стилистики конкретного произведения непременно сказывается и собственная манера имитатора. Так и возникает своеобразный стилевой диалог, в котором слушатель с той или иной степенью определенности и уверенности распознает и имитатора, и предмет имитации.

Важно подчеркнуть и другое: воссоздаваемый в качестве малой модели национальный или исторический стиль является вторичным и в том смысле, что может включать в себя как признаки действительно существующие, хотя и трансформированные, и даже намеренно гипертрофированные, так и свойства, фактически вовсе не характерные для отображаемого стиля, лишь гипотетически приписываемые ему. В ря-

ду же действительно реальных черт того или иного стиля особенно важны различные ключевые жанры, образы и музыкальный инструментарий. Так, стиль классицистической эпохи, безусловно, связан в первую очередь с фортепиано и симфоническим оркестром, с оперой, сонатой и симфонией. Стиль барокко — с органом и клавесином, с хоровой капеллой. В эпоху Ренессанса большую роль играла лютня и т.д.

Итак, национальный и исторический стиль в конкретных стилистических реконструкциях воссоздается в виде штрихового наброска, где каждый штрих связан с индивидуальными представлениями композитора о предмете отображения, а в целом являет собой индивидуально избираемый комплекс разных черт, признаков, присущих жанровой и стилевой системе соответствующего времени и культуры. В «Классической симфонии» С.С. Прокофьева, например, соединены вместе жанры симфонические и сюитные. Ведущим в ней оказывается темперамент итальянской увертюры, но ошутимы и наслоения более поздних эпох. Творение композитора XX столетия оказывается великолепной стилизацией старины, в которой главным, доминирующим все-таки оказывается изобретательность самого автора, его собственный стиль.

И национальная, и историческая стилистики реализуются в двух основных формах. Одна из них представляет собою стилизацию, т.е. полное подчинение всего произведения задаче имитации избранного стиля. При этом авторский и изображаемый стили синхронически объединены в едином целом на протяжении всей композиции. Во второй, напротив, авторская манера подчиняет себе используемые иностилевые компоненты, которые в своем чередовании и составляют развертывание стилистики в композиционном времени.

Стилизация в музыке, как и в театре, хореографии, изобразительных искусствах, представляет собой такой способ (и результат) подражания, который осуществляется в расчете на то, что публика, знатоки, профессионалы оценят в авторском произведении и мастерство стилистической работы по имитации того или иного стиля, будь то что-то старинное, народное, экзотическое, или стиль другого мастера-профессионала, и, что не менее важно, почувствуют и индивидуальность самого автора, и его особое отношение к стилизуемой им манере — восторженное поклонение кумиру, мягкую иронию, шутку. Иначе говоря, в стилизации осуществляется особый глубинный диалог. Именно глубинный, если иметь в виду то специфическое измерение стилистического пространства му-

зыки, о котором говорилось в самом начале раздела. Стилизация в отличие, например, от современного коллажа, который можно представить себе как диалог, развертывающийся в композиционном времени в виде чередования авторской и иной музыки, или в отличие от стилистического контрапункта, при котором в музыкальной ткани произведения параллельно ведутся разные линии, представляет собой трудно дифференцируемое при анализе, но сравнительно легко воспринимающееся наложение нескольких стилей¹.

Стилизация распространяется, как правило, на все произведение в целом, как у Э. Грига в «Сюите из времен Хольберга», в «Классической симфонии» С.С. Прокофьева, в балетах Б.В. Асафьева «Пламя Парижа» и «Бахчисарайский фонтан», реже — на отдельную часть крупного сочинения (интермедия «Искренность пастушки» в «Пиковой даме» П.И. Чайковского).

Стилизованная вещь непременно погружена в контекст авторского стиля или стиля эпохи. Григская сюита воспринимается как подражание старине именно потому, что слушатели оценивают ее на основе знания о современном музыкальном языке, европейском, григском, норвежском.

Определенное сходство со стилизациями имеют переложения музыки для разных исполнительских составов, создание оперных клавиров или, напротив, оркестровки фортепианных сочинений. Однако эти формы бытия музыки в большинстве случаев уже нельзя отнести к стилистике в собственном смысле слова.

Национальная стилистика

Становление национальных стилей в Европе началось в XIV—XVI вв., когда в середине материка стали складываться государства. Росту национального самосознания в большой мере способствовали географические открытия, морские путешествия, расширившие представления людей о многообразии народов мира. Постепенно на смену упрощенным старым понятиям о своем и чужом, нормальном и экзотическом приходили знания о своеобразии ближних и дальних стран, культур, языков, обычаев. В каждой стране складывалась своя система представлений, опирающихся на сравнение собственной культуры с культурами дальних и ближних соседей.

¹ Превосходная статья о стилизации содержится в Музыкальной энциклопедии (Кюрегян Т.С. Стилизация // Музыкальная энциклопедия. Т 5. М., 1981. С. 279—280).

В использовании национального колорита как особого стилистического наклонения большую роль играло часто (особенно на первых порах) не столько доподлинное воспроизведение хотя бы двух-трех черт далекой музыкальной культуры, сколько создание некоего эффекта инонационального, т.е. музыки, которая не укладывается в рамки привычного в данной культуре языка и стиля. Так, в произведениях русских композиторов XIX столетия Восток создавался с помощью целого комплекса ставших типичными средств, которые на самом деле могли и не быть заимствованиями из реальной музыкальной практики восточных культур, а обеспечивали эффект экзотического на основе конструирования некоторых приемов, которые соответствовали не столько реальным особенностям характера, быта, темперамента людей Востока и Юга, сколько характерным для русской культуры представлениям о них. Эта система представлений причудливым образом соединяла вымышленное с подлинным, догадку со знанием, выдуманные мелодии с подлинными напевами и наигрышами (примечательно использование М.И. Глинкой настоящей восточной темы в «Персидском хоре» из «Руслана и Людмилы»). *Каждая культура создавала «свое чужое», которое принималось за действительно соответствующее той или иной национальной традиции*, но постепенно раздвигала рамки подлинного и корректировала свои представления о чужеземном.

Заметим, однако, что палитра национальных типов наряду со странными, экзотическими модусами включала и компоненты близких, хорошо освоенных европейских культур. Именно сопоставление известных всей Европе национальных танцев составило основу для старинной инструментальной сюиты, соединявшей в циклическом целом немецкий, французский, испанский и английский характеры. Французский генезис танцевальной сюиты, однако, постоянно давал о себе знать хотя бы в том, что наряду с «обязательными» аллемандой, курантой, сарабандой и жигой сюита часто включала еще несколько вставных французских танцев, таких, как гавот, бурре, паспье, ригодон. Но и «Французские» и «Английские» сюиты И.С. Баха были сюитами немецкими, и в первую очередь баховскими. Контрасты танцев в них представляли собой выражение жанрово различных типов моторики и характера движения. Национальная стилистика, конечно, не исчезала совсем, но выступала главным образом как общая стилистическая идея циклической композиции.

Подобного рода идея — сопоставление русского и польского характеров — лежала, как известно, в основе первого оперного замысла М.И. Глинки. Русская песенная мелодика и польские танцевальные ритмы оказались прекрасным средством ее реализации. Именно этот музыкальный контраст, овладев сознанием творца, и послужил толчком к созданию оперы. Но польские танцы — краковяк, мазурка, полонез — вовсе не звучат в опере как стилизация народных польских жанров. Они давно сделались обычными на русских бальных вечерах. И все же, хотя композитор не прибегал к намеренной стилизации национальных характеров, эти танцы создают сильный стилистический контраст с русским, первым актом.

Иная картина в опере «Князь Игорь» А.П. Бородина. Если Глинка брал польские танцы из обихода российских бальных увеселений, то Бородин должен был художественно реконструировать практически незнакомую стилевую систему. Известно, что композитор проделал большую подготовительную, собственно исследовательскую работу, знакомясь с различными фольклорными сборниками, с историческими материалами, прежде чем приступить к сочинению музыки. Если знаменитый Хор поселян в опере опирался на хорошо известные русские народные песенные традиции, то половецкие песни и пляски нужно было создавать заново. Материалом для реконструкции тут как раз и служили отдельные, уже освоенные в русской музыке приемы отображения восточных напевов — увеличенные секунды в гармоническом и дважды гармоническом миноре, мелодические фиоритуры, украшающие томный напев, использование ударных инструментов не в оркестровых tutti, а в легком сопровождении мелодий и т.п.

Исследование своего рода провел и М.И. Глинка в связи, однако, не с польским актом оперы, а с «Испанскими увертюрами». Он дважды побывал в Испании, изучал язык, народные танцы, особенности игры на гитаре, кастаньетах, притом не по архивным материалам, а практически, путешествуя и останавливаясь то в одном, то в другом испанском городе.

Национальная стилистика явилась одним из завоеваний композиторов-романтиков, и название первой пьесы Р. Шумана из «Детских сцен» — «О далеких людях и странах» — можно считать символичным для этой области музыкального романтизма. Сам Шуман интенсивно разрабатывал ориентальную тему, например, в оратории «Рай и Пери».

Впрочем, далеко не все романтики обращались именно к далеким странам. Ф. Шопен, например, не создал ни одного

произведения, стилистика которого выходила бы за рамки общеевропейских завоеваний в области жанра. Его перу принадлежат произведения, в которых национальные стили предстают в виде свойственного им танцевального жанра (экосезы, тарантелла, болеро). Но эти пьесы нельзя даже назвать стилизованными в национальном духе. Это собственно польские, шопеновские пьесы. В них доминирует индивидуальность автора, органично соединившего в своем самобытном стиле общеевропейские принципы профессиональной композиторской традиции и собственно национальное польское начало.

