

Учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Факультет музыкального искусства

Кафедра белорусского народно-песенного творчества

СОГЛАСОВАНО

Заведующий кафедрой

_____ Л.Л. Рожкова

_____ 20__ г.

СОГЛАСОВАНО

Декан факультета

_____ И.М. Громович

_____ 20__ г.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС
ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

МУЗЫКАЛЬНАЯ СТИЛИСТИКА

*для специальности 1-18 01 01 Народное творчество (по направлениям)
направлению специальности 1-18 01 01-01 Народное творчество (хоровая
музыка) специализации 1-18 01 01-01-02 Хоровая музыка народная;
специальности 1-16 01 10 Пение (по направлениям)
направлению специальности 1-16 01 10-02 Пение (народное)*

Составитель: *К.Е. Яськов*

Рассмотрено и утверждено
на заседании Совета университета 20.06.2017 г.
протокол № 10 от 20.06.2017

Составитель:

ЯСЬКОВ КОНСТАНТИН ЕВГЕНЬЕВИЧ, старший преподаватель кафедры белорусского народно-песенного творчества учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат искусствоведения

Рецензенты:

ГОРЕЛОВА ГАЛИНА КОНСТАНТИНОВНА, заведующий кафедрой Учреждения образования «Белорусская государственная академия музыки», профессор;

ЦАПКО АНДРЕЙ ВАСИЛЬЕВИЧ, преподаватель кафедры эстрады учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Рассмотрен и рекомендован к утверждению:

Кафедрой белорусского народно-песенного творчества (протокол от 16.05.2017 № 10);

Советом факультета музыкального искусства (протокол от 29.05.2017 № 9)

СОДЕРЖАНИЕ

1.	ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА.....	4
2.	ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	7
2.1	Тексты лекций.....	7
3.	ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	171
3.1	Методы характеристики и атрибуции стиля: описание и возможные способы применения на практических занятиях	171
3.2	Описание практических работ.....	175
3.3	Тематика семинарских занятий.....	183
3.1	Порядок подготовки и проведения семинарских занятий.....	184
4.	РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ.....	186
4.1	Задания для контролируемой самостоятельной работы.....	186
4.2	Вопросы к зачёту.....	187
5.	ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ.....	188
5.1	Содержание рабочей учебной программы по дисциплине.....	188
5.2	Учебно-методическая карта учебной дисциплины для дневной и заочной форм получения высшего образования.....	189
5.3	Список основной литературы.....	190
5.4	Список дополнительной литературы.....	196

1. ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

УМК (ЭУМК) «Музыкальная стилистика» предназначен для студентов, обучающихся в учреждении образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» по специальности 1-18 01 01 Народное творчество (по направлениям) направлению специальности 1-18 01 01-01 Народное творчество (хоровая музыка) специализации 1-18 01 01-01-02 Хоровая музыка народная, а также специальности 1-16 01 10 Пение (по направлениям) направлению специальности 1-16 01 10-02 Пение (народное).

«Музыкальная стилистика» коррелирует с комплексом общетеоретических и специальных дисциплин, изучаемых студентами на кафедре белорусского народно-песенного творчества: «Гармония», «Полифония», «История музыки», «Хоровой класс», «Аранжировка белорусских народных песен», «Основы инструментовки». К началу изучения дисциплины «Музыкальная стилистика» студенты должны владеть базовыми знаниями по теории музыки (гармонии, полифонии, музыкальной формы) и истории музыки, базовыми навыками по анализу музыкальных произведений.

В совокупности с комплексом социально-гуманитарных, общих музыкально-теоретических, специальных дисциплин «Музыкальная стилистика» призвана обеспечить необходимый уровень подготовки выпускника в области традиционной музыкальной культуры, что позволит ему в достаточной мере овладеть современными методами художественного переосмысления фольклора в собственной творческой деятельности.

Главная *цель* дисциплины «Музыкальная стилистика» – формирование системы знания о стилях и жанрах музыки, основательное овладение базовыми теоретическими знаниями в области теории стиля, теории жанров, музыкального содержания и стилистики музыкального языка, подготовка высокопрофессионального музыканта-фольклориста, исполнителя народной музыки.

Достижение поставленной цели определяет *задачи* дисциплины:

- усвоение специальной терминологии и обозначений, укоренившихся в области теории стиля, теории жанра, музыкального содержания и стилистики музыкального языка;
- выявление особенностей музыкальных стилей и жанров;
- освоение выработанных методов стилистического анализа музыкальных произведений;

- умение использовать на практике полученные знания и навыки для практического художественного творчества (сольное исполнительство, руководство или работа с художественным коллективом).
- овладение практическими навыками работы с различными музыкальными стилями и жанрами, приёмами стилистики для создания собственных музыкальных аранжировок и произведений;

В результате изучения дисциплины студент должен *знать*:

- специальные термины и понятия теории стиля, теории жанра, музыкального содержания и стилистики музыкального языка;
- исторические стили, а также стили современной музыки (академической и популярной);
- основные жанры музыки и жанровые начала;
- принципы и методы стилевого анализа музыкальных произведений;
- принципы и методы стилистического анализа музыкальных произведений;
- приёмы музыкальной стилистики, применяемые в композиторском творчестве;
- художественные и технические принципы музыкальной аранжировки и сочинения музыки на основе элементов различных стилей и жанров;
- специальную литературу и электронные ресурсы;

уметь:

- различать музыкальные стили и жанры, а также приёмы стилистики, применяемые в композиторском творчестве;
- применять методы анализа музыкальных стилей;
- анализировать стилистику музыкального произведения;
- создавать собственные аранжировки и музыкальные произведения на основе элементов разных стилей и жанров;
- использовать теоретические знания по дисциплине в различных аспектах собственной профессиональной деятельности;

владеть:

- специальной терминологией, принятой в области теории стиля, теории жанра, музыкального содержания и стилистики;
- принципами и методами стилевого анализа музыкальных произведений;
- принципами и методами стилистического анализа музыкальных произведений;
- навыками работы с приёмами стилистики в собственной музыкально-творческой деятельности;

- навыками отбора и работы с теоретическим материалом, изложенным в специальной научной литературе и электронных ресурсах;

В процессе изучения дисциплины используются современные методы и инновационные технологии обучения: структурно-типологический метод, методы структурного моделирования, компаративного анализа, стилистического анализа, слуховой экспертизы. Используются цифровые технологии и технические средства, что позволяет оптимизировать процесс обучения в соответствии с требованиями современного социокультурного информационного пространства.

В соответствии с типовым учебным планом на изучение дисциплины «Музыкальная стилистика» всего отведено 88 часов, из которых 28 – аудиторные (практические (семинарские)) занятия, 54 – самостоятельная работа, 6 – контроль за самостоятельной работой,

Изучение дисциплины проходит в 7-м семестре. В соответствии с типовым учебным планом в конце семестра проводится экзамен.

Структура данного УМК (ЭУМК) сформирована на основе Положения об учебно-методическом комплексе на уровне высшего образования по дисциплине, утвержденного приказом ректора БГУКИ от 26.04.2017 № 69. Структурные особенности определены содержанием дисциплины «Музыкальная стилистика» и спецификой методологии преподавания данной дисциплины на кафедре белорусского народно-песенного творчества.

Организация работы с УМК (ЭУМК) включает предварительное знакомство с целями и задачами дисциплины, сформулированными в учебной программе. При использовании УМК (ЭУМК) для подготовки и проведения занятий надо иметь в виду, что его содержание охватывает разнообразные теоретические и практические аспекты изучения музыкальных стилей, жанров, стилистики музыкального произведения. Каждый из этих аспектов может быть либо максимально углублен, расширен, либо представлен обобщенно, без детализации. Необходимо помнить, что УМК (ЭУМК) дает возможные направления изучения дисциплины, которые должны каждый раз корректироваться исходя из индивидуальных особенностей каждого студента и его ранее приобретённых компетенций.

2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

2.1 Тексты лекций

ТЕМА 1

Средства музыкальной выразительности. Художественное содержание и форма музыкального произведения

Современной наукой, в том числе и музыковедением, повсеместно признан тот факт, что в целом мышление человека неразрывно связано с явлением «язык». «Без языка, вне языка, – замечает С.Махлина – невозможно само мышление, невозможно его появление». Музыкальное мышление, соответственно, неотделимо от феномена «музыкальный язык». Оно, по мнению М.Арановского, полностью определяется нормами музыкального языка, «наполняется "языковым содержанием" (его материалом становятся элементы и правила данного языка) и предстает как "языковое мышление", как реализация в деятельности специфической "музыкально-языковой способности"». Поэтому *структура музыкального мышления*, его составные компоненты, всецело детерминированы компонентами музыкального языка.

Музыкальный язык=средства музыкальной выразительности: ритмоинтонационная основа языка, ладогармонические средства, фактура, тембрика, формы, жанры и т.д.

Опираясь на разработки К.Зенкина и В.Медушевского можно выделить два основных компонента музыкального мышления: 1) «*музыкальные знаки*» (термин В.Медушевского); 2) *техника*.

1. *Музыкальные знаки* – это «музыкальные единицы, более мелкие, чем музыкальные произведения», которые «существуют и в реальных звучаниях, и в психике людей <...> как *единицы музыкального языка*». Иными словами – это *элементы музыкально-языкового мышления композитора* (подчеркнём, что речь здесь идёт о профессиональном композиторе, для которого внутренние слуховые представления часто неотделимы от феноменов музыкальных знаков). Та или иная *совокупность музыкальных знаков может составлять словарь, лексикон определённого музыкального языка*.

Введение понятий «музыкальный язык», «музыкальные знаки», требует уточняющих дефиниций других явлений, изучаемых в области современной музыкальной семиотики, теории музыкального содержания: «означающее-означающее», «значение», «смысл».

Музыкальные знаки, как и всякие иные, представляют единство двух сторон: 1) *означающего* – знак как «материальное образование», то, что в знаке доступно восприятию, его «физико-акустическая характеристика»; 2) *означаемого* – знак как «отличное от себя самого образование ментальное», смысловое содержание знака.

Значение знака – «объективно существующая действительность, к которой отсылает неразрывное единство означающей и означаемой сторон знака».

Смысл – «интерпретация, творческая конкретизация значения <...> знаков в художественном тексте (неповторимая специфика значения <...>)».

2. *Техника* – способы и приёмы работы с единицами музыкального языка, направленные на их организацию в форму текста; *логико-конструктивный компонент музыкального мышления композитора* («формальный логос»). *Техника отождествляется с синтаксическим, грамматическим аспектом музыкального языка.* Поэтому техника во многом связывается и с явлением музыкальной формы как структурным, композиционным планом произведения.

В музыковедческой литературе, особенно в работах по теории музыкальных форм и их анализа, явление музыкального произведения трактуется как **единство условно разделяемых уровней – содержания и формы.** Согласно представлениям современной семиотики, в каждом из уровней можно выделить три слоя (хотя количество слоёв может быть большим или меньшим, в зависимости от методологии исследований).

1. **Содержание музыкального произведения** – его «идеальная сторона», «внутренний – идейный, духовный – облик», представления о том, что выражает музыка. Опираясь на разработки С.Махлиной, Ю.Холопова, А.Кудряшова, Е.Борисовой и других, в содержании музыкального произведения можно выделить следующие слои:

- **главная художественная идея, индивидуальный замысел произведения** – «идейно-проблемная основа содержания», соответствующая объекту творческого отражения;

- **совокупность художественных образов** – элементы содержания, его конкретные носители: «“музыкальный образ”, характер, музыкальная “идея”, выражение чувств человека, его настроений»; любой другой феномен действительности, переработанный художественным мышлением композитора;

- **характер и способ взаимодействия художественных образов или их свойств** – структура содержания, тождественная содержанию музыкальной формы и содержанию музыкальной драматургии («сюжет»).

