Назайкинский Е. В. **Стиль и жанр в музыке**.

Учебное пособие для студентов высших учебных заведений. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003.

(книга представлена отдельными фрагментами)

\* \* \*

**СТИЛЬ В МУЗЫКЕ**

Произведение, жанр и стиль – вот три фундаментальных понятия теории искусства. В рамках музыкознания они выступают как своего рода универсалии, как понятия категориального уровня. Нельзя сказать, однако, что стилю и жанру музыковеды уделяют столь же пристальное внимание, как и музыкальному произведению. Разработка их заметно уступает изучению самой музыки. Диспропорция эта естественна и понятна. В самом деле, ведь не жанр и не стиль, а именно музыкальное произведение – конечный продукт творчества композитора – является главным объектом и для исполнителей, и для слушателей.

Произведение оказывается центральным предметом в мире профессиональной музыки европейской традиции. Вокруг него выстраивается всё остальное – и стиль, и жанр, и музыкальный язык. Произведение и работа над ним, над его созданием или интерпретацией, а также его оценка составляют самую сердцевину деятельности музыкантов. Именно поэтому в теории музыки наиболее развитыми оказываются дисциплины, относящиеся к строению произведения – гармония, полифония, учение о музыкальной форме, инструментовка. Что же касается жанра и стиля, то речь о них идет чаще всего лишь в самом общем плане, обычно в связи с тем или иным конкретным музыкальным произведением.

**Термин. Понятие. Трактовки Стиля**

Что есть стиль? Как соотносятся исторические и национальные стили савторскими, индивидуальными, а последние с «возрастными» – ранним, зрелым и поздним? Практика и требует, и не требует ответов на такие вопросы. Не требует потому, что, как это свойственно её величеству *практике*, она как будто бы прекрасно обходится и без них, а стилевые процессы, события, взаимодействия совершаются сами собой, естественно, по законам музыкальной жизни и культуры – совершаются как бы без вмешательства аналитического ока наблюдателя. ***Большое******значение теория стиля имеет для концертной и музыкально-просветительской работы.*** С проблемами стиля постоянно сталкиваются музыканты-педагоги, ведущие занятия в исполнительских классах. К тому же деятельность критика, педагога, музыковеда сама оказывается своего рода второй практикой.

Как известно, слово *стиль* заимствовано из древнегреческого. Палочке для письма на восковых дощечках соответствовало в греко-латинской терминологии слово *stylus,* и оно легко ассоциировалось с почерком. Узнаваемый почерк – стиль и послужил прототипом для понятия более высоких уровней – индивидуальности авторского слова, творческой манеры.

Термин *стиль* в значении, близком к современному, появляется сравнительно поздно. Он встречается, в частности, в музыкально-теоретических трактатах эпохи Возрождения. Диапазон его интерпретаций в современном музыкознании чрезвычайно широк. Даже при беглом знакомстве с трактовками слова *стиль* обрисовываются некоторые из его наиболее устойчивых и предпочитаемых смысловых наклонений.

Таковы, например, исследования «К проблеме стиля Бетховена», «Стиль симфоний …», а также многие другие подобные работы. Речь в таких случаях идет о системе художественных средств и приёмов, особенностей формы и содержания в творчестве того или иного композитора, об их связи с эстетическими взглядами авторов музыки, с историческим контекстом.

Другое значение термина связано с исторически обширными пластами музыкальной культуры. Таково понимание термина во многих работах типа «Классический стиль в музыке».

В ряде работ под стилем имеется в виду национальная или какая-либо другая стилевая общность. Это ясно, например, из работ фольклористов. Термин *стиль* часто используют также применительно к музыкально-исполнительскому искусству, к музыке различных жанров.

Иногда, имея в виду индивидуальный стиль композитора, относят этот термин к творчеству композитора в целом, иногда же к отдельным периодам его творчества («ранний» Скрябин, «поздний» Шостакович и т.п.) и даже к отдельным сторонам музыки – говорят, например, об оркестровом стиле того или иного композитора, о его гармоническом стиле и т.п.

Уже из этого краткого перечисления видно многообразие сфер применения термина *стиль.*

\* \* \*

Во второй половине ХХ столетия развитие музыкальной – композиторской и исполнительской практики сопровождалось активным вовлечением в музыкальную культуру старинной доклассической музыки, музыки неевропейских народов. Также наблюдаются процессы взаимодействия различных стилей в рамках творчества отдельных композиторов, явления так называемой полистилистики, техники музыкального коллажа и многое другое. Всё это привело к тому, что в музыковедческих исследованиях всё больше стало уделяться внимания не только стилевым характеристикам творчества, но и самим теоретическим разработкам проблем стиля, отшлифовке понятийной системы и методики анализа.

***Стиль* – *это особенное свойство*** или, лучше сказать, ***качество музыкальных явлений.*** Им обладает произведение или его исполнение, редакция, или даже описание произведения, лишь тогда, когда них непосредственно ощущается, воспринимается стоящая за музыкой индивидуальность композитора, исполнителя, интерпретатора.

Следовательно, ***стиль* –** это то ***качество, которое позволяет в музыке слышать, угадывать, определять того или тех, кто её создает или воспроизводит,*** т.е. качество отличительное, дающее возможность судить о генезисе. По музыкальным темам, по композиции, по конкретной структуре музыкальной ткани и интонационной организации мы отличим первую фортепианную сонату Бетховена от второй, а тем более от симфонии или концерта. Но во всех этих совершенно разных по жанру, форме, образному строю произведениях слух угадывает и нечто общее – почерк, манеру, интонацию того единственного мастера,

Личность, проявляющаяся в музыкальных звуках, – вот что такое стиль в музыке. Личность – вот что генерирует, рождает неповторимое по стилю произведение или его исполнение.