Иногда говорят о родстве мелодики Шопена с итальянской кантиленой. Основания для такого сопоставления есть. Они заключены уже, например, в таком общем свойстве, как акцентная система итальянского и польского языков (типичное ударение на предпоследнем слоге слова, обеспечивающее преобладание мягких хореических окончаний в музыкальных фразах как в вокальной, так и в инструментальной музыке). Нет у польского мастера и произведений, которые можно было бы рассматривать с точки зрения использования исторических компонентов в стилистике. Это и понятно. Ф. Шопен являлся представителем яркой национальной культуры, переживавшей период становления и расцвета. Как и другие композиторы «молодых национальных школ» (Б. Сметана, А. Дворжак, Э. Григ), он сосредоточил внимание на собственной национальной культуре. М.И. Глинка также создавал классическую русскую композиторскую школу. Однако русская культура, в отличие от польской, чешской, норвежской, в глинкинское время уже обладала огромным опытом в области взаимосвязей и взаимодействий национальных культур. Показательны именно глинкинские опыты обращения к инонациональным стилям в двух его операх, в «Испанских увертюрах», в вокальных сочинениях.

Но и своя национальная палитра давала композиторам формировавшимся национальных школ богатые стилистические возможности, основанные на взаимодействии разных слоев **почвенной культуры**. *Использование фольклорного материала и языка бытовой музыки уже создавало базу для разнообразных стилистических решений* (гармонизация народных мелодий, имитация ладовых и гармонических особенностей народной музыки в сочетании с приемами и принципами профессиональной композиторской техники и т.п.).

Таким образом, при всем многообразии форм национальной стилистики в ней, если рассматривать ее с точки зрения степени удаленности, ясно выявляются три сферы: *далекое*,

близкое, свое («они — вы — мы»). Аналогичное разграничение выявляется и в формах исторической стилистики, где удаленность во времени позволяет говорить об архаическом (даже мифологическом), о собственно историческом (легендарном, эпохальном) и, наконец, о близком, входящем в орбиту личных воспоминаний композитора.

Историческая стилистика

Исторический стиль становится предметом художественного отображения в музыке позднее, чем стиль национальный. Конечно, и раньше в структуре музыкальных произведений могли соединяться компоненты, разные по времени возникновения. И примеров таких можно найти немало. Так, в баховских хоральных обработках ясно ощутима историческая дистанция между григорианским напевом и окружающим его полифоническим многоголосием, хотя само это сопоставление отнюдь не являлось главным предметом внимания и не может рассматриваться как результат намеренного манипулирования стиливыми эпохами. То же можно сказать, в сущности, и о любом вариационном произведении с заимствованной темой. В нем соединяются не только чужое и свое (тема и вариации), но и прошлое с настоящим. Иногда это прошлое уходит далеко в глубины истории. Ведь любая фольклорная тема, например, отстоит по времени своего рождения от ее вторичного воссоздания в качестве темы, как правило, довольно далеко.

Или другой случай: композитор в зрелом возрасте включает в произведение свою юношескую или даже детскую музыкальную тему. Но и тут ведь нет еще собственно исторической стилистики. Когда, например, Д.Д. Шостакович в Пятнадцатую симфонию вводит материал из Первой, Седьмой и Десятой симфоний, а также фрагменты музыки Россини и Вагнера, Глинки, то он подчиняет эти вкрапления логике воспоминаний о былом, и М.Г. Арановский не случайно называет ее «симфонией-реминисценцией»¹. Это, действительно, стилистика скорее биографическая, а не историческая, она основана на сопряжении раннего и позднего стиля, собственной манеры и индивидуальных стилей других мас-

¹ Арановский М.Т. Пятнадцатая симфония Д. Шостаковича и некоторые вопросы музыкальной семантики // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 15. Л., 1977. С. 59.

теров, хотя, конечно, связана с эффектами соотношения различных по историческому генезису элементов.

В полной мере историческая логика проявляется при стилизации под старину. Такова упоминавшаяся уже сюита Э. Грига «Из времен Хольберга». Она была создана и исполнена композитором в декабре 1884 г. во время празднования двухсотлетия со дня рождения Людвига Хольберга (1684—1754) — писателя, крупного деятеля скандинавского Просвещения.

Как в любой эффектной стилизации, в сюите Грига есть два плана, соотносящихся как две стороны исторического диалога. Век Хольберга собирает под своими знаменами европейские жанры эпохи барокко. Время Грига представлено не только собственным стилем композитора, но и современными для него норвежскими танцевальными ритмами, музыкальными инструментами. В гавоте бурдонные квинты имитируют не столько старую европейскую волынку, сколько народные скрипки норвежских музыкантов. Но диалог здесь, как в любой другой стилизации, не связан с поочередными репликами. Он развертывается в синхронном взаимодействии двух глубинных слоев стилистики. И от воображения слушателя, интерпретатора, от его точки зрения зависит, будет ли глубинным слоем старина или григовская современность.

Одновременное действие двух стилистических слоев — главный принцип стилизации — обнаруживается особенно ярко в сарабанде, гавоте и ригодоне. Сарабанда идет в свойственном ей умеренном темпе, точно выдержана характерная для этого танца-шестивия ритмическая фигура. Тема в середине пьесы в соответствии с нормами баховского времени дана в контрастной по ладовому наклонению тональности — в си миноре. Как тут не узнать самого Грига! Ведь во 2-м и особенно в 4-м ее тактах дан ход от вводного тона вниз по ступеням мелодической минорной гаммы — прямо-таки «фирменный знак» григовского норвежского стиля:

23

Э. Григ
Сарабанда



Тут можно, конечно, констатировать совпадение собственного григговского стилизового признака с аналогичными интонациями ваковской эпохи (таков, например, нисходящий ход в противосложении к ответу во второй из фуг «Хорошо темперированного клавира» И.С.Баха). Но норвежский колорит интонации преобладает.

В сюите Э. Грига стилизация осуществляется с помощью безотказно действующих жанровых примет времени. Сарабанда и тавот трактуются не как первичные обиходные жанры, а как инструментальные пьесы. Они уже принадлежат истории и взяты не из Испании и Франции, а из немецкой сюиты, почти сгладившей для современников Грига различия национальных стилей, и выступают как средство не национальной, а исторической стилистики.

Стилизация в циклических формах может сочетаться и с чередованием нескольких исторически разных стилей. Об опыте такого рода ярко писал Р. Шуман в связи с четырехчастной «Исторической симфонией» Л. Шпора.

«Самым интересным номером концерта был, бесспорно, последний, и вся публика ждала его с нетерпением. В афише он значился: "Историческая симфония в стиле и во вкусе четырех разных эпох. Первая часть — период Баха и Генделя, 1720. Adagio — период Гайдна и Моцарта, 1780. Скерцо — бетховенский период, 1810. Финал — новейший период, 1840". Эта новая симфония ШПОРА написана, если мы не ошибаемся, для лондонского филармонического концерта, там же впервые и была исполнена примерно год тому назад и, должны мы добавить, в Англии же подверглась весьма сильным нападениям. Боимся, что и в Германии о ней будут вынесены суровые суждения. Безусловно, останется примечательным явлением то, что в наше время делалась уже не одна попытка воссоздать старое время. Так, года три назад О. Николаи дал в Вене концерт, в котором он тоже исполнил целый ряд сочинений, написанных "в стиле и во вкусе других столетий". Мошелес написал пьесу в честь Генделя и в его манере. Тауберт выпустил недавно сюиту, также с использованием старых форм и т.п. Даже Шпор сам предвосхитил свою симфонию в скрипичном концерте "Когда-то и ныне", в котором он ставил себе подобную же цель.

Против этого возражать не приходится; опыты эти можно считать своего рода этюдами, ведь стала же наша современность проявлять за последнее время особое пристрастие к стилю "рококо". Но то, что именно Шпор напал на эту мысль,

Шпор, зрелый законченный мастер, который никогда не произносил ничего, что не вытекало бы из самых глубин его сердца, и которого всегда можно узнать по первым же звукам, — это не может нас не заинтересовать. Поэтому он и решил задачу почти так, как мы этого и ожидали. Он сумел подчиниться внешности и форме различных стилей; в остальном он остается тем мастером, каким мы его давно знаем и любим; более того, непривычная форма еще резче подчеркивает его своеобразие подобно тому, как человек, чем-либо отмеченный природой, нигде так легко себя не выдает, как под маской. Так однажды Наполеон отправился на бал-маскарад, но не прошло и нескольких мгновений, как он уже скрестил на груди руки. Как пламя по зажженному фитилю, по залу пронеслось: "Император!" Подобным же образом и во время исполнения симфонии в каждом углу зала можно было услышать возгласы: "Шпор!" — и снова: "Шпор!"

Как мне казалось, он все же лучше всего притворялся под моцартовско-генделевской маской, зато баховско-генделевской сильно не хватало мускулистой плотности произведения подлинников; в бетховенской же маске сходство, пожалуй, и вовсе отсутствовало. Но уже последнюю часть я иначе, чем полной неудачей, назвать бы не мог»¹.

Сам Шуман редко прибегал к исторической стилистике. Можно назвать великолепный образец реконструкции старинного хорального стиля в его хоровых песнях на старонемецкие тексты и напевы (ор. 75 № 1 и № 5). В «Геновеве» композитор использует подлинный протестантский хорал. Но вообще говоря, опера для исторической стилистики представляет гораздо больше возможностей, чем другие жанры, особенно инструментальные.

Прямое отношение к исторической стилистике имеет жанр так называемой *исторической* оперы, отдельные примеры которого уже назывались. В опере собственно музыкальные приметы времени, конечно, подкрепляются целым комплексом внемузыкальных средств. Большую роль в создании исторического колорита играют сюжеты, тексты оперных номеров, костюмы, имена героев, сценическое оформление. Но и музыка может брать на себя весомую нагрузку в воссоздании аромата истории. Опера «Нюрнбергские мейстерзингеры» Р. Вагнера представляет собой выдающийся пример художественной реконструкции му-

¹ Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собр. статей. Т. 2-6. М., 1979. С. 14—15.