Взяв за основу ряд существенных положений из исследований музыкальной семантики А.Кудряшова и В.Холоповой, можно обозначить две семантические сферы, характерные для содержания музыки в целом: **интрамузыкальное** и **экстрамузыкальное**.

Интрамузыкальное – область «собственного, незаимствованного содержания» музыки; сфера возможностей музыкального языка генерировать смыслы и выразить идеи, порождаемые самой музыкой как «автономным» видом искусства.

Экстрамузыкальное – «это философско-эстетические или этические идеи, превращённые в музыкально-экспрессивные реалии»; сфера возможностей музыкального языка выразить – моделировать, означать – конкретные явления предметного мира, эмоции (аффекты), логические понятия, научные категории и прочее.

2. Форма музыкального произведения (слово «форма» употребляется здесь именно в широком философско-эстетическом значении) – его материально-физическая сторона; представления о том, **как** выражается идея. Проанализировав теорию вопроса формы в искусстве и музыке, мы пришли к выводу, что она также состоит из трёх слоёв:

- **звуковая материя** («звуковое вещество») – совокупность звуков как физических явлений, которые служат основой для существования всех воспринимаемых слухом элементов музыкального произведения;

- **музыкально-языковые средства** – элементы музыкального языка и способы их технической обработки или организации;

- **музыкальная форма** – временная структура музыкального произведения, его архитектоника, композиционный план, демонстрирующий процесс развития музыкального материала.

Музыкальное произведение как неразрывное единство художественного замысла и его предметного воплощения образуют ***текст*** (от латинского *textus* – ткань, сплетение, соединение) – **«последовательность знаков, построенная согласно правилам данного языка, данной знаковой системы и образующая сообщение».**

ТЕМА 2¹

Музыкальный стиль

Термин и понятие «музыкальный стиль».

Определение: **«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, объединённых в целостную систему вокруг комплекса отличительных характерных признаков».

Обратим внимание на три важных тезиса, содержащихся в данной дефиниции и остановимся на их детальном рассмотрении.

1) **Конкретная генетическая общность.**

Стиль непременно предполагает единый генезис для той или иной совокупности музыкальных явлений – произведений, фольклорных творений, исполнительских интерпретаций. Этим единым генезисом может быть творчество отдельно взятой личности, либо творчество представителей какой-либо композиторской школы, направления, эпохи. Также функциями единого генезиса может обладать жанр.

На основании генетических общностей различают следующие стили: **авторские; национальные; исторические; жанровые; стили направлений; стили школ.**

Генетические общности образуют иерархическую систему, что позволяет говорить об иерархии стилей. Так, авторский стиль является составной частью стиля школы либо направления, которые, в свою очередь, входят в системы национальных и эпохальных стилей.

Стоит заметить, что в теории Е.Назайкинского генетическая общность тесно связывается с категорией «личность». Даже если речь идёт, например, об историческом стиле, академик пишет, что такого рода феномен представляется возможным увязывать с «типическими образами человека эпохи»², поскольку «каждая эпоха выражает себя в совокупности типовых

¹ Лекции по темам № 2-4 составлены на основе учебного пособия академика Е. В. Назайкинского «Стиль и жанр в музыке» (Назайкинский, Е. В. Стиль и жанр в музыке: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений / Е. В. Назайкинский. – Москва : Гуманитарный центр ВЛАДОС, 2003. – 248 с.).

² «Исторический стиль как бы присваивает себе каждый раз всё то, что идёт от личности композиторов и исполнителей, и таким образом всякий раз индивидуализируется, оставаясь обобщением».

индивидуальностей». Итак, под понятием «генетическая общность» будем подразумевать некий субъект стиля³ – конкретную личность либо обобщённый образ совокупности творцов, принадлежащих одному направлению, школе, нации либо эпохе.

2) Исключительно музыкальная, улавливаемая непосредственно на слух, выраженность стиля.

Стиль связывается исключительно со звуковой стороной музыкального явления. Согласно теории Е.Назайкинского стиль проявляется только посредством «свойств самой музыкальной материи – звучащей, зафиксированной в нотах или воссоздаваемой воображением в непосредственной связи с музыкальными представлениями». Это означает, что хотя стиль и предполагает в своём основании некую личность, в него, однако, не будут входить компоненты картины мира, философско-эстетические, психологически и художественные установки субъекта, – всё это необходимо считать детерминантами стиля. Сам же музыкальный стиль есть проявление характера творческой личности исключительно в качествах звуковой материи результата, конечного продукта её деятельности.

Стоит заметить, что данный тезис Е.Назайкинского несколько противоречит или, вернее сказать, неполно отражает определение стиля, встречающееся в энциклопедии:

«*Стиль* – общность образной системы, средств художественной выразительности, творческих приемов, обусловленная единством идейно-художественного содержания».

Согласно данной дефиниции выражением стиля является не только звуковая материя, но и те художественные образы, которые эта материя воплощает.

Данная точка зрения верна с той позиции, с которой звуковая материя действительно самым естественным образом связана с воплощаемыми ею образами. Однако при выражении стиля, на наш взгляд, художественный образ играет второстепенную роль по сравнению с ролью звучащей стороны музыки. Даже если определённые образы и доминируют в том или ином стиле, нельзя говорить о том, что они сами по себе есть его выражение. В-первых, художественный образ музыкального произведения воспринимается

³ Несколько иначе обстоит дело с жанром как генетической общностью. Однако категория «жанровый стиль» далее не будет использоваться в нашей диссертации, поэтому считаем уместным не оговаривать её специфику.

субъектом исключительно посредством апперцепции звуковой материи⁴ и только после её осмысления перед реципиентом предстаёт образная сфера произведения. Но она, в абстракции, вне музыкального звучания, выражает уже не стиль, а мировоззрение, миропонимание и мироощущение субъекта творчества, его духовный, психологический мир, его ценностные ориентиры. Во-вторых, опираясь на результаты исследований по истории музыки, можно утверждать, что одни те же художественные образы обретают различное воплощение в музыке разных композиторов, творчество которых входит в общность даже одного эпохального стиля или направления, не говоря уже о случаях принадлежности авторов к различным временам и школам. Так, например, образы природы находят воплощение в творчестве А.Вивальди, Л.Бетховена, К.Дебюсси, А.Веберна, Э.Денисова. Христианско-религиозные образы претворяются в музыке Дж.Палестрины, И.С.Баха, А.Брукнера, О.Мессиана, А.Шнитке, С.Свиридова. Однако неповторимый и индивидуальный авторский стиль всех этих композиторов узнаваем в первую очередь через совокупность музыкальных средств, запечатлевающих определённый эпохальный или индивидуальный ракурс художественного понимания единых для многих творцов художественных образов. На этом основании мы можем утверждать: ***выражением стиля есть не сам художественный образ, а звуковая материя определённых качеств, которая его воплощает. При определении стиля главную роль играет звуковой облик художественного образа.***

В этой связи, логика Е.Назайкинского при выдвигании тезиса о примате звуковой материи в выражении стиля становится понятна.

3) Вовлечение в процесс выражения стиля всей совокупности свойств музыки.

Стиль существует как совокупное множество свойств звуковой материи. Свойства, образующие феномен музыкального стиля, – интонационные, ладогармонические, ритмические обороты музыкальной речи, фактурные, композиционные средства, приёмы инструментовки, музыкальной драматургии, музыкальные формы и многое другое, – это всё то, что позволяет узнавать в звучании музыки манеру барокко либо классицизма, И.С.Баха или Г.Ф.Генделя, Й.Гайдна или Л.Бетховена, т.е. некий субъект стиля. При этом «все эти свойства «являются» музыкальному слуху, чувству, сознанию не как сумма изолированных черт, а как нечто

⁴ В случаях когда речь идёт о феномене программности в музыке, названия частей, либо литературный текст, сопровождающий произведение, не в состоянии полностью репрезентировать художественный образ, вне его звукового воплощения.

собранные воедино, как некоторое совокупное качество музыки». Иными словами *стиль есть системное единство всех без исключения свойств воспринимаемой музыки, всех сторон и уровней музыкально-звукового текста.*

Системное единство стиля складывается из взаимосвязи ярких, оригинальных средств и средств в стилевом отношении нейтральных, неспособных репрезентировать стиль самостоятельно, вне взаимодействия с яркими средствами. Подобного рода нейтральные средства существуют в любом стиле. Однако они нейтральны лишь в абстракции, лишь в изолированном виде, поскольку в процессе развёртывания звуковой материи возникает феномен «стилевой генерализации» – стилевое качество музыки переносится с ярких в стилевом отношении свойств на все художественное целое музыки, придавая даже самым нейтральным элементам конкретное стилевое качество. Как пишет Е.Назайкинский, «яркие в стилевом отношении средства и особенности музыки являются отличительными и могут быть отнесены к характерным признакам стиля». Вокруг этих характерных признаков и формируется системное единство стиля.

В том или ином стиле функции характерных признаков могут выполнять самые различные составляющие музыкальной ткани. Обычно характерные стилевые признаки проявляют себя через средства и элементы, которые тесно связаны с интонационной, ладогармонической, метроритмической либо фактурной сторонами звуковой ткани. Реже – посредством музыкальных форм, композиторских техник, тембра, инструментовки, приёмов звукоизвлечения, приёмов музыкальной драматургии и т.д.

Итак, опираясь на дефиницию Е.Назайкинского, можно утверждать, что **музыкальный стиль как система имеет три основных элемента:**

- 1. Совокупность музыкальных явлений.**
- 2. Генетическую общность (единый генезис), присущую совокупности музыкальных явлений, которая предполагает субъект стиля.**
- 3. Характерные стилевые признаки музыкальной материи, в том или ином виде присутствующие в каждом явлении, входящим в совокупность феномена стиль.**

Стиль неразрывно связан с феноменом «музыкальным язык» с одной стороны и «музыкальный текст» с другой. На наш взгляд, центральным элементом в данной системе, несомненно, являются характерные стилевые признаки музыкального материала, формирующимися со временем только

благодаря некой совокупности музыкальных текстов, связанных единым генезисом. С другой – характерные стилевые признаки всегда будут являться ссылкой на некий субъект творчества, запечатлевая в совокупности свойств звуковой материи особенности его музыкальной речи, особенности применения и использования бывшего в его распоряжении музыкального языка эпохи, нации, школы, направления. Это обстоятельство делает систему **«музыкальный стиль»** неразрывной с феноменом **«музыкальный язык»**. В этой связи, как справедливо замечено Е.Назайкинским, система «музыкальный стиль» в целом соответствует среднему члену категориальной триады «единичное – особенное – общее». «Единичное» – текст произведения, «общее» – музыкальный язык. Стиль невозможно рассматривать вне данной категориальной триады.

Функции музыкального стиля.

Важную роль для понимания системы «музыкальный стиль» играют три её основные **функции**: **«объединения – разграничения»**, **«историко-культурной ориентации»**, **«фиксации и выражения определённого содержания»**.

1. **Функция «объединения – разграничения»** стиля проявляется в двух ипостасях. Во-первых, стиль «объединяет родственные по генезису музыкальные явления и отграничивает их от творений неродственных, чужеродных» [151; 33]. Во-вторых, стиль является одним из важнейших факторов целостности произведения.