зыкального искусства далекого времени немецкой цеховой музыки.

Интересные образцы исторической стилистики, связанной, однако, не с жанрами как приметам времени, а с именами выдающихся музыкантов, создавались часто в виде музыкальных мемориальных памятников, Ф. Куперену принадлежат сюиты «Апофеоз Люлли» и «Апофеоз Корелли». П.И. Чайковский создает «Моцартиану», И. Брамс и С.В. Рахманинов берут в качестве темы мелодию одного из «Каприсов» Н. Паганини. Но здесь мы уже переходим к стилистике иного рода, связанной с имитацией индивидуальных композиторских стилей, к имитации характеров, темпераментов, почерка.

Персона и персонаж

Драматург, актер, герой или (в более общем плане) автор, исполнитель, действующее лицо — таковы три главные фигуры в поэтике временных искусств, прежде всего в драме. И каждая из них так или иначе проявляет себя в стилистике пьесы. Термины *персона*, *персонаж* принято относить только к третьей из них, хотя это вовсе не значит, что сочинитель не может и сам включаться в сценическое действие как персонаж и не может выступать в качестве персонажей актеров какой-нибудь бродячей труппы. Все это делает персонажную стилистику особенно сложной и для изучения, и для анализа.

Что же касается музыки, то речь идет не только о разнообразии приемов художественного оперирования характерами, манерами речи, поведения действующих лиц, а по отношению к инструментальным произведениям и об условности самого понятия персонажа; нет — важно подчеркнуть еще и то, что в музыкальном искусстве стилистика этого рода представляет собой преодоление тех ограничений, которые накладываются на нее ее собственной поэтикой. ***Музыка, как род искусства преимущественно лирического, обладает удивительной способностью соединять в едином целом художественные души автора, исполнителя и слушателя.*** И тем не менее чистая музыка уже с эпохи барокко вырабатывала свои специфические приемы персонажной стилистики, связанные и с автором, и с исполнителем, и с самими музыкальными фигурами.

Что касается композитора, то он не только определяет стиль всей музыки как ее общее отличительное качество, но может и сам выступать как персона музыкальной стилистики. Кажется, что проще всего это осуществляется в живописи, где существует даже специальный жанр автопортрета, где художник может изобразить себя также и на фоне пейзажа или где-нибудь неприметно в группе людей. Но вот Р. Шуман, например, в карнавальных масках ставит себя рядом с Н. Паганини и Ф. Шопеном, которые даны и совсем без масок. М.П. Мусоргский утверждает, что в теме «Прогулки» из «Картинок с выставки» виден он сам.

Ясно, что значительно легче авторская персонификация осуществляется в программных произведениях, подобных «Картинкам с выставки» М.П. Мусоргского и шумановскому «Карнавалу». Однако существуют и более «мягкие», опосредованные формы авторского включения в абстрактный сюжет музыкальной стилистики. Так, авторская интонация обнаруживает себя в прологах и эпилогах, в так называемых лирических отступлениях. Несомненно, например, что в двухчастном цикле «прелюдия — fuga» первая его часть несет на себе более определенный отсвет музыкальной индивидуальности сочинителя или импровизатора. Композитор может «обозначить» себя и с помощью включения в новое произведение музыкальных тем из предыдущих сочинений. В «Дон Жуане», как было сказано, Моцарт цитирует себя. Но это иногда возможно и в инструментальной музыке. Для этой цели используются, например, и так называемые буквенные темы типа BACH или DSCH, и художественно мотивированные собственно музыкальные фрагменты из прежних сочинений.

К особой области персонажной стилистики можно отнести **музыкальные портреты**. Это уже не фигуры самого автора или исполнителей, а музыкальные зарисовки самых разных личностей. Здесь автор предстает как наблюдатель в кругу лиц близких и знакомых или просто чем-то интересных.

Великолепные и интереснейшие образцы этого рода созданы французскими клавесинистами. У Ф. Куперена много пьес, которые можно называть портретами, причем не только по названиям. «Флорентинка» идет в танцевальном итальянском ритме. «Сумрачная» написана в мрачном *c-moll* в темпе *Adagio sostenuto*. «Кумушки» — в бойком движении, с четкой речитативной артикуляцией. В пьесе с названием «Привлекательная» обращает на себя внимание изящество мелодического рисунка. «Развевающиеся ленты» — графич-

ческая зарисовка движений, но ленты эти на женском головном уборе. Есть и групповые сцены. «Жнецы» — с размеренной периодичностью ритмического рисунка, «Вязальщицы» — с быстрым снующим ритмом. «Старые сеньоры» обрисованы через медленный, благородный, с достоинством, шаг в ритме сарабанды. Конечно, сама музыка в этих пьесах представляет собой лишь малую часть средств, способных создать необходимое, предполагавшееся композитором впечатление. Дело в том, что почти все эти портретные зарисовки опираются еще и на программные названия, стимулирующие деятельность слушательской фантазии, а также во многом расчитаны на особое исполнительское воплощение.

Но, пожалуй, еще большую роль во времена Люлли, Рамо и Куперена играла связь музыки с балетной танцевальной практикой. Слушатель представлял себе танцевальные позы, которые в характерологических эффектах оказывались значительно важнее самой музыки. И все же опыты эти безусловно можно считать принадлежащими к стилистике музыкального портрета, отображающего специфически музыкальными средствами немзыкальный образ.

А вот *портреты музыкантов* фиксируют уже их собственно музыкальные черты. Р. Шуман, создавая миниатюрный портрет Шопена в своем «Карнавале», использовал и типично шопеновские аккомпанементные фигурации, и свободную по метрической организации фиоритуру, и ладовую изюминку — минорное трезвучие на V ступени мажорной тональности как средство отклонения в тональность II ступени. И даже тональность As-dur не является случайной. Поразительный стилевой анализ, осуществленный без всяких статистических исследований. А ведь и действительно эта тональность является самой выделяющейся в инструментальных произведениях польского композитора, что наглядно подтверждается приводимой в Приложении специальной диаграммой.

К личностной *персонажной стилистике*, безусловно, в большинстве случаев относятся и музыкальные цитаты, если композитор заимствует их из произведений своих коллег по профессии. Использование же подлинных народных мелодий имеет совершенно иную стилистическую подоплеку. Они либо связаны с вариационной формой, тема которой стилистически всегда несколько отлична от самих вариации (иногда очень сильно), либо выступают как вставные номера жанрового характера (например, в опере), преследующие цель создания определенного жизненного фона, контекста.

В опере «Пиковая дама» песенка Графини, вспоминающей времена Гретри, — прямая цитата из музыки этого композитора. Но композитор важен тут не как персонаж, а как примета времени.

Сложнее обстоит дело с другой фигурой — *музыкантом-исполнителем*. Может ли он выступать не только как посредствующее звено между композитором и слушателями, но и как актер, исполняющий предписанную ему роль, как персонаж с особым характером и стилем поведения? Да, это оказывается возможным, а в некоторых жанрах даже обязательным. Таковы, практически, все жанры, в которых действует своего рода соревновательная логика.

Прежде всего это жанр инструментального концерта, где солист выступает с оркестром, выделяясь на его фоне своим особым виртуозным стилем. Этот стиль оказывается тут, однако, не только проявлением индивидуальности самого музыканта. Он вбирает в себя и персонажные черты музыкальных тем. Солист воспринимается не только как музыкант, но и как особое действующее лицо жанра.

Соревновательная стилистика реализуется не только в инструментальном концерте. Приведем здесь уже упоминавшийся нами в одной из предыдущих работ¹ пример использования стилистики состязания в моцартовском зингшпиле «Директор театра». «Der Schauspieldirektor» (K. V. 486) представляет собой концентрированное воплощение соревновательной стилистики: здесь действуют директор с банкиром и артисты, актеры и певцы, мужские голоса и женские, певица одного стиля и певица другого. Все это проявляется в сюжете, в особенностях исполнения, в построении музыкальных номеров. Главная пружина действия — спор двух певиц за право называться первой солисткой в театре. Голоса певиц, оспаривающих пальму первенства, особенно ярко противопоставлены в терцете № 3, где за их перебранкой с иронией наблюдает мосье Фогельзанг. Столкновение двух певческих манер, двух стилей, двух художественных, а вместе с тем и женских темпераментов отмечено даже именами, ибо мадам Герц — представительница сердечно-задушевного пения, а мадемуазель Зильберкланг щеголяет серебристо-виртуозной, холодно-блестящей колоратурой.

¹ Назайкинский Е. В. Оценочная деятельность при восприятии музыки // Восприятие музыки. М., 1980.

Мадам Герц поет арию da Caro в медленном темпе с минорной первой частью, девица же Зильберкланг, напротив, — мажорное подвижное рондо.

В терцете их столкновение обнажается:

21

В.А. Моцарт «Директор театра»

M. Herz

Adagio

M. Silberklang

Allegro assai

Интересно, что в первом исполнении зингшпиля в замке Шенбрунн в Вене участвовали друзья Моцарта. Интересно также, что и в более крупном плане было тогда осуществлено соревнование двух стилей, но уже не исполнительских, а композиторских. Перед моцартовским зингшпилем была сыграна близкая по замыслу опера-пародия Сальери «Prima la musica, e poi le parole». Потом эта соревновательная стилистика стала предметом внимания Пушкина, а затем одноактной оперы Римского-Корсакова «Моцарт и Сальери».