2. **Функция историко-культурной ориентации.** Благодаря данной функции характерные признаки стиля «позволяют слушателю решать задачу отнесения музыки к определённой «позиции» в культуре, а через неё – к определённым идеалам, мировоззрению, содержанию». Также посредством данной функции слушатель обретает возможность позиционировать и соотносить себя с теми или иными культурными либо субкультурными ценностями.

3. **Функция «фиксации и выражения определённого содержания»** наделяет стиль признаками системы выразительных средств, близкой по своей сути к музыкальному языку, а точнее, к определённой разновидности музыкального языка. Стиль как разновидность музыкального языка закрепляет за неким субъектом творчества характерные обороты его музыкальной речи, способы её структурирования, обобщив которые, представляется возможным составить определённый лексикон, словарь, и синтаксис. Они и являют собой содержание стилевой системы. Особо

подчеркнём, что, согласно тезису Е.Назайкинского о выраженности стиля исключительно музыкальными средствами, сфера художественных образов и философско-эстетическая платформа субъектов творчества в содержание стиля будут входить опосредованно. Данные явления необходимо понимать либо как детерминанты, либо как контекст содержания стиля. В целом же, содержание стиля хотя и связано с содержанием того музыкального феномена, качеством которого оно является, но оно не равно ему.⁵

Детерминанты музыкальных стилей.

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

⁵ Е.Назайкинский пишет: «Содержание стиля самостоятельно, и оно дополняет содержание композиторского замысла, воплощённого в том или ином конкретном произведении, притом как бы независимо от этого замысла, от развёртывания 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».

других, то он, при отсутствии строгого самоконтроля, будет уснащать свой текст сравнениями и метафорами».

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 – 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

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.

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 инструментарий и формы, условия бытования.

Можно сказать, что 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 и внутренние. 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 стилевой 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». В.В. Медушевский выделяет в качестве главной детерминанты стиля «духовное видение мира». М.К. Михайлов говорит об обусловленности стиля «историческим процессом развития музыкально-творческого мышления»³. Роль исторических и социальных 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 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 – это такая система объективно-субъективная система 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 внешних 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 V, феноменом объединения всех свойств стиля и всех средств его выражения вокруг характерных для стиля признаков и средств. Целостность, органичность стилевого характера обеспечивается здесь особого 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 надстройка – 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» СС. 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», — то он имеет в виду как раз возникновение той особой настройки психики, которая способствует и сопутствует сочинению. Очень ярко характеризует роль психической стилевой настройки в процессе создания музыки М.П. Мусоргский. В период работы над оркестровой фантазией «Ночь на Лысой горе» композитор пишет Н.А. Римскому-Корсакову по поводу книги Хотинского «Чародейство»: «Из этого описания я настроился складом шабаша». В другом письме Римскому-Корсакову в ответ на его пожелания изменить кое-что в сочинении композитор еще раз говорит о роли этой настройки: «Каждый автор помнит настроение, при котором сложилось его произведение и выполнилось, и это чувство или воспоминание былого настроения много поддерживает его личный критерий».

Чувство стиля, стилевое чутье слушателей и музыкантов опирается на богатейший жизненный опыт, связанный с памятью на лица, с узнаванием человека по голосу и походке. Конечно, распознавание индивидуальности, облаченной в специфические музыкальные одежды, становится уже не столь простым делом. И все же опытному слушателю в большинстве случаев оказывается вполне доступным определение стиля незнакомой ему до прослушивания пьесы. Чутье стиля подчас поразительно и феноменально. По неуловимым, не формулируемым признакам вдруг нечто оказывается воспринятым по интуиции. И для этого оказывается достаточно иногда всего нескольких тактов, если, конечно, стилевая характерность автора достаточно ярка. И тут действительно обстоит дело почти так же, как и при зрительном восприятии, когда из тысячи лиц одно моментально узнается как знакомое, даже если запомнилось оно случайно при мимолетной и очень давней

встрече. Это подобие говорит о многом, и прежде всего о роли личностного начала в стиле.

Сказанное вовсе не означает, что любой человек с легкостью распознает стиль музыки и всегда непосредственно чувствует его. Нет. Стилевое музыкальное чутье развивается не сразу, а чаще всего в длительном процессе приобретения музыкального опыта — опыта общения с множеством произведений. В результате сравнений постепенно формируются стилевые представления, пристрастия и антипатии, складывается целая система своеобразных стилевых эталонов, которая и служит основой ориентирования слушателя.

Возможно ли целенаправленное и ускоренное формирование стилевого чутья в ходе музыкального воспитания, в практике музыкального образования?

Да, оно осуществляется в профессиональном музыкальном обучении как бы само собой уже в силу особо интенсивного приобщения к самой музыке, к работе с музыкальными творениями в исполнительских классах, на занятиях и курсах музыкальной литературы и истории музыки. Музыкальная педагогика пока не выработала каких-либо специальных методик, направленных на формирование стилевого чувства. В конце XX в. в консерваториях нашей страны широко дискутировалась идея так называемого стилевого сольфеджио — курсов воспитания музыкального слуха, построенных на привлечении в качестве упражнений музыкальных примеров, относящихся к самым разным стилям. Эти дискуссии в конце концов привели к тому, что в программах сольфеджио стал более широко использоваться определенный по стилю материал. Главное же заключается всё-таки не во введении специальных упражнений, а в привлечении внимания к стилевой стороне музыки. Полем осознанной работы над формированием стилевых представлений тут оказываются практически все музыкальные дисциплины.

Развивают ли стилевое чутье и вкус так называемые музыкальные викторины или программы типа «Угадай мелодию»? И да, и нет. Дело в том, что в таких программах главной задачей оказывается распознавание не стиля, а конкретного произведения. Конечно, стилевое ориентирование в опытах угадывания может играть определенную роль, но не оно является целью организаторов таких программ. Точное знание того, какое произведение предлагается слушателям, кто является его автором, уже само по себе снимает необходимость активной деятельности по распознаванию стиля. Напротив, в таких случаях, как и вообще в восприятии музыки, хорошо

известной по своему генезису, большую роль начинает играть такой субъективный фактор восприятия стилевого своеобразия музыки, как стилевая апперцепция.

Объявленные заранее имя автора и название произведения в концерте сразу же активизируют в сознании каждого отдельного слушателя соответствующие ожидаемой музыке представления. Это представления и о творчестве композитора в целом, и о его запечатленном историческом 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 создаёт своего рода встречный поток 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 относиться 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 присущие звучанию.

Типология 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 познании 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 вводятся 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. Стилиевая 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 стилия 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 стилия. 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 венских 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

45

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 оп. 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:

46

А.Н. Скрябин
Прелюдия Оп. 11 № 5

Andante cantabile

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 деятельности. 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 кратком параграфе невозможно даже перечислить. Мы остановимся лишь на специфике этого феномена и на том, как соотносятся 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 в 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 стилевой 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 общего 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»¹).

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 теории 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 узлами 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 дешевизну 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 задохся 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 Париже: «Наибольший успех выпал на долю Шаляпина... 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 приступить к сочинению, имея 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 Кунцеве (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 наклонов 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 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 *Pimpinella...* 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. При-

мечательно, 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 музыкального языка. Для теории музыки важной задачей в этом плане оказывается исследование (с позиций теории стиля и стилевого опосредования) таких специфических систем музыкального языка, как, например, лад, гармония и ритм. Интересны закономерности действия стилевого обобщения в музыкальных складах, в фактуре, например в полифонической и гомофонно-гармонической. Не случайно ведь издавна в теории полифонии сложилась традиция использования понятий строгого и свободного стиля. Не менее интересны и важны для теории стиля исследования, посвященные конкретным музыкальным жанрам, а также их эволюции. Вообще многие инструментальные жанры классической традиции дают композитору широкое поле возможностей работы с жанровым стилем, а значит, и со стилистической палитрой в целом.

Отражая в своей организации наиболее глубинные общие черты жизни, мирозерцания, характерных образов и идеалов, ладовые системы, в свою очередь, способны служить приметам, средствами обнаружения того или иного обобщенного стиля – стиля как строя мышления типичной личности, принадлежащей тому или иному народу, эпохе, традициям. Особенно трудны

в этом плане задачи разграничения общего и специфического. Так, пентатоника, выступая в самых различных музыкальных культурах народов мира, несет в себе обобщенные стилевые черты, свойственные, по-видимому, определенной стадии в развитии музыкального языка, и в таком аспекте выступает как нечто подобное стилевым средствам исторических эпох. Вместе с тем эта ладовая система, как и другие, способна впитать в себя специфические национальные отличительные черты – служить национальному стилю.

Даже самый сильный, яркий индивидуальный стиль музыканта в процессе своего становления и развития опосредуется стилями школы, эпохи, культуры, народа, запечатленными не только в самой музыке, но и в самых разнообразных других формах, в частности – в методико-педагогических наставлениях и правилах, в школьных руководствах и компендиумах, содержащих разнообразные музыкальные нормативы и схемы, представлявшиеся их авторам универсальными, вечными, истинными, а в действительности фиксирующие в усредненном схематизированном виде вполне конкретный исторический стиль. Становление неповторимого индивидуального стиля оказывается с этой точки зрения процессом борения с обобщенными стилевыми нормами, процессом подчинения их новой органической целостности.

Движение от чужого к своему – генеральный принцип деятельности вообще, своеобразный естественный закон социального, личностного и исторического плана. Его действие может быть обнаружено в самых разных явлениях – как индивидуально-личностных, так и глобальных геокультурных и исторических масштабов. Ему, в частности, подчинено становление нации, строящей свое самобытное, неповторимое из фрагментов традиций, заимствований, чужих влияний.

Сколько приходилось наблюдать историкам так называемые западные влияния в русской литературе и их стихийную и сознательную переработку в свое. Ребенок, развиваясь, становясь личностью, учится, т.е. берет чужое и делает своим. Становление личности как индивидуального своеобразия и есть становление индивидуального стиля.

Но этот путь, эти модуляции стиля можно изобразить и в рамках одного художественного произведения. Можно построить целенаправленную композицию, как, например, в Пятнадцатой симфонии Д. Шостаковича, отражающую эволюцию стилевых форм, составивших череду этапов творческой жизни композитора.

Примеров движения от чужого к своему можно найти достаточно много и в определенных типах и жанрах. Например, вариации на заимствованную тему по существу представляют собой канонизированный вариант такой логики.

Интересными примерами подобной стилистики являются в творчестве Чайковского его Серенада для струнного оркестра и фуга из Первой оркестровой сюиты.

Исторический стиль

Как известно, внимание к историческим стилям как специальной области исследований возникло сравнительно недавно – чуть менее века назад. За короткое время в искусствознании, в частности в музыкально-исторической науке, сформировалась целая совокупность понятий и теорий, описывающих отдельные фазы развития искусства как качественно определенные *этапы античности, Средневековья, Ренессанса, барокко, классицизма, романтизма*. Словарь терминов, встающих в один ряд с приведенными (например, маньеризм, рококо, сентиментализм, импрессионизм, экспрессионизм, брьюитизм 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 музыке.

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 искусства, 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.

И если историзм сознания и мировосприятия современного 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 соотношения 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 оstinатности, переменности и централизующего 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 оstinатности, в эпоху Возрождения – принципом переменности и, наконец, начиная с барокко – принципом централизующего 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 характеризуется 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 исполнителей, 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 ценных 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 итальянизированной 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 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 мно-

гочисленных 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 скрыт, 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 стилевого 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 проявления 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 основой.