Персонажное соотношение ролей гида и ведомых действует в камерной музыке, предназначенной для трех-четырех музыкантов (но также, конечно, и в квинтетах и других малых ансамблях), где каждый музыкант играет свою партию-роль. И от реального психологического взаимодействия темпераментов, характеров исполнителей один и тот же инструментальный состав (например, трио) может звучать по-разному. Кстати, даже в абстрактном гомофонно-гармоническом четырехголосии — бас, тенор, альт и сопрано — сохраняются какие-то следы ролевой персонажной дифференциации.

Композитор и исполнитель могут соединяться в особом стилистическом дуэте. И даже когда композитор сам исполняет свое произведение, для слушателей в его манере совмещаются две ипостаси. Публика осознает, что пьеса, исполняемая мастером «здесь и сейчас», сочинена была где-то «там и тогда» — как правило, не только-что, а задолго до выступления. А кроме того, его исполнительское мастерство может

расходиться с его композиторским талантом. Ведь не случайно многие композиторы, предпочитают первое исполнение поручать первоклассным музыкантам, притом хорошо знакомым. Часто сочинение даже бывает на них рассчитано и как бы запечатлевает в своей ткани музыкальный облик избранника. Глубинная координата стилистики содержит эти два плана как отражение двух заключивших союз творческих личностей, как их скрытый диалог.

Но чаще всего эти две персоны не выделены в самом тексте как действующие лица. Они находятся скорее в подтексте или за текстом. Они холят, лелеют, воспитывают свое музыкальное дитя, но действовать предоставляют лишь самим «героям» художественного мира произведения. Но что это за герои? Можно ли называть их персонажами? Да, такая традиция сложилась уже давно и была подготовлена всем ходом развития инструментальной музыки. *Персонажами инструментальных произведений становятся чисто музыкальные образования — мелодия, тема, фактурный рисунок, своеобразное звучание инструмента и т.п. — любая собственно музыкальная фигура, которая может играть ту или иную роль на театре чистой музыки.*

Чаще всего персонифицируются музыкальные темы — наиболее яркие, запоминающиеся, выразительные и ключевые построения, обладающие богатыми возможностями олицетворения. И вот уже романтики находят в двух темах классических сонатных Allegri выражение мужественного и женственного начал, А Рихард Вагнер на этот счет строит даже целую концепцию.

Однако сколь бы ни были абстрактны как персонажи такие фигуры и построения, за ними все равно стоит реальное лицо — музыкант-исполнитель со своей телесной и духовной конституцией, как человек и артист. Свое Я он передает инструменту, наделяя его тембр и интонацию чертами собственной индивидуальности — так осуществляется возведение личного бытия на уровень специфически музыкальных носителей стилистики, почерка, манеры.

Итак, в стилистике музыкального произведения, как правило, нет эффектов прямой персонификации, а привычку пользоваться аналогией между, например, партиями сонатной экспозиции и персонажами музыкальной драмы нужно относить, конечно, к сфере метафорических характеристик. И тем не менее, опосредованно в стилистическом рельефе музыкальных произведений проявляется связь с персонажами.

Опосредования эти различны. Чаще всего они носят характер инструментально-тембрового опосредования. Через тембры голосов и инструментов в музыку проникает личностная стилиевая индивидуальность музыкантов-исполнителей.

В создании жанрово-стилевых особенностей большую роль **играют и особенности самих музыкальных инструментов.** Инструмент выступает заместителем и представителем личности определенного типа. Замечательным и ярким примером стилистики, одновременно сочетающей в себе национальное, личностное и инструментальное начала, является «Ария Аллеманья с вариациями» из «Соловьиной сюиты», написанной в 1677 г. жившим в Вене итальянским композитором Алессандро Польетти.

Среди вариаций мы находим стилизацию в национальных инструментальных манерах, которые в Вене были хорошо известны. Показательны названия отдельных вариаций — имена бытовавших тогда в Европе музыкальных инструментов: Богемский дудельзак, Голландский флажолет, Баварский шалмей, Венгерская скрипка, Штейермаркский рог.

Здесь национальная характеристика опирается на конкретный инструментально-звуковой образ музыканта, играющего в специфической манере. Например, венгерский скрипач в варьировании использует прием смычкового репетиционного тремоло, достигаемого к тому же прыгающим смычком, — эту ремарку (*saltando*) композитор адресует клавесинисту:

А. Польетти

Вариация XII: Венгерская скрипка

Tempo I, poco meno mosso e molto accentuato
Подобно прыгающему смычку

leggierissimo
p e staccatissimo

rinforz

Заметим попутно, что инструменты в процессе исторического развития жанров и стилей как бы отделяются от первичных жанров и сами становятся носителями определенного стиля, который уже вне связи с определенными жанрами

называют инструментальным стилем (фортепианным, органным, клавесинным, фанфарным, скрипичным и т.д.).

Прототипы персонажной стилистики разнообразны. С одной стороны, это карнавал, бал, портретная галерея. Они настраивают на циклические объединения сюитного характера или на инструментальные миниатюры. С другой стороны, это соревнование или диалог, предполагающие сюжетное развертывание стилистики. Впрочем, связи стилистики с формой — это уже особая тема.

СВЯЗЬ СТИЛИСТИКИ С ОСОБЕННОСТЯМИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ

Канонизированные типы стилистики запечатлеваются и в структурах музыкальных форм. В каждой музыкальной форме, как и в жанре, заложены свои стилистические возможности.

В песенных формах сложились совершенно определенные стилевые взаимодействия. Так, для куплетной песни характерно сопоставление стиля запевалы и массового хорового; для сольной с инструментальным сопровождением — вокального стиля и инструментального. Особенно четким оказывается это «противостояние» в случаях, когда аккомпанемент исполняется не самим поющим, а другим музыкантом.

В сложной трехчастной форме с трио также действует принцип сопоставления стилей. Даже в произведениях, предназначенных для фортепиано, первая часть и реприза выдержаны в оркестровой манере, а средняя — в характере инструментального трио. Часто это и представлено в виде трехголосной фактуры.

В сонатной экспозиции — контраст мужественного и женственного, приобретающий характер взаимодействия персонажей драмы.

В вариациях на заимствованную тему стилистика развертывается часто как движение от характера, свойственного прикладной или театральной музыке, к концертному авторскому, индивидуальному. Иногда противопоставление происходит в самих вариациях, каждая из которых становится личностно своеобразной. Таковы характерные вариации. Уже

упоминались вариации Польетти, имитирующие жанрово-инструментальные стили.

В редких случаях этот контраст связан и с различным происхождением отдельных вариаций — при участии в создании вариационного цикла нескольких композиторов. Можно упомянуть здесь вариации, созданные русскими композиторами, членами «Могучей кучки» вместе с Ф. Листом на тему «та-ти-та-ти», или вариации к столетию Московской консерватории на тему Мясковского.

В произведениях **циклической формы** стилистика опирается на целый ряд канонизированных традициями прототипов. Старинная сюита — на последовательность национальных танцев; более поздние сюитные циклы, циклы инструментальных миниатюр более свободны по стилистике. Но и в них часто действует какой-либо один из прототипов, например карнавальный, бальный, связанный с жанрами изобразительных искусств (картинная галерея, портретный жанр).

Циклическая стилистика опирается и на исторические стили. Такова уже упоминавшаяся Историческая симфония Шпора.

Существует, однако, и своего рода сюжетная стилистика, не связанная с каким-либо типом формы, но подчиненная в своем развертывании какой-то определенной сюжетной логике. Один из примеров такого рода, уже упоминавшийся ранее, — fuga из Первой сюиты П.И. Чайковского, где сюжет построен на поисках фанфарной по звуковысотной структуре темой присущего ей инструментального тембра, который на протяжении fugи она находит не сразу, а лишь после многих «неудачных» проб — примериваний к себе разных других инструментальных одеяний. Интересно, что эта собственно оркестровая логика сочетается в fugе с исторической стилистикой. Первое проведение темы дано в смешанном тембре, напоминающем органную fugу времен И.С. Баха. В репризе же, где тема дана в торжествующем звучании валторн, в увеличении, на фоне динамичных пассажей струнных, проявляет себя уже стиль лирико-драматических симфоний самого Чайковского. А за всем этим стоит еще и образ рока, инструментальным символом которого является «трубный глас»¹.

¹ Более подробный анализ этой fugи см. в ст.: Назайкинский Е.В. Об одном примере оркестровки П.И. Чайковского // П.И. Чайковский: К столетию со дня смерти. М., 1995. С. 48—53.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, стилистика музыкального произведения является рождающимся в процессе сочинения музыки результатом активной работы композитора с изображаемыми, имитируемыми, конструируемыми и реконструируемыми стилями самых разных уровней и родов.

Исторический отбор разнообразных приемов и принципов стилистики привел к формированию целого ряда канонизированных ее типов, к которым в первую очередь относятся жанровые сцепления в циклических формах *сюиты, сонаты, симфонии, вариаций* (особенно характерных). Большое развитие как в программной, так и в непрограммной инструментальной музыке **получила фабульная, сюжетная стилистика**. В оркестровых сочинениях она разворачивается на особенно благоприятной почве инструментально-тембровой персонификации музыкальных тем. В произведениях для одного концертного инструмента она выступает как своего рода рассказ в лицах, как театр одного актера. Свои приемы фабульная стилистика может заимствовать из поэтики эпоса (повествование, авторская прямая речь, цитата, отступление, произвольные переключения с одного на другое), а также из арсеналов драматургии (вторжение, стиливой диалог тем-персонажей и т.п.) и, конечно, из лиропозэи (стилевые модуляции, наплывы, реминисценции).

Ясно вместе с тем, что объектами стилистического анализа могут быть не только оригинальные авторские сочинения, но и результаты активной стиливой работы с музыкальными текстами, не принадлежащими самому композитору. И тут тоже сформировались разные жанры. В обработках и транскрипциях чужой материал соединяется с авторским стилем, в стилизациях, напротив, чужой стиль сочетается с собственным авторским материалом, а в реконструкциях (дописывание неоконченного произведения) сохраняется и чужой материал и чужой стиль, хотя и здесь композитору приходится сочетать активную стиливую работу с созданием нового материала.

Разумеется, к стилистике в более широком толковании относятся также и другие формы. Одна из наиболее важных для композитора и исполнителя форм связана с **процессом формирования индивидуального стиля**, захватывающим едва ли не всю творческую жизнь музыканта. Процесс этот может совершаться как бы сам собой, как нахождение и отбор уже существующих в музыкальной культуре способов, средств, наи-

более подходящих для выражения индивидуальности художника, и попутное, часто непреднамеренное изобретение оригинальных приемов. Но иногда внимание композитора может быть направлено специально именно на достижение стиливого своеобразия. Эти два пути чаще всего совмещаются, но если раньше преобладающим был первый — естественное становление стиля, то в XX столетии все чаще он уступает место целенаправленному конструированию.

Большую роль в этом сыграло исторически постепенное освоение системы стиливых понятий и категорий, а в последнем столетии и общее для художественной культуры и всех видов искусства *стремление к новациям*, с этим были связаны и новые достижения, и определенные издержки.

Резко критически оценивал особенности стиля в музыке XX в. Хосе Ортега-и-Гасет. «Анализируя новый стиль, — писал он, — можно заметить в нем определенные взаимосвязанные тенденции, а именно: 1) тенденцию к дегуманизации искусства; 2) тенденцию избегать живых форм; 3) стремление к тому, чтобы произведение искусства было лишь произведением искусства; 4) стремление понимать искусство как игру и только; 5) тяготение к глубокой иронии; 6) тенденцию избегать всякой фальши и, в этой связи, тщательное исполнительское мастерство, наконец: 7) искусство, согласно мнению молодых художников, безусловно чуждое какой-либо трансценденции»¹. Ясно, что и в области стиля сказалось в ушедшем столетии влияние той третьей формы бытия музыки, которую во второй части книги мы определили как виртуальную.

Идеи игры и иронии или, в более общем плане, известной отстраненности от накопленного музыкальной культурой прошлых веков материала проявляют себя и в области стилистики музыкальных произведений. Современные композиторы, опираясь на богатейшие традиции стилистической работы, существенно расширили палитру средств в этой области творчества. Но для XX в., как уже говорилось в первой части книги, весьма характерным можно считать *появление разнообразных «неостилей»* — неоклассицизма, необарокко, новой фольклорной волны, «ретро». Эти стиливые направления уже не подпадают под понятие стилизации, ибо музыка, написанная в неоклассическом или другом подобном характере, не содержит явного диалога стилей. То же относится и к свободно-

¹ Ортега-и-Гасет Х. Дегуманизация искусства // Самосознание европейской культуры XX века. М., 1991. С. 237.

му развитию композитором чужого материала в своем стиле, которое А.Г. Шнитке в упоминавшейся статье о стилистике называет адаптацией. В адаптации все-таки часто тоже исчезает ощущение стилистического диалога, и конструктивных черт заимствованных музыкальных тем или гармонических оборотов оказывается недостаточно для того, чтобы у слушателя включался механизм стилистического восприятия.

Если у Э. Грига и сарабанда, и гавот все-таки еще выступают как средство стилизации, то сарабанда в первой прелюдии из полифонического цикла Д.Д. Шостаковича — это уже не стилизация под старину, а скорее отклик на общеевропейскую тенденцию неоклассицизма, как и гавот из «Классической симфонии» С.С.Прокофьева. Так было, между прочим, и в эпоху Ренессанса, когда древние принципы возрождались на совсем иной культурной основе, так обстояло дело и с музыкальной классикой венских мастеров¹. Сарабанда, пасекаля, concerto grosso — игра знаками, именами, конструктивными принципами и идеями весьма характерна для неоклассицизма и необарокко XX столетия.

Зато в сфере собственно «диалогической» стилистики развертывается течение, названное А.Г. Шнитке полистилистикой.

Один из приемов полистилистики связан с идеей утраты золотого века классической музыки и опирается на буквальное цитирование прекрасных музыкальных тем — **цитирование с ностальгической модальностью**. Так, финал Второй симфонии Арво Пярта завершается цитатой из «Детского альбома» П.И. Чайковского, как и финал Концерта для альта с оркестром Э. Денисова, где используется тема Экспромта Ф. Шуберта. Stabat Mater К. Пендерещкого завершается чистым торжественным мажорным трезвучием, которое в условиях современного стиля выглядит как некоего рода цитата из классического и барочного стиля.

Одним из завоеваний новой стилистики является почти **безграничное расширение форм использования иностилевого материала**. В круг этих форм включаются не только мелодические легко узнаваемые темы, но и гармонические обороты, ритмические рисунки, инструментальные тембры и их характерные сочетания, даже почти недоступные непосредственному восприятию композиционные структуры, заимствуемые из музыки предшественников или современников, но наполняемые совершенно другим материалом.

¹ См.: Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII—начала XIX веков.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ЗАДАНИЯ

Здесь приводятся материалы, которые могут быть использованы для самостоятельной домашней работы студентов при изучении проблем музыкального стиля и жанра. Они оформлены в виде заданий, расположенных последовательно в соответствии с логикой развертывания основных разделов книги и снабженных по мере необходимости методическими комментариями.

Задание 1

Слуховая экспертиза стилей

Проводится в группе слушателей, включающей не менее пяти любителей музыки, обладающих достаточным музыкальным опытом. В качестве экспертов могут выступать учащиеся, студенты, проходящие учебные программы, так или иначе связанные с музыкой. Возможно также участие музыкантов-профессионалов.

Участникам экспертизы предлагается прослушать пять небольших фрагментов из произведений, относящихся к разным историческим эпохам, национальным школам, художественным направлениям. После воспроизведения в звукозаписи каждого фрагмента на протяжении 2—3 мин эксперты записывают свои суждения о стиле этого фрагмента, после чего приступают к слушанию следующего фрагмента и т.д. В целом время для прослушивания пяти образцов музыки и письменной фиксации экспертных характеристик должно составить около 40—50 мин, но может быть и меньшим.

Подбор образцов для экспертизы целесообразно ограничить музыкой, относящейся к академической профессиональ-

ной ветви. Три фрагмента могут быть взяты из произведений композиторов-классиков и романтиков. Один — из музыки эпохи барокко и еще один — из современной музыки.

Для того чтобы исключить, по возможности, случаи непосредственного узнавания произведений, что сняло бы задачу стилевой атрибуции и упростило описание черт стиля, в подборе материала для экспертизы целесообразно руководствоваться двумя требованиями:

1) музыка не должна относиться к часто включаемой в репертуары концертов, в радио- и телепрограммы;

2) предъявляемый для экспертизы фрагмент не обязательно должен начинаться с ключевой начальной темы, которая обычно упрощает распознавание произведения.

Методические рекомендации

- Необходима предварительная работа по отбору материала и по созданию звукозаписи из небольших фрагментов. Эти фрагменты заранее могут быть отделены друг от друга «записанными» на пленку паузами в 2—3 мин либо отделяться непосредственно во время проведения экспертизы с помощью выключения аппаратуры воспроизведения.
- В отборе примеров целесообразно руководствоваться требованием достаточной контрастности фрагментов.
- Перед проведением экспертизы можно охарактеризовать возможные уровни стилевой характеристики, среди которых целесообразно выделить исторический, национальный и жанровый уровень, а также указание на конкретные музыкальные признаки (инструментарий, характерные интонации, гармонии, ритмы и т.п.). Определение имени композитора и названия произведения совершенно не обязательно. Более того, оно может оказаться препятствием для активизации ресурсов собственно стилевого чутья и превратить стилевую экспертизу в музыкальную викторину.
- Результаты экспертных суждений, записанные на листках, передаются педагогу, который к следующему занятию подготавливает обобщение результатов, в которые включается указание на наиболее частые оценки (например: чаще всего определяется историческая эпоха, или жанр, или что-то другое), наиболее курьезные случаи расхождения.
- Непосредственно после слуховой экспертизы аудиторам сообщаются названия прослушанных ими образцов с указанием исторической эпохи, национальной школы и т.п., что полезно для развития стилевого чувства и приобретения опыта.

В проводимых многократно занятиях по этой проблематике автор предлагал, в частности, следующую серию фрагментов:

1. *И. Моцелес*. Вступительное построение из «Симфонии-концерта» для фортепиано и гобоя с оркестром.

2. *И. Кокконен*. Pezzo giocoso из «Симфонического скетча».

3. *Р. Шуман*. Начало из Увертюры, скерцо и финала op. 52.

4. *Д. Доуленд*. Начало из песни «I saw my lady weep».

5. *А. Пярт*. Псалом № 137 из произведения «An den Wassern zu Babel saphen wir und weinten».

Задание 2

Сравнительная стилевая характеристика

Сравнение стилей (Вагнер — Мусоргский, Моцарт — Ра-фаэль, Бетховен — Гёте, Прокофьев — Шостакович, Денисов — Шнитке и т.п.), зафиксированное в виде краткой письменной работы типа эссе.

Методические рекомендации

Для этого задания педагог должен предварительно подготовить список рекомендуемых произведений для ознакомления, а также указать на известные публикации по творчеству этих композиторов, художников (интересное сопоставление стилей Мусоргского и Вагнера содержится в труде Л.А. Мазеля «Проблемы классической гармонии»).

Задание 3

Тональность и стиль

Частота обращения к той или иной тональности в качестве основной (титульной) тональности произведения является одним из стилевых признаков, обнаруживающихся лишь при сравнительной количественной характеристике всех мажорных и минорных тональностей у данного композитора. Такую характеристику можно получить, составив наглядную диаграмму в виде «полигона распределения частот». В качестве материала задания могут быть выбраны следующие сборники:

1. *Ф. Мендельсон*. Песни без слов.