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 собой 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, притом профессионала в узкожанровом 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 синкрезиса 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 сложившееся 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, отдавшего себя на волю вдохновения и ведущей его таинственной интуиции. Исполнитель же (как и слушатель) отождествляет свое «лирическое Я» с этой гениальной и непосредственной 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 инструментальном 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 индивиду-

альность 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., разворачивается 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 проследивать 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.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

ТЕМА 3

Жанр в музыке

Введение

«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 бого-

служения 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 потребности 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.

Системы жанровой классификации

Опыты классификации музыкальных жанров стали уже очень давно естественным продолжением и дополнением к описанию самих жанров. Мы встречаемся с ними, например, в музыкальном трактате Иоанна де Грохео, относящемся к началу XIV в.¹

Исключительно большое внимание классификационным проблемам уделяется в современном музыкознании. Можно даже сказать, что описанию жанровой типологии и ее обоснованиям отдана 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 музыкознании 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.

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 вполупину уха. 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 организующие 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 внемузыкального.

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 Иоганна 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. Поповой**¹ 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, серенада*); *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.

Вторая группа охватывает *массово-бытовые жанры*. Это *песня, танец, марш* со всеми их разновидностями. Особенности жанрового стиля: доступность, простота музыкальной формы, преобладание привычных ин-

тонаций 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 удастся 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 внемзыкальных 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 в музыке (отсюда большая конкретность образов, динамизм, сюжетность); 2) некоторая несамостоятельность музыки – юпора 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 внемзыкальными компонентами, а также ее функция.

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 – **при-**

кладная взаимодействующая музыка, связанная и с бытом, и с другими искусствами.

Художественные функции	Практические функции
I. Чистая музыка Программная музыка	II. Прикладная музыка Культовая музыка
III. 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

¹В 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: слу-

шатель 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 абсолюте.

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 категориям 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 «музыкальный жанр»

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 искусствоведении. 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 *genos (γένος)*, 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 создается 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.

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 клавесинных 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 приспособлялась 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 Сусанина 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 *культувно-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 конкурса.

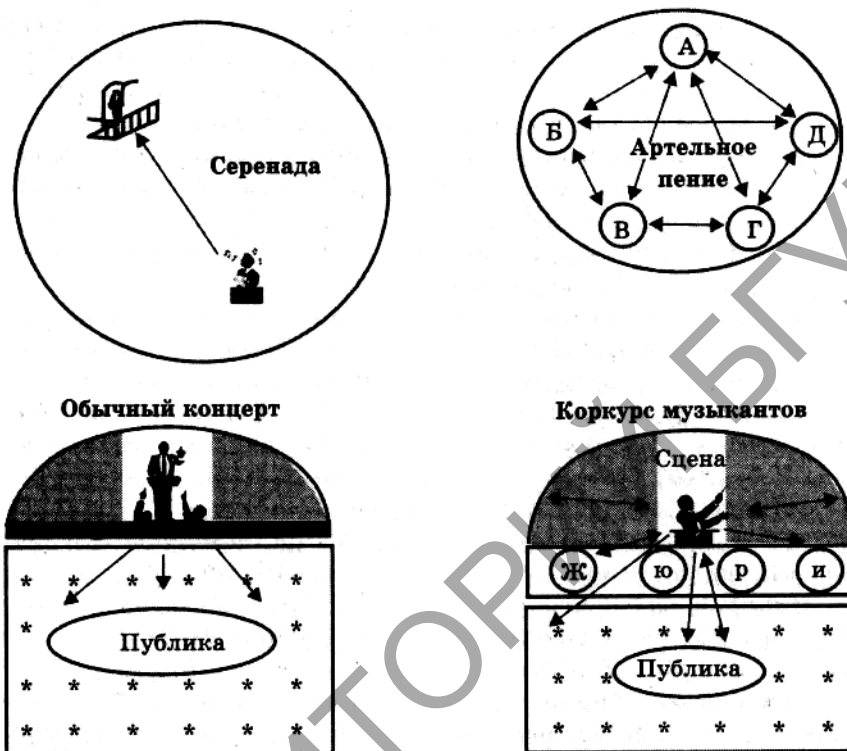


Рис. 1

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 самодельный 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 речевыми 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 приездом 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 музыковедческой 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 каноном 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 преподносимой 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 несет 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 музыкознания 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.

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 вне художественных*, 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 понятия 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 «третьем 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 последовательно 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 классико-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 воспроизводились голосом и сразу воспринимались. Пение действительно характеризуется особо тесной связью звучания и его восприятия. Гортань 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 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 мнемотехники. 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»! А уж если говорить об активности слушательской фантазии, 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 нотоносце 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 приманки, 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 соотнесены 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 специфически 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 музыкознании, 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, на-

пример, и в речи, и в звуковых явлениях вообще, а следовательно, не является имманентно музыкальным.

К пределу полного «освобождения» музыки от внемusикальских 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 внемusикальских конструкций. 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 сравнивать 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 внемusикальские ассоциации или эмоциональные реакции, то они вовсе не требуются как что-то обязательное. Наиболее частым определением таких ассоциаций является игра.

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 поднявшейся 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, поднявшаяся 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 внемusикальские характеристики, иногда даже в избытке.

Да, такую музыку и относят к чистой или абсолютной. Однако если внимательно вдуматься в реальные факты бытия музыки, то можно утвер-

ждать – *нет таких музыкальных жанров, в которых начисто отсутствовали бы внемузыкальные 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 считал бы эту музыку обиходной, той, что слушают вполупину уха, но ведь из пляжных корзин 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 обрастает 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 (прямая радиотрансляция), притом без ограничения расстояний, но также и временным (воспроизведение звукозаписи), тоже без ограничения сроков. В результате триада «сочинитель – исполнитель – 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 антигиеническое для слуха и неприемлемое в эстетическом плане расхождение акустически запечатленного в звукозаписи вместе с музыкой ее первичного пространства (например, гулко-го 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). 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 вырабатывать особые привычки, в большей степени опираться на работу воображения. Уже в середине века музыкальный социум вырабатывает к ней иммунитеты 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 отрешиваться 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 выражался 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 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 радио-концерте 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 которой 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-концертов, 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 психфакторе. 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, прозвенит 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), *массмедийная* или *электроакустическая*, *шизофоническая*, *виртуальная*. Последний термин кажется более пригодным, так как фиксирует особую форму отображения коммуникационной цепи *автор – исполнитель – слушатель*.

ТЕМА 4

Стилистика музыкального произведения

Понятие и явление «музыкальная стилистика». Приёмы стилистики

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 подразумевалось 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 сменяющихся одна дру-

гую 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 наклонов.

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) произведения. 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 стилевого 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: отстраненно 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 композиторского 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 не-

скольких различных стилевых 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 неуловимой 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 времен, будь то скольжение по фазам музыкальной истории, или тончайшие, как бы случайные аллюзии».

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».

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 стилевых сопоставлений и отношений, конечно, встречалось в композиторской практике задолго до авангардистов XX в. Быть может, лишь несколько более интенсивное и более острое оперирование стилевыми 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». Ясно, что эта дефиниция несколько изменяет само содержание понятия, ограничивая полистилистику только контрастными стилевыми 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 (стилистика в условиях новой техники) целесообразно использовать введенный термин, хотя в принципе здесь вполне можно обойтись и термином традиционным.

Ряд приемов музыкальной стилистики закреплён 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. Берио 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 («Попурри 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 попеременно 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 музыкального 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 стилевого 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. 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.

Жанровая стилистика

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 плясовая 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. Сохором. ***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 громкости. *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 соответствии 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 музыкальной культуре некоторого сравнительно небольшого количества жанровых стилей.

В стилистике же конкретных произведений опора на обобщенно отражаемые жанровые стили дает музыкантам-творцам гораздо большую сво-

боду, 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...»

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».

В дальнейшем С.С. Скребков называет эти типы также жанровыми началами. 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. Непритязательный 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 начало, определяемое термином скерцозность.

Идея С.С. Скребкова примечательна тем, что, в отличие от В.А. Цуккермана, взявшего за основу жанровой типологии общеэстетические 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.

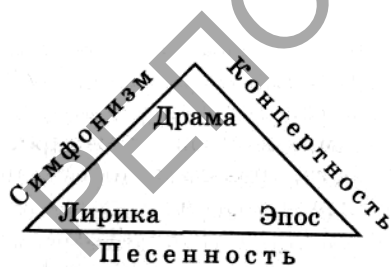


Рис. 2

Но они остаются принадлежащими музыке. Скребков, по существу, идет здесь вслед за Асафьевым, в работах которого мы также находим музыкальные аналоги родов искусства. 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-первоэлементам, 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 батальность, детская музыка, пасторальность и др.

И все же музыкальных жанровых первоначал меньше, и восходят они к трем внемusикальным 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 соотнести 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 соотнести 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 сценах» 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:

С.С. Прокофьев
Мимолетность № 11

«Мимолетности»
угими и одновре-
мателем и не обра-
щает

А вступление к опере «Хованщина» («Рассвет на Москве-реке») 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 наклоне 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 только 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 построений, 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 завершенными 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 слуховые 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 чтеца-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 час-*

тушечная 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 энциклопедическом музыкальном словаре 1966 г. («вокальное воплощение словесного текста, охватывающее различные виды пения»), 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 зна-

чение – 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 постепенное 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 riascote* – 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 воспроизвел 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 ощутимо и в инструментальных жанрах. Оно проявляется в том, 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
Ор. 15 № 3

11

Lento

Ор. 37 № 1

Lento

162

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, отличает, 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 лексемы 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 выравненности темпа произнесения, иногда и к требуемой нормами стихосложения метрической регулярности. «Тоска 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 наклонения 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 запрявленные 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 полунпевных 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, покрикивания. 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 разворачиваются 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, разворачивающийся 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», – 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 немusicalных 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 четки 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*.

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, изощренные, 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 переходящих.

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, хоропроводные 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, пассакалье и 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 отличительных 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 ости-натность 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 двухтактовых 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 *экосеца* 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 прищпоривание лошади». «Капризный стиль акцентовки в мазурке, – продолжает Пасхалов, – зависит от появления сильного и притом резкого (*sforzando*) удара на каждой из трех долей такта».

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 своеобразным 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.

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 степень 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 обдумывании 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 остался и музыкальный ген: игра (у немцев *Spiel*, у англичан *playing*) – основное обозначение действий музыканта-инструменталиста. Высокий тонус – неременное 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, настигал 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 аккомпанемента. М.И. Глинка в песне «Попутная» омузыкаливает 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», «кинеммы» и «интонемы» 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 воспринимаем 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 каждый 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:

Larghetto
p espressivo

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 на 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*, часто 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, предназначавшимся 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 гос-

подство, 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 искусстве 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». 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 одnogолосном напеве. В нем человек выявляет движение своего Я, как движение жизни, ощущаемое и осознаваемое в себе самом, в телесном и духовном тонусе. И вот это течение, становление, непосредственно переживаемое исполнителем, переходит в звуковое тело мелодии и предстает нашему слуху то в форме, полностью ограниченной одnogолосной 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 фигурации, соединяя их в скрытую мелодическую линию, но при этом слышим всё вместе как бурное и связанное 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 нижним голосом, к какому прибегает, например, Э. Григ в фортепианной пьесе «Весной» или в песне «Люблю тебя». С.В. Рахманинов разворачивает богатые возможности такого приема в своей «Мелодии» (примечательно 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 моно-

ритмичности 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 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 переокраска оказывается еще одним сильным фактором внутренней динамики тона, усиливающим эффект певучести, сквозного течения мелоса в мелодии:

13

Ф. Шопен
Прелюдия № 4



The image shows a musical score for the first few measures of Chopin's Nocturne No. 4. The score is written for piano and consists of two staves: a treble clef staff for the melody and a bass clef staff for the accompaniment. The melody begins with a half rest followed by a quarter note G4, then a quarter note A4, and continues with a series of quarter notes: B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the left hand, starting with a G4-F4 dyad and moving through various chords. The dynamic marking is *p* *espressivo*. A large slur covers the first four measures of the melody.