2. *Э. Григ*. Лирические пьесы (op. 12, 38, 43, 47, 54, 57, 62, 65, 68, 71).

3. По рекомендации педагога, ведущего занятия.

Методические рекомендации

Диаграмма распределения тональностей может быть построена, например, в виде горизонтальной оси двенадцати мажорных тональностей (в верхней части графика) и одноименных минорных тональностей (в нижней части).

C	Des	D	Es	E	F	Ges	G	As	A	B	H
c	cis	d	es/dis	e	f	fis	g	gis	a	b	h

Над этой координатной осью (для мажорных произведений) и под нею (для минорных) можно в виде столбиков вписывать подряд номера пьес в соответствии с их основной тональностью. Если пьеса начинается в одной тональности, а кончается в другой, она может быть зафиксирована в двух местах графика.

Дополнительным заданием тут может служить характеристика наиболее часто встречающейся тональности по ее жанровым и образным качествам.

Примеры частотных диаграмм тональностей приводятся в конце Приложения.

Задание 4

Жанр и имя

Предлагается список названий жанров, имеющих как чисто историческое, так и современное социально-культурное значение. В нем содержится сто названий, которые следует тщательным образом проработать в классификационном этимологическом плане. Нужно систематизировать приведенные в этом списке названия по отраженным в них (только в самих названиях, т.е. в их этимологии) признакам и свойствам жанра.

Это задание выводит сразу к нескольким проблемам. Одна из них — проблема памяти жанра, в механизмах которой имя играет огромную роль. Другая — проблема этимологии жанровых терминов. Третья (попутная) — связана с одним из простейших методов систематизации, в основе которого лежит индукция, движение от частного к общему.

100 музыкальных жанров

- | | | | |
|------------------|-----------------|-----------------|-----------------|
| 1. Аллеманда | 26. Интермеццо | 51. Миниатюра | 76. Сицилиана |
| 2. Англец | 27. Казачок | 52. Мюзет | 77. Скерцо |
| 3. Антифон | 28. Кадриль | 53. Новеллетта | 78. Соната |
| 4. Арабеска | 29. Кант | 54. Ноктюрн | 79. Спрингданс |
| 5. Баллада | 30. Канцона | 55. Ода | 80. Сюита |
| 6. Баркарола | 31. Каприччио | 56. Опера | 81. Твист |
| 7. Бергамаска | 32. Кассация | 57. Оратория | 82. Тедеска |
| 8. Бранль | 33. Качча | 58. Павана | 83. Токката |
| 9. Бурлеск(а) | 34. Кводлибет | 59. Парафраза | 84. Трепак |
| 10. Бурре | 35. Колыбельная | 60. Пассакалья | 85. Уанстеп |
| 11. Былина | 36. Колядка | 61. Пастиччо | 86. Фолия |
| 12. Вальс | 37. Контрданс | 62. Пастораль | 87. Фроттола |
| 13. Венгерка | 38. Концерт | 63. Песня | 88. Хабанера |
| 14. Вербункош | 39. Краковяк | 64. Плач | 89. Халлинг |
| 15. Вилланелла | 40. Куплеты | 65. Полонез | 90. Херувимская |
| 16. Вокализ | 41. Куранта | 66. Поэма | 91. Чакона |
| 17. Гавот | 42. Лауда | 67. Прелюдия | 92. Частушки |
| 18. Галоп | 43. Лезгинка | 68. Причитание | 93. Шансон |
| 19. Гальярда | 44. Лендлер | 69. Псалмы | 94. Экосез |
| 20. Гимн | 45. Мадригал | 70. Рапсодия | 95. Экспромт |
| 21. Гондольера | 46. Мазурка | 71. Реквием | 96. Элегия |
| 22. Гопак | 47. Марш | 72. Романс | 97. Эпиталама |
| 23. Дивертисмент | 48. Матлот | 73. Сальтарелло | 98. Эстампида |
| 24. Зингшпиль | 49. Менуэт | 74. Серенада | 99. Этюд |
| 25. Инвенция | 50. Месса | 75. Симфония | 100. Юмореска |

Пояснения к некоторым названиям (из этимологии)

Бранль - качание, хоровод
Бурре — делать неожиданные скачки
Гальярда — веселая, бодрая

ГИМН — славящая песнь

Концерт — согласие.
(от лат. — состязаясь)

Ода — песня
Пассакалья — от исп. — проходить по улице
Псалмы — тр.: хвалебная песнь

Рапсодия — декламация нараспев
Фолия — шумное веселье

фроттола — от фротта
— в значении толпа,
гурьба (болтовня)

Халлинг — от названия долины
Халлингдаль на юге
Норвегии

Экосез — от франц.
названия Шотландии
(Ecosse)

Эпиталама — свадебный,
брачный

Методические рекомендации

Жанровые названия для музыканта-профессионала (композитора, исполнителя, педагога) являются терминами, за каждым из которых стоит хорошо известный музыкальный жанр со всеми его особенностями. Но даже если не знать, к какому конкретно жанру относится то или иное жанровое имя, то уже из самих названий, из их этимологии можно получить какую-то информацию о тех или иных реальных свойствах, особенностях именуемого объекта. В большинстве случаев жанровые имена фиксируют хотя бы одну какую-то совершенно определенную и реальную особенность жанра, изначально присущую ему или исторически приобретенную. В своей же совокупности жанровые термины практически характеризуют все стороны жанра.

Выявление того, какие же определяющие черты жанра отражает могучий инструмент именованного, и является целью задания.

Предлагается методика, связанная с индукцией — движением от конкретного и частного к абстрактному и общему. Она может быть реализована в виде серии своеобразных инвентаризаций, последовательно, шаг за шагом, восходящих к обобщенной системе представлений о жанрах.

Первая ступень — накопление сведений. Это еще не систематизация, а просто констатация данных, которую с самого начала можно подчинить какому-то критерию, например алфавитному.

Для каждого жанрового термина в предложенном списке нужно, пользуясь словарями (музыкальными, этимологическими, словарями иностранных терминов), отыскать первичные значения. При этом следует принимать во внимание только непосредственные исходные значения слов (например: бранль — качание, ода — песня, фроттола — толпа и т.п.). Иначе говоря, при выполнении этого задания студенту необходимо отрешиться от своих знаний о самих жанрах, иначе механизм лексической памяти жанровых терминов не будет выявлен. Так, зная ноктюрны Шопена, студент может записать этот термин под рубрикой «лирическая пьеса», тогда как само слово говорит лишь о связи с ночным или вечерним временем. Зная экосез как жанр, студент может отнести термин к разряду бальных танцев, тогда как термин говорит о шотландском генезисе.

Далее следует первая обработка данных, в процессе которой студент, двигаясь от начала предложенного списка к концу,

относит каждый термин к первичной обобщающей характеристике. Например, для термина *Аллеманда* ею может быть слово **национальное**, для термина *Баллада* — связь с танцем, о чем говорит корень латинского слова ballare — танцевать и т.д. Под рубрикой **Национальное** записывается соответствующий номер из списка (№ 1 — аллеманда). И далее к этой рубрике присоединяются последовательно другие номера, соответствующие найденной характеристике. Например, к № 1 в рубрике **Национальное** добавляется № 2 (англез), № 13 (венгерка).

В результате уже первой систематизации может быть получен довольно большой перечень жанровых характеристик, отражающих национальную принадлежность, связь со словом (реквием), с движением (вальс), с временем (ноктюрн), с ситуацией (эпиталама) и т.п.

Каждая из полученных обобщающих характеристик первой систематизации ставится под своим номером (или буквой алфавита) для дальнейшей более компактной группировки, в результате которой может возникнуть еще один список. Он в свою очередь может послужить материалом для создания краткой типологии, содержащей пять—семь классов.

В качестве примеров такого восхождения далее приведены выполненные студентами Московской консерватории таблицы этимологической систематизации (знакомьтесь с ними целесообразно, однако, только после выполнения задания):

Первая систематизация

1. Национальность, страна — 1, 2, 13, 43, 65, 72, 81, 94
2. Конкретная местность, провинция — 7, 17, 39, 44, 45, 46, 58, 76, 88, 89
3. Сословная, профессиональная, социальная характеристика — 15, 37
4. Тип сословия, профессии, социальная роль — 27, 62, 48
5. Официальная государственная, ритуальная, развлекательная функция — 14, 23, 50
6. Смысловая функция — 20, 42, 55, 69
7. Время исполнения — 36, 54, 74
8. Конкретная обстановка, предметы, место расположения — 6, 21, 32, 57, 60
9. Связь с предметами и их функцией — 35
10. Расстановка участников исполнения — 3, 28
11. Музыкальная связь участников исполнения — 38, 75
12. Указание на источник звучания музыки — 29, 30, 52, 63, 93
13. Указание на инструментальное звучание — 78
14. Указание на исполнительские средства — 24
15. Способ звукоизвлечения — 82
16. Соотнесение с другими искусствами — 4

17. Связь с повествовательными эпическими жанрами — 11, 53, 66, 70
18. Связь со словами текста — 71, 90
19. Внемузыкальное звуковое сопровождение — 22, 91
20. Связь с действием, с типом действий — 33, 56
21. Танцевальное начало — 5
22. Характер сопровождаемого музыкой движения — 8, 10, 12, 18, 47, 49, 73, 79, 83, 84, 85, 98
23. Характер музыкального движения — 41
24. Модус исполнительской экспрессии — 19, 64, 68, 86, 96
25. Причудливый характер — 31
26. Модус юмора, шутки — 9, 77, 87, 100
27. Композиционная функция — 26, 67
28. Указание на часть ритуала или художественного целого — 97
29. Характеристика композиции по материалу — 34, 61
30. Характеристика музыкальной формы — 40, 51, 80, 92
31. Музыкально-профессиональная функция — 16, 99
32. Принцип сочинения — 25, 95
33. Отношение к традиции — 59