Кстати сказать, рассмотренный здесь пример является иллюстрацией важнейшего свойства мелодии – ее аккумулирующей энергию 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 кантиленности жанровых прототипах) *мелодия всегда связана с речевым началом* – с повествовательностью, декламационностью, речитативностью. А вот характер этой связи может быть главным дифференциальным признаком жанрового наклонения. 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

11
Cantabile

The image shows the first eight measures of Chopin's Prelude Op. 28 No. 21. The music is written for piano in G-flat major (one flat) and 3/4 time. The tempo is marked 'Cantabile'. The right hand plays a melodic line with long slurs, while the left hand provides a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics such as crescendo and diminuendo are indicated throughout the passage.

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 включается 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.

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 «русской 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 музыкальными 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 синтеза «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.

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 экстерииоризации «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 произносимое 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 до-человеческое (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 немusикальным звукам, но можно говорить и об изображении внесвуковых 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, связываются 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 музы-

кальные 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.

Показательна 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

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). Этот жанр лежит в основе ми-мажорного каприса Н. Паганини – пьесы, которая так и называется – «Охота».

17

Н. Паганини
Каприс. Op. 1 № 9

Allegretto

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 op. 3 № 2 (cis-moll), op. 23 № 2 и № 3 (B-dur и d-moll), и многие другие произведения. А в поэме «Колокола» op. 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:

18



Главный колокол в храме Христа Спасителя:

19



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 появится 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» ор. 54 № б) 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 до-диез-минорной прелюдии.

Одним из весьма характерных приемов является имитация *перезвонов низкого колокола с набором высоких*. Причем 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 колокола 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 (орнито-морфные 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 Мессиа́н 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 крыльшек 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. – Brentano, 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 – цепь 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 книге один из разделов озаглавлен заимствованной из баллады К. Моргенштерна начальной

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 («тилилльлиль, 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-

202

го развития куплетной формы. Такова, например, баллада «Эдвард» – по «Шотландской балладе» Гердера op.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 отметить 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 ор.10) написана по мотивам шотландской баллады «Эдвард».

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!»

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:

20

П.И. Чайковский
Начало интродукции к опере «Пиковая дама»

Andante mosso



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»!

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:

Allegro

Von dem

p

Gar - ten al - tan keucht zum Schlo - sse her - an der Woy -

cresc.

- wo - de, voll Wuth und voll Schre - cken,

ff

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:

pp

В музыкальных характеристиках самого Германа мы вряд ли можем найти что-либо сугубо национальное и характеристичное. 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 стилистике музыкального произведения

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 предписываемые ему. В ряду же действительно реальных черт того или иного стиля особенно важны различные ключевые жанры, образы и музыкальный инструментарий. Так, стиль классико-романтической 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 лютия 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 осязаемы и наложения 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 музыки, 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. Григговская сюита воспринимается как подражание старине именно потому, что слушатели оценивают ее на основе знания о современном музыкальном языке, европейском, григговом, 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 нацио-

нального 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.

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 балльных 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 балльных 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 символическим 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 слове 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 стилевыми 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 мастеров, хотя, конечно, связана с эффектами соотнесения 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 разворачивается 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

poco più mosso

Э. Григ
Сарабанда

215

Тут можно, конечно, констатировать совпадение собственного григовского стилистического признака с аналогичными интонациями баховской 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 гавот 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 притворился под моцартовско-генделевской маской, зато баховско-генделевской сильно не хватало мускулистой плотности воспроизведения подлинников; в бетховенской же маске сходство, пожалуй, и вовсе отсутствовало. Но уже последнюю часть я иначе, чем полной неудачей, назвать бы не мог».

Сам Шуман редко прибегал к исторической стилистике. Можно назвать великолепный образец реконструкции старинного хорального стиля в его хоровых песнях на старонемецкие тексты и напевы (op. 75 № 1 и № 5). В «Геновеве» композитор использует подлинный протестантский хорал. Но вообще говоря, опера для исторической стилистики предоставляет 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 внемusикальных 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 мастерзингеры» Р. Вагнера представляет собой выдающийся пример художественной реконструкции музыкального искусства далекого времени немецкой цеховой музыки.

Интересные образцы исторической стилистики, связанной, однако, не с жанрами как приметами 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 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» – графическая зарисовка движения, 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 рассчитаны 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 вне-музыкальный 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 фигуры, 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 тоналность 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 вариаций (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, холодновато-блестящей колоратурой.

Мадам Герц поет арию da Capo в медленном темпе с минорной первой частью, девица же Зильберкланг, напротив, – мажорное подвижное рондо.

В терцете их столкновение обнажается:

24 В. А. Моцарт «Директор театра»

M. Herz
Adagio

A - da - gio, a - da - gio, a - da - gio, a - da - gio, a -

da gio, a - da - gio!

M. Silberklang
Allegro assai

Al - le - gro, al - le - gris - si - mo, al - le -

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 стилевая индивидуальность музыкантов-исполнителей.

В создании жанрово-стилевых особенностей большую роль играют и **особенности самих музыкальных инструментов**. Инструмент выступает заместителем и представителем личности определенного типа. Замеча-

тельным 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:

25

А. Польетти
Вариация XII: Венгерская скрипка

Tempo I, poco meno mosso e molto accentuato
Подобно прыгающему смычку



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.

Полистилистика.

Суть полистилистики обусловлена совокупностью пяти обязательных свойств, характерных как для процесса, так и для результата музыкально-творческой деятельности: 1) обращение к чужому музыкальному материалу;

2) сочетание фрагментов двух и более музыкальных стилей (стилевых моделей, стиливых комплексов, стилистических явлений); 3) принадлежность сочетаемых фрагментов к различным, разнородным стилям; 4) намеренность, осознанность сочетания фрагментов разнородных стилей; 5) концептуальное обоснование сочетания фрагментов разнородных стилей.

Среди научных категорий, традиционно применяемых в отношении полистилистики, – тип музыкально-творческого мышления, техника композиции, принцип обращения к чужому стилю, музыкальный стиль – наиболее точной и исчерпывающей является категория *метод композиторского творчества*, демонстрирующая слияние философско-эстетической и технологической сторон творчества. Следовательно, ***полистилистика – метод композиторского творчества, в основе которого лежит намеренное, концептуально обоснованное сочетание фрагментов двух и более различных, разнородных стилей.***

Философско-эстетический аспект метода полистилистики зиждется на таких фундаментальных понятиях и принципах постмодернизма как стиливой плюрализм, рефлексия, игровой принцип, цитирование, интертекстуальность, двойной код, криптофония, новая эклектика, новая программность, концептуализм. Главным объектом музыкально-творческого отражения в полистилистике является стиливая система музыки в её историческом, национальном и социальном измерениях.

Технологический аспект полистилистики включает в себя представления о полистилистике как специфической системе средств выразительности, особом типе музыкального языка, элементами которого являются стили, представленные своими «фрагментами» (М. Арановский) или репрезентантами. Элементы стилей трактуются авторами в качестве двух типов знаков с устойчивыми, заданными социокультурной средой интрамузыкальными или экстрамузыкальными значениями: 1) межтекстовые реляты сходства (термин А.Кудряшова); 2) знаки-символы. Технический аппарат метода полистилистики представлен двумя классами приёмов: 1) стилистическими – *цитирование* (музыкально-текстовое, стиливое, жанровое), *аллюзия* (стиля, жанра, конкретного сочинения либо музыкальной темы), *адаптация*; 2) композиционными – *коллаж*, *симбиоз*, *стиливая модуляция (диффузия)*.

Полистилистическое произведение – результат реализации специфических музыкально-творческих целей и задач, детерминирующих его содержательные и структурные особенности. *Главной художественной идеей* полистилистического произведения выступает концепт – воплощение

скрытого экстрамузыкального смысла. Функцию *художественных образов* в разных слоях содержания полистилистического произведения выполняют интрамузыкальные и экстрамузыкальные значения избираемых автором элементов стилей. *Музыкально-драматургический* уровень обусловлен предельно обобщённой и универсальной «темой-сюжетом» (Т. Кюрегян), связанной с диалогическим взаимодействием элементов контрастных стилей – «стилевым сюжетом» (Т. Кюрегян). *Композиционно-технический* уровень обусловлен двумя основными задачами: 1) создание репрезентанта стиля; 2) его внедрение в общую структуру. Композиционное решение музыкальной формы полистилистического произведения отображает два полярно противоположных подхода композиторов: 1) процессы полистилистики подчинены предварительно избранной классической структуре (соната, рондо, вариации на *basso ostinato* и др.); 2) формообразование подчинено логике взаимодействия разностилевого материала.

Создание полистилистического произведения обладает своей спецификой, запечатленной в наполнении *стадий музыкально-творческого процесса*.

Особенности *начальной стадии* связаны с трансформацией внешнего или внутреннего импульса в концепт – ядро замысла, художественный смысл которого проистекает из диалогического взаимодействия разностилевых фрагментов. При этом автор либо изначально ставит целью написание полистилистического произведения и генерирует соответствующий замысел (прямой путь), либо замысел приобретает полистилистические свойства в процессе кристаллизации (косвенный путь).

Выделяются две особенности *серединной стадии* – *стадии создания проективного целого*: 1) перевод композитором внемузыкальных импульсов путём предельно осознанного выбора уже наличествующего (чужого) ритмоинтонационного материала; 2) сочинение композитором собственного материала, детерминированного не только индивидуальным концептуальным решением, но и качествами заимствованного материала. Доминирующую роль играет музыкальная память автора как своего рода хранилище стилевых объектов для будущего творческого осмысления.

Заключительная стадия – *стадия реализации замысла* – полностью обусловлена особенностями музыкально-языковых средств полистилистики.

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 проникает в сами вариации, каждая из которых становится лично своеобразной. Таковы характерные вариации. Уже упоминались вариации Польшетти, 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 карнаваль-ный, 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».

3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

3.1 Методы характеристики и атрибуции стиля: описание и возможные способы применения на практических занятиях

Стилевой анализ – описание особенностей стиля композитора, школы, жанра и т.д.

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 стиловой анализ осуществляется часто непосредственно в процессе восприятия музыки.

Именно поэтому *одной из важных задач общей теории стиля и стилистики в музыке является соотнесение стиля с музыкальным языком, произведением, творчеством.* Такое соотнесение 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 есть 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 и 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 стилевая. 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 стилевая 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» Интересное сравнение стилей, обнаруживающих себя в сфере гармонии, осуществил на примере сопоставления музыки Вагнера и Мусоргского Л.А. Мазель в книге «Проблемы классической гармонии».

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. Стилевая экспертиза может дать очень много для понимания стилевой иерархии музыкальных произведений, для выявления стилового чутья начинающих музыкантов, даже для его развития в ходе учебного процесса.

Эксперимент со стилевой экспертизой построить нетрудно. Необходимо подобрать в звукозаписи (и смонтировать) ряд музыкальных отрывков небольшой протяженности. Количество их может быть небольшим – от трех до семи. Главное, чтобы они охватывали достаточно большой стилевой 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 стилевую характеристику. В ней могут быть отмечены для каждого примера те стилевые черты, которые относятся хотя бы к какому-либо одному уровню стилевой 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 и связаны с общими проблемами теории стиля, с функцией ориентирования в музыкальной культуре и истории, с возможностью развития у участников экспертизы навыков стилового восприятия и т.п. (см. Практическую работу 1).

3.2 Описание практических работ

ПРАКТИЧЕСКАЯ РАБОТА 1

Тема: Слуховая экспертиза музыкальных стилей.

Задание: Произвести слуховую экспертизу 5-7 фрагментов музыкальных произведений с целью идентификации и характеристики стиля (исторического, национального, индивидуального).

Участникам экспертизы – группе студентов – 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 профессиональной 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.

ПРАКТИЧЕСКАЯ РАБОТА 2

Тема: Сравнительная стилевая характеристика.

Задание: Произвести сравнительную характеристику: индивидуальных стилей двух композиторов или аранжировщиков белорусских народных песен; стилей двух белорусских музыкальных групп, работающих с национальным фольклором. Результаты зафиксировать в виде краткой письменной работы типа эссе.

Методические рекомендации:

Для этого задания преподаватель должен подготовить список рекомендуемых произведений для ознакомления, а также указать на известные публикации по творчеству этих композиторов, аранжировщиков, музыкальных групп.

ПРАКТИЧЕСКАЯ РАБОТА 3

Тема: Жанр и имя.

Задание: Систематизировать приведенные в списке названия музыкальных жанров по отражённым в них (только в самих названиях, т.е. в их этимологии) признакам и свойствам жанра.

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.

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. Англиз	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. Пavana	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. – состязуюсь)
Ода – песня
Пассакалья – от исп. – проходить по улице
Псалмы – гр.: хвалебная песнь
Рансодия – 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 именованья, 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

Вторая систематизация

а)	Национальность, страна – 1 , 2, 13, 43, 65, 72, 81 , 94 Конкретная местность, провинция – 7, 17, 39, 44, 45, 46, 58, 76, 88, 89
б)	Сословная, профессиональная, социальная характеристика – 15, 37 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
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

ПРАКТИЧЕСКАЯ РАБОТА 4

Тема: Стилистический анализ музыкального произведения.

Задание: Произвести стилистический анализ музыкального произведения, созданного на материале белорусского музыкального фольклора. Результаты зафиксировать в виде краткого реферата.

Методические рекомендации:

Для выполнения задания преподаватель должен подготовить список рекомендуемых произведений для ознакомления, нотный материал, аудиозаписи, а также – при наличии – указать на известные публикации по творчеству композиторов (аранжировщиков).

Рекомендуется брать произведения крупной формы (развёрнутые вокально-хореографические композиции сквозного или сюитного строения), которые студенты данного курса проходят по дисциплине «Хоровой класс».

Стилистический анализ музыкального произведения должен включать следующие позиции:

1. Музыкальная форма произведения.
2. Жанровые начала и прототипы (их корреляция с музыкальной формой и/или фактурой музыкального произведения).
3. Стилиевые элементы музыки (их корреляция с музыкальной формой и/или фактурой музыкального произведения): конкретные средства выразительности, репрезентирующие тот или иной музыкальный стиль.
4. Стилистические приёмы (если имеются).

ПРАКТИЧЕСКАЯ РАБОТА 5

Тема: Вокально-хоровая аранжировка белорусской народной темы в заданном стиле.

Задание: Создать вокально-хоровую миниатюру на основе белорусского народно-песенного материала с использованием характерных элементов заданного стиля академической или неакадемической музыки (например, минимализма, джаза, рока, кантри, поп-музыки и т.д.).

Методические рекомендации:

Для выполнения задания преподаватель должен подготовить список рекомендуемых музыкальных тем – белорусских народных песен. Особую роль для выполнения задания отводится стилистическому приёму стилизации. Выполнение задания делится на два этапа:

- выявление и определение системы характерных средств выразительности стиля;
- создание текста музыкального произведения путём применения общих приёмов обработки фольклорного материала по отношению к характерным музыкально-языковым средствам заданного стиля.

3.3 Тематика семинарских занятий

1. Исторические музыкальные стили европейской музыки.
2. Жанры и стили неакадемической музыки XX-XXI веков.
3. Стили и направления академической музыки второй половины XX начала XXI веков.
4. Жанр колыбельной (“прыпеўкі”, “казацкай” и т.д.) в белорусском песенном фольклоре: характерные средства музыкальной выразительности.
5. Танцевальные жанры в белорусском музыкальном фольклоре.

3.4 Порядок подготовки и проведения семинарских занятий

Проведение семинарских занятий предполагается в форме выступления студентов с докладами по вышеизложенным темам с последующими вопросами и обсуждением всей группой.

Темы семинарских занятий могут распределяться (либо преподавателем – директивно, либо студентами – самостоятельно) между несколькими докладчиками.

Тема 2 предполагает распределение докладов между всеми студентами группы – каждый студент должен подготовить презентацию какого-либо одного музыкального стиля, направления или жанра неакадемической музыки XX-XXI веков. Для этого предлагаются следующие **подтемы**:

1. Блюз
2. Джаз
3. Рок
4. Поп-музыка
5. Электронная музыка
6. Кантри
7. Шансон и авторская песня
8. Хип-хоп
9. Латиноамериканская музыка
10. Ска, рокстеди, регги

и т.д.

Каждая из приведенных подтем, в свою очередь, может делиться на доклады о частных стилях, направлениях и жанрах, в рамках приведенного списка. Например, тема «Рок» может включать доклады о таких его подстилях и направлениях как Рок-н-ролл, Поп-рок, Панк-рок, Фольк-рок и т.д.

При выборе конкретной темы студенты в первую очередь должны обращать внимание на стили, направления и жанры, связанные с фольклором: например, Фольк-рок, Этно-джаз, Поп-фольк, Этно-электроника и т.д.

Регламент доклада на семинарских занятиях 15-20 минут. Выступления должны сопровождаться аудио- и видео-иллюстрациями.

Доклад по тем или иным стилям, направлениям и жанрам обязательно должен включать следующие позиции:

1. История становления и развития: генезис явления, этапы формирования.

2. Система средств выразительности: характерные ритмоинтонации, гармонические обороты, ладо-тональная организация, инструментарий, музыкальные формы и т.д.

3. Обзор персоналий (творчество композиторов, авторов, музыкальных групп) и конкретных произведений, повлиявших (и/или влияющих сегодня) на процесс формирования стиля, направления, жанра.

4. Проявление конкретного стиля, направления, жанра в белорусской музыке (если имеются).

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

4.1 Задания для контролируемой самостоятельной работы

ЗАДАНИЕ 1

Тема: Стилевой анализ творчества белорусского композитора/аранжировщика в области работы с фольклорным материалом.

Задание: Произвести стилевой анализ 5-6 обработок народных песен одного белорусского композитора/аранжировщика с целью выявления и установления черт индивидуального стиля, проявляемых в этой области творчества. Этапы и результаты анализа зафиксировать в виде реферата.

ЗАДАНИЕ 2

Тема: Стилистический анализ музыкального произведения.

Задание: Произвести стилистический анализ одного музыкального произведения крупной формы, созданного белорусским композитором/аранжировщиком на основе народно-песенного материала: выделить в тексте стилистические компоненты художественного содержания-формы, раскрыв их стилевые и жанровые качества. Этапы и результаты анализа зафиксировать в виде реферата.

ЗАДАНИЕ 3

Тема: Обработка белорусской народной песни в заданном стиле.

Задание: Создать оригинальную авторскую обработку белорусской народной песни в заданном стиле, используя приёмы вокально-хоровой и инструментальной аранжировки, а также средства компьютерной аранжировки.

4.2 Вопросы к зачёту

1. Система средств музыкальной выразительности: элементы системы музыкального языка.
2. Художественное содержание и художественная форма музыкального произведения.
3. Музыкальный стиль: определение, элементы системы и её функции.
4. Типология музыкальных стилей.
5. Детерминанты музыкальных стилей.
6. Музыкальный жанр: определение, проблема классификация музыкальных жанров.
7. Жанровые начала.
8. Музыкальная стилистика: определение и основные стилистические приёмы
9. Полистилистика.

5. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

5.1 Содержание рабочей учебной программы по дисциплине

ТЕМА 1

Средства музыкальной выразительности. Художественное содержание и форма музыкального произведения

Система музыкального языка: структура и элементы. Содержание музыкального произведения: художественная идея, индивидуальный замысел произведения; совокупность художественных образов; характер и способ взаимодействия художественных образов или их свойств. Интрамузыкальное и экстрамузыкальное. Форма музыкального произведения: звуковая материя; музыкально-языковые средства; музыкальная форма.

ТЕМА 2

Музыкальный стиль

Термин и понятие «музыкальный стиль». Функции музыкального стиля. Детерминанты музыкальных стилей. Субъективные факторы стиля. Типология стилей: авторский стиль, национальный стиль, исторический стиль.

ТЕМА 3

Жанр в музыке

Вопросы терминологии. Системы жанровой классификации. Функции жанра. Типология музыкальных жанров: общие принципы и критерии типологии. Три исторические формы бытия музыки: синкретическая форма, жанр как эстетический феномен, виртуальные жанры.

ТЕМА 4

Стилистика музыкального произведения

Понятие и явление «музыкальная стилистика». Приёмы стилистики. Жанровая стилистика. Жанровые начала и прототипы: речевое начало в музыке, моторика как жанровое начало, кантиленность, сигнальность и звукоизобразительность. Повествовательная стилистика. Нация, эпоха, личность в стилистике музыкального произведения. Полистилистика. Связь стилистики с особенностями музыкальной формы.

5.2 Учебно-методическая карта учебной дисциплины для дневной и заочной форм получения высшего образования

для дневной формы получения высшего образования по специальности 1-18 01 01 Народное творчество (по направлениям) направлению специальности 1-18 01 01-01 Народное творчество (хоровая музыка) специализации 1-18 01 01-01-02 Хоровая музыка народная; специальности 1-16 01 10 Пение (по направлениям) направлению специальности 1-16 01 10-02 Пение (народное)

Темы	Количество учебных часов			
	Лекционные	Семинарские и практические	КСР	форма контроля
Тема 1. Средства музыкальной выразительности. Художественное содержание и форма музыкального произведения				
Тема 2. Музыкальный стиль				
Тема 3. Жанр в музыке				
Тема 4. Стилистика музыкального произведения				
ИТОГО 34 часа				зачёт

для заочной формы получения высшего образования по специальности 1-18 01 01 Народное творчество (по направлениям) направлению специальности 1-18 01 01-01 Народное творчество (хоровая музыка) специализации 1-18 01 01-01-02 Хоровая музыка народная

Темы	Количество учебных часов			
	Лекционные	Семинарские и практические	КСР	форма контроля
Тема 1. Средства музыкальной выразительности. Художественное содержание и форма музыкального произведения				
Тема 2. Музыкальный стиль				
Тема 3. Жанр в музыке				
Тема 4. Стилистика музыкального произведения				
ИТОГО 34 часа				зачёт