ж)	Характер сопровождаемого музыкой движения — 8, 10, 12, 18, 47, 49, 73, 79 Характер музыкального движения — 41, 83, 84, 85, 98
з)	Модус исполнительской экспрессии — 19, 64, 68, 86 Причудливый характер — 96 Модус юмора, шутки — 9, 31, 77, 87, 100
и)	Композиционная функция — 26, 67 Указание на часть ритуала или художественного целого — 97 Характер композиции по материалу — 34, 61 Характеристика музыкальной формы — 40, 51, 80, 92
к)	Музыкально-профессиональная функция — 16, 99 Принцип сочинения — 25, 95 Отношение к традиции — 59

Вторая систематизация

а)	Национальность, страна — 1, 2, 13, 43, 65, 72, 81, 94 Конфетная местность, провинция — 7, 17, 39, 44, 45, 46, 58, 76, 88, 89
б)	Сословная, профессиональная, социальная характеристика — 15, 37, 1 Тип сословия, профессии, социальная роль — 27, 48, 62
в)	Официальная государственная, ритуальная функция — 14, 23, 50 Смысловая функция — 20, 42, 55, 69
г)	Время исполнения — 36, 54, 74 Конкретная обстановка, предметы, место — 6, 21, 32, 57, 60 Связь с предметами и их функцией, — 35
д)	Расстановка участников исполнения — 3, 28 Музыкальная связь участников исполнения — 38, 75 Указание на источник звучания музыки — 29, 52 Указание на исполнительские средства — 30, 63, 78, 93 Способ звукоизвлечения — 24, 82
е)	Соотнесение с другими искусствами — 4 Связь с повествовательными эпическими жанрами — 11, 53, 66, 70 Связь со словами текста — 71, 90 Внемузыкальное звуковое сопровождение — 22, 91 Связь с действием, с типом действий — 33, 56 Танцевальное начало — 5

Окончательная систематизация

А	Региональная, стилевая, социальная характеристика (а, б) Национальность, страна Конкретная местность провинция Сословие Профессия	Аллеманда, Англес, Венгерка, Краковяк, Лезгинка, Мадригал, Полонез, Романс, Тедеска, Экосез Бергамаска, Гавот, Краковяк, Мазурка, Павана, Сицилиана, Хабанера, Халлинг Вилланелла, Лендлер, Контрданс Пастораль, Матлот
В	Жизненная, социальная функция (в) Официальная, ритуальная функция Смысловая функция	Вербункош, Месса, Эпиталама Гимн, Лауда, Ода, Псалмы
С	Пространство, время, обстановка. Коммуникативная ситуация (г) Время исполнения Конкретная обстановка, место Связь с предметами и их функцией	Колядка, Ноктюрн, Серенада Кассация, Оратория, Пассакалья Баркарола, Гондольера, Колыбельная

Окончание таблицы

D	<p>Характер исполнения и звучания (д) Расстановка исполнителей Музыкальная связь исполнителей Источник звучания, инструментарий Исполнительские средства Способ звукоизвлечения</p>	<p>Антифон, Кадриль, Концерт, Симфония, Кант, Канцона, Мюзет, Песня, Соната, Шансон Зингшпиль Токката</p>
E	<p>Особенности муз. текста (и, к) Композиционная функция</p> <p>Характер материала в композиции Характеристика формы</p> <p>Музыкально-профессиональная функция Принцип сочинения Отношение к традиции</p>	<p>Интермеццо, Интрада, Прелюдия Кводлибет, Пастиччо Куплеты, Миниатюра, Сюита, Частушки</p> <p>Вокализ, Этюд</p> <p>Инвенция, Экспромт Парафраз(а)</p>
F	<p>Тип образности (з) Модус грусти, страдания, печали Модус шутки</p> <p>Модус фантастического, причудливого</p>	<p>Плач, Причитание, Элегия Бурлеска, Гальярда, Скерцо, Фолия, Фроттола, Юмореска Капричио</p>
G	<p>Связь с другими искусствами и внехуд. элементами (е, ж) Связь с изобразительными искусствами Связь с повествованием, словом</p> <p>Отражение конкретных слов текста Внемузыкальное звуковое сопровождение Тип действий, действие Танцевальность Характер сопровождаемого музыкальной движением</p> <p>Характер музыкального движения</p>	<p>Арабеска</p> <p>Былина, Новеллетта, Поэма, Рапсодия Реквием, Херувимская Гопак, Чакона</p> <p>Качча, Опера Баллада Бранль, Бурре, Вальс, Галоп, Марш, Менуэт, Сальтарелло, Спрингданс, Твист, Трепак, Уанстеп, Эстампида Куранта</p>

Задание 5

Что такое вальс (полонез, частушка,..)?

Подготовка краткого устного рассказа о каком-либо музыкальном жанре для группового занятия-семинара.

Могут быть предложены следующие темы:

- Жанр колыбельной в вокальной и инструментальной музыке русских композиторов.
- От менуэта к скерцо.
- Мазурка и полонез.
- Колокола в русской и западноевропейской музыке.
- Лендлер и вальс.
- Танцы старинной сюиты.

Задание 6

Речевое начало в романсах

Охарактеризовать проявления речевого начала (речитации, декламационности, повествовательности) в романсах из какого-либо рекомендованного ниже сборника.

- Романсы М.И. Глинки на стихи А.С. Пушкина.
- Романсы П.И. Чайковского.
- Романсы С.В. Рахманинова.
- Романсы С.И. Танеева.
- Любой другой сборник по выбору и рекомендациям педагога, ведущего занятия.

Задание 7

Моторика как общая жанровая характеристика

Охарактеризовать проявления моторики как жанрового начала в инструментальной музыке, например, в следующих произведениях:

- Ноктюрны Ф. Шопена.
- «Мимолетности» С.С Прокофьева.
- Прелюдии для фортепиано Д.Д. Шостаковича.

Задание 8

Стилистика инструментальной миниатюры

Проанализировать пьесу Э. Грига, ор. 71 № 1 «Es var einmal» (первая из последней тетради «Лирических пьес») как пример опоры на «память жанра». Охарактеризовать инструментальные, вокальные, повествовательные ассоциации, последовательно вызываемые музыкой в процессе ее развертывания. Обратит внимание на имитацию народных норвежских инструментов и на роль тонального плана пьесы. (См. диаграмму распределения тональностей в музыке Грига в конце Приложения).

Задание 9

Стилистика вариаций

Охарактеризовать стилистические наклонения темы и каждой вариации в следующих произведениях:

- Л. Бетховен. Первая часть фортепианной сонаты ор. 26 (№12).
- А.Н. Скрябин. Медленная часть из концерта для фортепиано с оркестром.
- По выбору и рекомендации педагога, ведущего занятия.

Задание 10

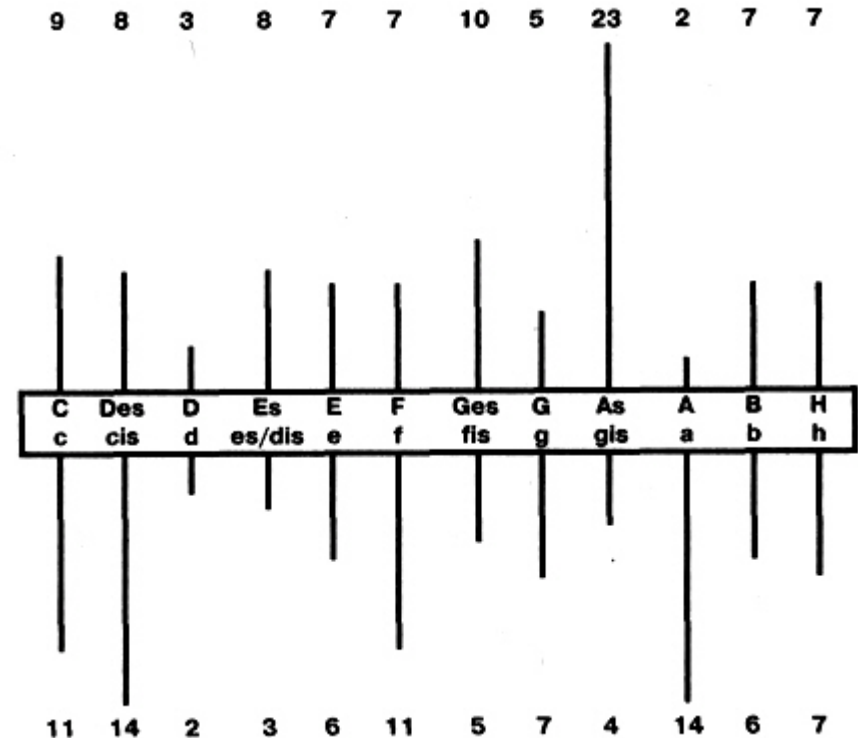
Историческая и жанровая стилистика оперы

Портретная, историческая и жанровая стилистика в опере П.И. Чайковского «Пиковая дама», или в опере Р. Штрауса «Каприччио», или в любой другой опере по выбору ведущего занятия педагога.