5.3 Список основной литературы

1. Арановский, М. Музыкальный текст: структура и свойства / М. Арановский. – Москва : Композитор, 1998. – 343 с.
2. Березовчук, Л. Я. О типологии межкультурных взаимодействий / Л. Я. Березовчук // Стилиевые тенденции в советской музыке 1960-1970-х годов : сб. науч. тр. – Ленинград : ЛГИТМИК, 1979. – С. 164–178.
3. Бершадская, Т. С. Звуковысотная система музыки : словарь ключевых терминов : учеб. пособие для средн. и высш. учеб. заведений / Т. С. Бершадская, Е. В. Титова. – Изд. 2-е, перераб. – СПб : Композитор Санкт-Петербург, 2013. – 98 с.
4. Бершадская, Т. С. О некоторых аналогиях в структурах языка вербального и языка музыкального / Т. С. Бершадская // Статьи разных лет : сб. ст. / Ред.-сост. О. В. Руднева. – Санкт-Петербург : Союз художников, 2004. – С. 244–273.
5. Бобровский, В. Тематизм как фактор музыкального мышления : очерки : в 2-х вып. / В. Бобровский – Москва : Музыка, 1989. – Вып. 1. – 289 с.
6. Бондаренко, Е. С. Музыка белорусских композиторов в медиапространстве сети Интернет / Е. С. Бондаренко // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – Мінск, 2012. – Вып. 21. – С. 126-132.
7. Бонфельд, М. Музыка. Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства / М. Бонфельд. – СПб : Композитор, 2006. – 648 с.
8. Бычков, Ю. Н. К вопросу о природе и типологии музыкального содержания / Ю. Н. Бычков // Музыкальное содержание : наука и педагогика : материалы I Российской научно-практической конференции, 4-5 декабря 2000 г. / МГК им. П.И. Чайковского ; отв. ред.-составитель В.Н. Холопова. – Москва-Уфа : РИЦ УГИИ, 2002. – С. 7–24.
9. Бычков, Ю. Н. Проблема смысла в музыке / Ю. Н. Бычков // Музыкальная конструкция и смысл : сб. науч. тр. / РАМ им. Гнесиных. – Москва, 1999. – Вып. 151. – С. 8–22.
10. Высоцкая, М. С. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну : учебное пособие / Марианна Сергеевна Высоцкая, Галина Владимировна Григорьева. – Москва : Московская консерватория, 2011. – 439 с.
11. Григорьева, Г. В. Музыкальные формы XX века : учеб. пособие / Г. В. Григорьева. – Москва : ВЛАДОС, 2004. – 175 с.

12. Григорьева, Г. В. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. 50-80 годы / Г. В. Григорьева. – Москва : Советский композитор, 1987. – 208 с.
13. Гуляницкая, Н. С. Заметки о стилистике современных духовно-музыкальных композиций / Н. С. Гуляницкая // Музыкальная академия. – Москва, 1994. – №1. – С. 18–25.
14. Денисов, А. В. Музыкальные цитаты. Справочник / А. В. Денисов. – СПб. : Композитор, 2013. – 224 с.
15. Денисов, А. В. Музыкальный язык : структура и функции / А. В. Денисов. – СПб : Наука, 2003. – 207 с.
16. Денисов, Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники / Э. Денисов ; предисл. М. Тараканова. – Москва : Советский композитор, 1986. – 205 с.
17. Дорохин, В. В. Основы композиции и импровизации : учеб. пособие / В. В. Дорохин. – Минск : Белорусская государственная академия музыки, 2014. – 231 с.
18. Друскин, М. С. О западноевропейской музыке XX века / М. С. Друскин. – Москва : Советский композитор, 1973. – 272 с.
19. Задерацкий, В. Музыкальная форма : в 2-х вып. / В. Задерацкий. – Москва : Музыка, 2008. – Вып. 2. – 528 с.
20. Задерацкий, В. Семантическое поле музыки в прошлом и настоящем / В. Задерацкий // Проблемы национальных музыкальных культур на рубеже третьего тысячелетия : материалы межд. науч. конф. «Цивилизация и культура : проблема актуальности национального фактора на рубеже третьего тысячелетия (музыкальный аспект)», Минск, 29–30 окт. 1998 г. – Минск : Бел. Союз композиторов, 1999. – С. 5–19.
21. Зенкин, К. В. Музыкальный смысл как энергия (energeia) / К.В. Зенкин // Музыкальное содержание: современная научная интерпретация : сб. науч. ст. – Ростов-на/Д : Изд-во Рост. гос. консерватории, 2006. – С. 22–45.
22. Зорина, С. А. Стилиевые взаимодействия в белорусской музыке 1990-х годов / С. А. Зорина // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – 2007. – № 11. – С. 33–44.
23. Кадцын, Л. М. Массовое музыкальное искусство XX столетия (эстрада, джаз, барды и рок в их взаимосвязи) / Л. М. Кадцын. – Екатеринбург, 2006. – 424 с.
24. Кадцын, Л. М. Музыкальный язык и композиция произведений XVII-XVII веков / Л. М. Кадцын. – Екатеринбург : ФГАОУ ВПО «Рос. гос. проф.-пед. ун-т», 2011. – 348 с.

25. Казанцева, Л. П. Автор в музыкальном содержании / Л. П. Казанцева. – Москва : РАМ им. Гнесиных, 1998. – 248 с.
26. Казанцева, Л. П. Основы теории музыкального содержания : учеб. пособие / Л. П. Казанцева. – Астрахань : Факел, 2001. – 368 с.
27. Казанцева, Л. П. Полистилистика в музыке: лекция по курсу “Анализ музыкальных произведений” / Л. П. Казанцева. – Казань : Казан. консерватория, 1991. – 36 с.
28. Казанцева, Л. П. Полистилистика в музыке XX века / Л. П. Казанцева. – Красноярск : КГИИ, 1986. – 32 с.
29. Казанцева, Л. П. Содержание музыкального произведения в контексте художественной культуры : учеб. пособие / Л. П. Казанцева ; М-во культуры и массовых коммуникаций Рос. Федерации [и др.]. – Астрахань : Волга, 2005. – 112 с.
30. Когоутек, Ц. Техники композиции музыки XX века / Ц. Когоутек. – Москва : Музыка, 1976. – 368 с.
31. Комарова, Е. Э. Пространственно-временные принципы изучения истории музыкальных стилей / Е. Э. Комарова // Художественное образование в контексте современности : материалы Всерос. науч.-практ. конф., Омск, 3–5 марта 2004 г. / Омский гос. ун-т им. Ф.М. Достоевского. – Омск, 2007. – С. 168–172.
32. Кудряшов, А. Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII-XX вв. / А. Ю. Кудряшов. – СПб. : Планета музыки, 2010. – 432 с.
33. Кудряшов, Ю. В. Ладовые системы европейской музыки XX века : исследование / Ю. В. Кудряшов. – Москва : Композитор, 2001. – 216 с.
34. Кузьменкова, О. А. Проблемы полистилистики в свете современного музыкального образования / О. А. Кузьменкова // Современное музыкальное образование – 2003 : материалы международной научно-практической конференции, 9-11 октября 2003г. – СПб. : Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2003. – С. 162–166.
35. Лаврова, С. В. Цитирование в творчестве современных композиторов / С. В. Лаврова. – СПб. : Санкт-Петербургская государственная консерватория, 2007. – 128 с.
36. Лобанова, М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность / М. Лобанова. – Москва : Сов. композитор, 1990. – 312 с.
37. Мальцев, С. Семантика музыкального знака : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / С. Мальцев ; Ленинградская государственная консерватория. – Вильнюс, 1981. – 17 с.

38. Мдивани, Т. Г. Белорусская музыка в её национальном самоопределении: текст, интертекст, контекст / Т. Г. Мдивани // *Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі*. – Мінск : Права і эканоміка, 2007. – Вып. 2. – С. 228–233.
39. Мдивани, Т. Г. Западный рационализм в музыкальном мышлении XX века / Т. Г. Мдивани. – Минск : Бел. навука, 2003. – 327 с.
40. Мдивани, Т. Г. О специфике национального начала в белорусской музыке последней трети XX века / Т. Г. Мдивани // *Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі*. – Мінск, 2007. – Вып. 10. – С. 13–20.
41. Мдзівані, Т. Г. Кампазітары Беларусі / Т. Г. Мдзівані, Р. І. Сергіенка. – Мінск : Беларусь, 1997. – 398 с.
42. Медушевский, В. В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей / В. В. Медушевский // *Музыкальный современник* : сб. ст. / редкол.: В. В. Задерацкий (ред.) [и др.]. – Москва : Советский композитор, 1984. – Вып. 5. – С. 5–17.
43. Михайлов, М. Музыкальный стиль в аспекте взаимоотношения содержания и формы / М. Михайлов // *Критика и музыкознание* : сб. ст. – Ленинград : Музыка, 1975. – С. 51–76.
44. Михайлов, М. К. Стиль в музыке : исследование / М. К. Михайлов. – Ленинград : Музыка, 1981. – 262 с.
45. Назайкинский, Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. – Москва : Музыка, 1982. – 319 с.
46. Назайкинский, Е. В. Стиль и жанр в музыке / Е. В. Назайкинский. – Москва : Владос, 2003. – 248 с.
47. Очеретовская, Н. Л. Содержание и форма в музыке / Н. Л. Очеретовская. – Ленинград : Музыка, 1985. – 112 с.
48. Петрусёва, Н. А. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции : исследование / Н. А. Петрусёва. – Москва-Пермь : Реал, 2002. – 352 с.
49. Просняков, М. Об основных предпосылках новых методов композиции в современной музыке / М. Просняков // *Laudamus* / редкол.: В. С. Ценова (отв. ред.) [и др.]. – Москва : Композитор, 1992. – С. 91–99.
50. Раабен, Л. Ещё раз о неоклассицизме / Л. Раабен // *История и современность* : сб. ст. – Ленинград : Советский композитор, 1981. – С. 196–214.
51. Раабен, Л. Камерная инструментальная музыка первой половины XX века. Страны Европы и Америки : исследование / Л. Раабен. – Ленинград : Советский композитор, 1986. – 200 с.
52. Раабен, Л. Система, стиль, метод / Л. Раабен // *Критика и музыкознание* : сб. ст. – Ленинград : Музыка, 1975. – С. 76–93.

53. Ручьевская, Е. Целостный и стилевой анализ / Е. Ручьевская // Музыкальная академия. – Москва, 1994. – № 1. – С. 100–103.
54. Савіцкая, В. П. Авангардысцкія тэндэнцыі ў беларускай музыцы 60-х – пачатку 90-х гадоў / В. П. Савіцкая // Пытанні культуры і мастацтва Беларусі. – Мінск : Вышэйш. шк., 1990. – Вып. 2. – С. 9–12.
55. Скребков, С. С. Художественные принципы музыкальных стилей / С. С. Скребков. – Москва : Московская консерватория : Музыка, 1973. – 447 с.
56. Соколов, А. С. Введение в музыкальную композицию XX века / А. С. Соколов. – Москва : Владос, 2004. – 231 с.
57. Соколов, А. С. Музыка вокруг нас / А. С. Соколов. – Москва : ИДФ, 1996. – 224 с.
58. Способин, И. В. Музыкальная форма / И. В. Способин. – Москва : Музыка, 1984. – 400 с.
59. Стракович, Ю. В. Цифролюция. Что случилось с музыкой в XXI веке / Ю. В. Стракович. – Москва : Классика-XXI, 2014. – 352 с.
60. Сыров, В. Рок и классическая музыка. О полистилистике в творчестве популярных роковых групп / В. Сыров // Музыкальная академия. – Москва, 1998. – № 2. – С. 141–147.
61. Теория современной композиции : учеб. пособие / МГК ; редкол.: В. С. Ценова (отв. ред.) [и др.]. – Москва, 2005. – 624 с.
62. Холопов, Ю. Полистистика / Ю. Холопов // Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г. В. Келдыш. – Москва : Советская энциклопедия, 1991. – С. 431.
63. Холопова, В. Интерпретация знаков Ч. Пирса в теории музыкального содержания / В. Холопова // Семантика музыкального знака : материалы науч. междунар. конф., Москва, 27–28 февраля 2002 года / Отв. ред. Э. Федосова. – Москва : РАМ им. Гнесиных, 2004. – С. 25–30.
64. Холопова, В. Н. Специальное и неспециальное музыкальное содержание / В. Н. Холопова. – Москва : ПРЕСТ, 2002. – 32 с.
65. Шапинская, Е. Н. Очерки популярной культуры / Е. Н. Шапинская. – Москва : Академический Проект, 2008. – 191 с.
66. Анохина, С. В. Полистистика в музыкальной культуре постмодернизма : автореф. дис. ... канд. Культурологии : 24.00.01 [Электронный ресурс] / С. В. Анохина // Человек и наука. – Москва, 2014. – Режим доступа : <http://cheloveknauka.com/polistilistika-v-muzykalnoy-kult-postmodernizma#ixzz3BDml56eq> – Дата доступа : 23.08.2013.
67. Бычков, М. Н. Популярный справочник. Творческие портреты Композиторов [Электронный ресурс] / М. Н. Бычков // Библиотека Максима Мошкова. –

- Москва, 2005. – Режим доступа : <http://www.lib.ru/CULTURE/MUSICACAD/SPRAWOCHNIKI/portrets.txt>.
– Дата доступа : 24.08.2013.
68. Гибиненко, Ю. Понятие полистилистики в современном музыкознании [Электронный ресурс] / Ю. Гибиненко // Наукова періодика України. – Киев, 2014. – Режим доступа : http://esteticamente.ru/portal/Soc_Gum/Mmik/2009_10/teksti/Gribinenko.htm. – Дата доступа : 05.12.2013.
69. Зенкин, К. Композиторская техника как знак: между порядком и хаосом [Электронный ресурс] / К. Зенкин // Музыкальный журнал «Израиль XXI» – Иерусалим, 2006-2014. – Режим доступа : http://www.21israel-music.com/Poryadok_chaos.htm. – Дата доступа : 25.09.2013.
70. Ильичёва, Н. И. Полистилистика как феномен художественного творчества XX века (на примере литературы и музыки) [Электронный ресурс] / Н. И. Ильичева // Научная электронная библиотека “Киберленинка”. – Москва, 2015. – Режим доступа : <http://cyberleninka.ru/article/n/polistilistika-kak-fenomen-hudozhestvennogo-tvorchestva-xx-v-na-primere-literatury-i-muzyki>. – Дата доступа : 18.12.2013.
71. Концептуальное искусство [Электронный ресурс] / Медиаэнциклопедия ИЗО. – Москва, 2015. – Режим доступа : <http://visart.info/POST/koncept.htm>. – Дата доступа : 25.09.2015.
72. Полистилистика [Электронный ресурс] / Академик. – Москва, 2000–2014. – Режим доступа : http://dic.academic.ru/searchall.php?SWord=%D0%BF%D0%BE%D0%BB%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%BB%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B0&from=xx&to=ru&did=all_words&stypе. – Дата доступа : 22.03.2014.
73. Учёба-Легко [Электронный ресурс] / Учёба-Легко. – СПб, 2010-2014. – Режим доступа : http://ucheba-legko.ru/lections/viewlection/psihologiya/lec_deystvie_i_deyatelnost. – Дата доступа : 03.11.2012.
74. Щербакова, Н. В. Полистилистика в музыкальном искусстве [Электронный ресурс] / Н. В. Щербакова // Регионология. – Саранск, 2009-2014. – Режим доступа : <http://regionsar.ru/node/112>. – Дата доступа : 22.03.2010.

5.4 Список дополнительной литературы

1. Акопян, Л. О. Анализ глубинной структуры музыкального текста / Л. О. Акопян. – Москва : Практика, 1995. – 300 с.
2. Антоневиц, В. А. Белорусская музыка XX века: композиторское творчество и фольклор / В. А. Антоневиц. – Минск : БГАМ, 2003. – 409 с.
3. Антоневиц, В. А. Белорусское композиторское творчество и фольклор / В. А. Антоневиц. – Минск : БГАМ, 1999. – 271 с.
4. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. – Ленинград : Музыка, 1971. – 376 с.
5. Бавильский, Д. В. До востребования: беседы с современными композиторами / Дмитрий Владимирович Бавильский. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2014. – 752 с.
6. Ауэрбах, Л. Д. Белорусские композиторы / Л. Д. Ауэрбах. – Москва : Советский композитор, 1978. – 280 с.
7. Бондаренко, Е. С. История белорусской музыки в концепции Валентины Антоневиц / Е. С. Бондаренко // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – Мінск, 2009. – Вып. 15. – С. 8-15.
8. Бонфельд, М. Ш. Анализ музыкальных произведений : структуры tonальной музыки : учеб. пособия для студентов высших учебных заведений : В 2 ч. / М. Ш. Бонфельд. – Москва : Владос, 2003
9. Борисова, Е. К. Анализ музыкальных произведений : учеб. пособие для среднего проф. образования / Е. К. Борисова, Н. Е. Витренко. – М. : Владос, 2014. – 175 с.
10. Бунцэвіч, Н. Я. Імкненне да прыгажосці як адна з асаблівасцей беларускай музыкі пачатку XXI ст. / Н. Я. Бунцэвіч // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – 2014. – № 24. – С.53–56.
11. Бычков, Ю. Н. Целостный анализ музыкального произведения и формы проявления активности музыкального сознания : лекции по курсу «Анализ музыкальных произведений» / Ю. Н. Бычков. – Москва : Гос. муз.-пед. ин-т им.Гнесиных, 1984. – 56 с.
12. Войтик, В. А. Музыкальное произведение как информационный кластер / В. А. Войтик // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – 2015. – № 27. – С. 55–57.
13. Ганул, Н. Канстанцін Яськоў. Незалежны ад фармату / Наталля Ганул // Мастацтва. – 2015. - № 12 (393). – С. 20–23.
14. Герцман, Е. В. Тайны истории древней музыки / Е. В. Герцман. – СПб : Невская нота : Лебёдушка, 2007. – 576 с.

15. Герцман, Е. В. Языческие и христианские музыкальные древности / Е. В. Герцман – СПб : Лебёдушка, 2006. – 656 с.
16. Златковский, Ю. Д. Музыка Вячеслава Кузнецова. Аспекты стиля / Ю. Д. Златковский // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – Минск : БДАМ, 2001. – Вып. 1. – С. 34–45.
17. Ильин, И. П. Постмодернизм : словарь терминов / И. П. Ильин. – Москва : INTRADA, 2001. – 385 с.
18. Камерно-инструментальная музыка белорусских композиторов XX-XXI веков : учеб. пособие / Сост. И. М. Головач ; вступ. ст. Е. В. Лисовой. – Минск, 2005. – 62 с.
19. Карпилова, А. А. Фоносфера в современном киноискусстве Беларуси / А. А. Карпилова // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – Мінск, 2009. – Вып. 14. – С. 47–50.
20. Клокоцкая, В. С. Методы рационализации в творчестве западноевропейских композиторов второй половины XX века (Д. Лигети, Л. Берио, К. Штокхаузен) / В. С. Клокоцкая ; науч. ред. Р. И. Сергиенко. – Минск : Технопринт, 2005. – 156 с.
21. Кокушкин, В. Д. Черты стиля Галины Гореловой на примере фортепианных сюит и циклов / В. Д. Кокушкин // Научные труды белорусской государственной академии музыки Сер. 5. Вопросы истории и теории исполнительского искусства. Музыкальная педагогика / [редкол.: Е. Н. Дулова (гл. ред.) и др.]. – 2005. – Вып. 22 : Теория и практика профессиональной исполнительской и педагогической подготовки в высшей музыкальной школе / редкол.: В. Л. Яконюк, В. Д. Кокушкин, К. И. Степанцевич. – Минск : Белорусская государственная академия музыки, 2010. – С. 141–159.
22. Кон, Ю. Вопросы анализа современной музыки : статьи и исследования / Ю. Кон. – Ленинград : Советский композитор, 1982. – 152 с.
23. Лотман, Ю. М. Семосфера / Ю. М. Лотман. – СПб : Искусство, 2010. – 704 с.
24. Манулкина, О. Б. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века / О. Б. Манулкина. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2010 – 784 с.
25. Маньковская, Н. Б. Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская. – СПб. : Алетейя, 2000. – 347 с.
26. Махлина, С. Т. Словарь по семиотике культуры / С. Т. Махлина. – СПб : Искусство–СПБ, 2009. – 752 с.
27. Мдывані, Т. Г. Рысы музычнага стылю Вячаслава Кузняцова / Т. Г. Мдывані // Весці АН Беларусі. – Мінск, 1994. – Вып. 2. – С. 83–89.

28. Мдывні, Т. Г. Беларускі музычны авангард: прагноз на заўтра / Т. Г. Мдывані // Мастацтва. – 1991. – № 6. – С. 51–54.
29. Народное музыкальное творчество : учеб. / редкол. : О. А. Пашина (отв. ред.) [и др.]. – СПб : Композитор, 2009. – 568 с.
30. Орлова, Л. А. Камерно-инструментальные ансамбли Г. Гореловой: черты стиля и особенности интерпретации / Л. А. Орлова // Навуковыя працы Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. Сер. 1. Беларуская музычная культура / рэдкал.: К. М. Дулава (гал. рэд.) [і інш.]. – 2005. – Вып. 17 : Музычная культура Беларусі: шлях праз стагоддзі / склад. І. Д. Назіна, Э. А. Алейнікава, А. І. Самусенка. – Мінск : Бел. дзярж. акад. музыкі, 2008. – С. 42–49.
31. Папенина, А. Н. Музыкальный авангард середины XX века и проблемы художественного восприятия / А. Н. Папенина. – СПб. : СПбГУП, 2008. – 152 с.
32. Равенскі, М. Беларускія народныя песні : збор твораў / Мікола Равенскі ; рэдкал.: І. Алоўнікаў [і інш.]. – Мінск : Тэхналогія, 2008. – 191 с.
33. Ройтерштейн, М. И. Основы музыкального анализа : учеб. для студ. пед. высш. учеб. заведений / М. И. Ройтерштейн. – Москва : ВЛАДОС, 2001. – 112 с.
34. Савенко, С. Заметки о поэтике современной музыки / С. Савенко // Современное искусство музыкальной композиции : сб. науч. тр. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1985. – Вып. 79. – С. 5–16.
35. Сапонов, М. А. Менестрели. Книга о музыке средневековой Европы / М. А. Сапонов. – Москва : Классика-XXI, 2004. – 400 с.
36. Сергиенко, Р. Звуковысотная основа музыкальной композиции XX века / Р. Сергиенко. – Минск : УО «Белорусская государственная академия музыки», 1998. – 237 с.
37. Тихомирова, А. А. Современная камерно-инструментальная музыка белорусских композиторов / А. А. Снытко // Музыкальная культура Беларусі: гісторыя і сучаснасць : матэрыялы навук. канф. / Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь, Заслужаны калектыў Рэспублікі Беларусь "Нацыянальны аркестр сімфанічнай і эстраднай музыкі Рэспублікі Беларусь"; [склад. В. У. Дадзіёмава]. – [Б. м.], 2008. – С. 64–67.
38. Тургель, С. Г. Стилиевые диалоги в фортепианных миниатюрах Михаила Васючкова / С. Г. Тургель // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – Мінск, 2009. – Вып. 15. – С. 35–42.
39. Холопов, Ю. Н. Введение в музыкальную форму / Ю. Н. Холопов. – Москва : Московская гос. Консерватория им. П. И. Чайковского, 2006. – 432 с.

40. Холопова, В. Н. Формы музыкальных произведений : учеб. пособие / В. Н. Холопова. – СПб. : Лань, 2001. – 496 с.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