ДИАГРАММЫ

Диаграмма 1

Частота использования титульных тональностей в произведениях Ф. Шопена¹



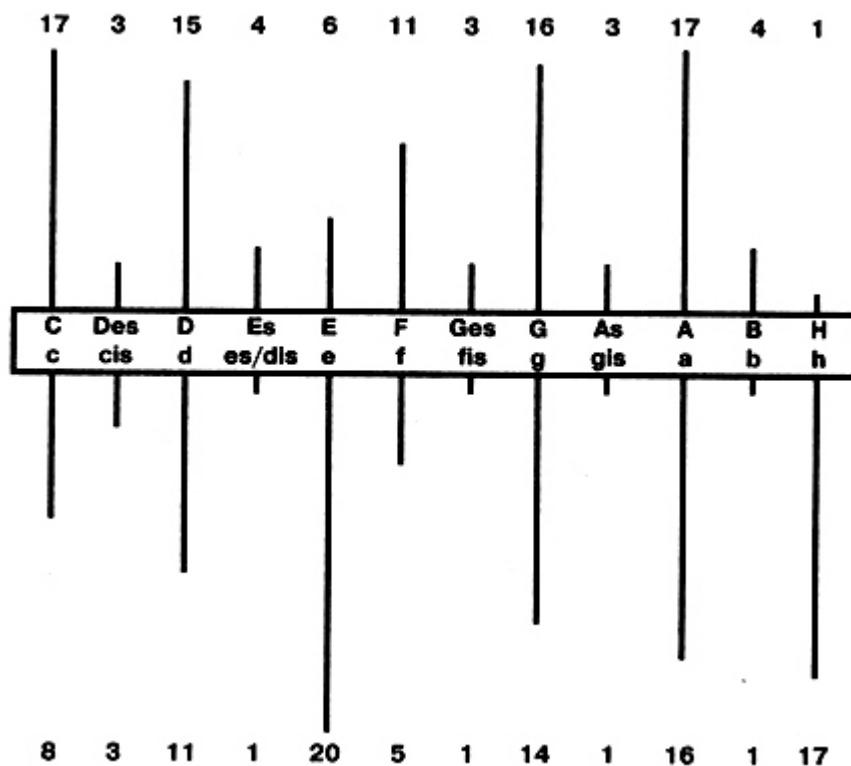
Всего рассмотрено 184 произведения (в диаграмму не вошли данные о фортепианных концертах и вокальных произведениях). В некоторых из них тональность меняется с мажорной на минорную и наоборот. Соответственно число титульных тональностей увеличено (186).

Преобладающей тональностью оказывается ля-бемоль мажор (четверть из числа всех мажорных пьес).

¹ Статистика тональностей составлена по сборникам произведений Ф. Шопена, изданным в Польше под редакцией И. Падеревского.

Диаграмма 2

Частота использования титульных тональностей
в произведениях Э. Грига¹



Сходную картину распределения тональностей мы получим и при рассмотрении всего творчества Грига. Видно, что тональность ми минор оказывается самой частой. В *Лирических пьесах* для фортепиано она встречается 10 раз. Это значит, что в музыке самого Грига могла сформироваться вполне определенная ее семантика. Вот пьесы в ми миноре: *Танец эльфов, Листок из альбома, Народный напев, Вальс, Вальс-экспромт, Скерцо, Тоска по родине, Вечер в горах, Когда-то, Миновало*. При всем разнообразии выделяется здесь и образная доминанта. Она связана с мотивом родины — через народный напев, танец, через картины природы. Примечательно, что ми мино-

¹ Статистика тональностей составлена по списку произведений в монографии О.Е. Левашовой.

ру в *Тоске по родине* отвечает ми мажор в *Возвращении на родину*. В ми мажоре звучит норвежский свадебный марш из музыки к драме *Пер Гюнт*, кантата *Возвращение на родину*. Да и в самой *Тоске по родине* средняя часть — простодушный и веселый народный танец в одноименном мажоре, своего рода танец-воспоминание.

Диаграмма 3

Частота использования титульных тональностей
в произведениях А.Н. Скрябина

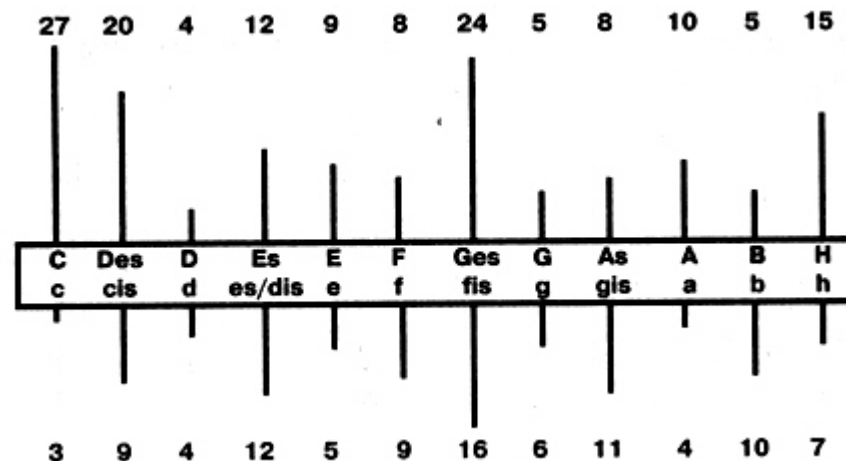


Диаграмма ясно показывает, что система тональностей Скрябина двухполюсна. Главной тональностью является Fis-dur. Это, в представлениях композитора, тональность духа, астральная, тональность синего цвета. Ее антиподом и ее же ипостасью оказывается отстоящая на тритон «земная» тональность C-dur. И если у первой есть своя субсистема в виде параллели es-dis, «субдоминанты» H-dur/h-moll и «доминанты» Des-dur, то тритоновому двойнику уже как бы не нужны сильные подчиненные тоны.

ЛИТЕРАТУРА

Литература о стилях

Асафьев Б.В. Путеводитель по концертам. Вып. 1. Словарь наиболее необходимых музыкально-теоретических обозначений. Пг., 1919.

Виноградов В.В. Проблема авторства и теория стилей. М., 1961.

Кузнецов К. Стиль в музыке // Музыкальное образование. 1930. № 4—5.

Ливанова Т.Н. Западноевропейская музыка XVII—XVIII веков в ряду искусств. М., 1977.

Лосев М.Ф. Материалы для построения современной теории художественного стиля // Контекст. 1975. М., 1977.

Медушевский В.В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей // Музыкальный современник. Вып. V. М., 1984.

Медушевский В.В. Музыкальный стиль как семиотический объект // Сов. музыка. 1979. № 3.

Михайлов А.В. Языки культуры // Проблема стиля и этапы развития литературы нового времени. М., 1997. С. 472—506.

Михайлов М.К. Стиль в музыке. Л., 1981.

Михайлов М.К. Этюды о стиле в музыке. Л., 1990.

Назайкинский Е.В. Музыкальные лики истории // Т.Н. - Ливанова. Статьи и воспоминания. М., 1989. С. 388—412.

Назайкинский Е.В. Русское в русской музыке // Сергиевские чтения — I. О русской музыке. М., 1993. С. 7—13.

Назайкинский Е.В. Стиль как предмет теории музыки // Музыкальный язык, жанр, стиль. М., 1987. С. 175—185.

От барокко к классицизму. М., 1993.

От эпохи Возрождения к двадцатому веку: Проблемы зарубежного искусства. М., 1963.

Проблемы музыкального стиля. М., 1982.

Ренессанс, барокко, классицизм: Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV—XVII веков. М., 1966.

Савенко СИ. Есть ли стиль в музыке поставангарда? // Сов. музыка. 1982. № 5.

Савенко СИ. К вопросу о единстве стиля Стравинского // И.Ф. Стравинский. М., 1973.

Скребков СС Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973.

Сорокина Т.С. Типы стилизации в оперных сочинениях Стравинского // Вопросы теории музыки. Сб. трудов Гос. муз.-пед. института имени Гнесиных. Вып. 30. М., 1977.

Сохор А.Н. Стиль, метод, направление // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 4. «П», 1965.

Царева Е. М. Стиль музыкальный // Музыкальная энциклопедия. Т. 5. М., 1981.

Литература о жанрах

Альшванг АА. Проблемы жанрового реализма // Избр. соч. Т. 1. М., 1964. С. 97—103.

Березовчук Л. Музыкальный жанр как система функций: Психологические и семиотические аспекты // Аспекты теоретического музыкознания. Проблемы музыкознания. Вып. 2. Л., 1989. С. 95—122.

Бродова И.А. Музыкальный жанр как форма социальной памяти в культуре // Информационное общество. Культурологические аспекты и проблемы. Международная научная конференция. Краснодар—Новороссийск, 17—19 сент. 1997. С. 202—205.

Гусев В. Эстетика фольклора. Л., 1967.

Конен В.Дж. Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века. М., 1994.

Коробова А.Г. О функционировании отображенных жанров в симфониях советских композиторов. Автореф. дисс. Вильнюс, 1987.

Музыкальные жанры. Под редакцией *Т.В. Поповой*. М., 1968.

Попова Т.В. Музыкальные жанры и формы. 2-е изд. М., 1954.

Соколов О.В. К проблеме типологии музыкальных жанров // Проблемы музыки XX века. Горький, 1977.

Соколов О.В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. Нижний Новгород, 1994.

. *Сохор А.М.* Теория музыкальных жанров: Задачи и перспективы // Теоретические проблемы музыкальных жанров и форм. М., 1971.

Сохор А.Н. Эстетическая природа жанра в музыке. М., 1968.

Цуккерман В.А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М., 1964.

Besseier H[einrich]. Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte. Leipzig, 1978. См. статьи: Grundfragen des musikalischen Hörens (SS. 29—53); Das musikalische Hören der Neuzeit (SS.104—173); Umgangsmusik und Darbietungsmusik im 16. Jahrhundert (SS. 301—331).

Литература о стилистике

Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи.. Поэтика. М., 1963.

Кюрегян Т.С. Стилизация // Музыкальная энциклопедия. Т.5. М., 1981.

Сорокина Т.С. Типы стилизации в оперных сочинениях Стравинского // Вопросы теории музыки. Сб. трудов Гос. муз.-пед. института им. Гнесиных. Вып. 30. М., 1977.