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

***Музыкальный стиль – это отличительное качество музыкальных творений***, ***входящих в ту или иную общность*** (наследие композитора, школы, направления, эпохи, народа и т.д.), ***которое позволяет непосредственно узнавать, определять их происхождение и проявляется в совокупности всех без исключения свойств воспринимаемой музыки, объединенных в целостную систему****.*

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

• указание на единый генезис (происхождение);

• требование музыкальной, т.е. улавливаемой непосредственно на слух, его выраженности;

• указание на вовлечение в этот процесс всей совокупности свойств музыки, образующей органически целостную систему.

Рассмотрим каждый из этих моментов отдельно.

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

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

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

Опираясь на такое представление о музыкальном стиле, интересно выявить различные формы его проявлений, уже не связанные с сочинением произведений и с их зафиксированными нотными текстами. К таким формам можно отнести, в частности, музыкально-исполнительский стиль. Он, как и авторский стиль, предстаёт для слушателя непосредственно в звучании, в организации звуковых исполнительских средств – в агогике, динамике, звуковысотной интонации, в туше, звуковедении, артикуляционных особенностях и фразировке.

К музыкальным стилям можно отнести, несомненно, также и отличительные свойства редакций – совокупность устойчивых характерных признаков, обнаруживающихся в музыкальных текстах, отредактированных одним и тем же музыкантом-редактором.

Из различных средств и элементов музыки наиболее пригодными в качестве стилевых признаков оказываются те, которые связаны с характеристической стороной звучания. Это, прежде всего, фактура, ритм и мелодико-тематическая организация. Разумеется, не существует постоянного закрепления средств за стилеопределяющими и нейтральными.

Э. Григ

Ор. 12 № 2

***t***

***г***

Так, при всей нерасположенности гармонии к функции стилевого обнаружения, в XX веке именно на неё композиторы стараются возложить задачу стилевой индивидуализации, создать посредством гармонии свой индивидуальный почерк. Впрочем, ладовые и гармонические средства начинают становиться характерными для стиля уже в музыке композиторов-романтиков.

**Функции стиля**.

Важен вопрос о том, в чем заключается в том, какие функции в ней выполняет стиль. Мы остановимся лишь на трех самых важных.

Одна из них – ***обеспечение историко-культурной ориентации*** слушателя в мире музыки. В процессе восприятия музыки слушатель не только учитывает эпоху и место произведения в истории культуры, не только подсознательно связывает с ним то, что ему известно о композиторе и обстоятельствах рождения произведения, но и подсознательно или сознательно оценивает собственную свою позицию в мире ценностей.

Столкнувшись с музыкальным шлягером, любитель академической серьёзной музыки не только сразу улавливает в ней стиль лёгкой, эстрадной пьесы, но вместе с тем и себя чувствует посторонним в этой культуре.

Стилевые признаки позволяют слушателю решать задачу отнесения музыки к определенной «позиции» в культуре, а через неё – к определенным идеалам, мировоззрению, содержанию. Стиль оказывается при этом своего рода знаком социально-исторической ценности содержания, идеи, метода, идеологии и, кроме того, служит вехой и для актуализации позиций самого слушателя, для его самооценки – оценки вкуса, приверженности к тому или иному слушательскому кругу и т.п.

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

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

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

Функция *объединения – разграничения* проявляет себя также и по отношению к каждому отдельному произведению. Стилевое единство является важнейшим фактором целостности произведения, а разностильность либо свидетельствует о творческой эклектике и незрелости, либо является результатом целенаправленной игры со стилями.

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. Если человек неясно мыслит, то он и писать будет неясно; если у него капризный нрав, то и проза его будет прихотлива; а если у него быстрый, подвижный ум и любой предмет напоминает ему о сотне других, то он, 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.

***Стиль служит узнаванию творца*** –автора в широкомсмысле 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 приобретённые им в среде обитания и общения привычки, приспособления, вещи, подчас случайно подвернувшиеся под руку.

Стиль в музыке, как и в других видах искусства, есть проявление характера творческой личности, создающей музыку или интерпретирующей ее. В музыкальном искусстве в силу его интонационной специфики стиль проявляется с особой непосредственностью и яркостью и в наибольшей мере отражает эмоциональные черты человека.

Система стилей характеризуется в музыке множественностью и иерархичностью. Индивидуальные стили взаимодействуют в ней не только друг с другом, но и со стилями более высоких рангов и более крупных объемов – такими, как стиль школы, направления, нации, исторической эпохи, культурного региона, социального слоя, жанра. В единичных музыкальных явлениях одновременно проявляют себя стили различных уровней и типов. Но во всех случаях стилевое восприятие оказывается ориентированным, прежде всего, на личностное начало – на личность соборную, коллективно опосредованную или индивидуальную, единичную. Обобщение индивидуально-личностного связано с целым рядом историко-культурных факторов, таких, как язык, средства, каноны музыки, её инструментарий и формы, условия бытования. Можно сказать, что детерминанты стиля – это практически все определяющие стиль условия, факторы, предпосылки, истоки.

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 даёт ему профессиональная школа и что принимается им отнюдь не безоговорочно, а в соответствии с его личными пристрастиями и наклонностями.

А всё это, так или иначе, принадлежит стилям более высоких уровней – историческому, национальному, жанровому и т.п. Однако нельзя оставлять за бортом и сиюминутных обстоятельств, воздействующих на ход и характер сочинения, – влияние друзей, состояние здоровья, внимания, памяти.

В отношении музыкального искусства остается справедливым деление всего комплекса детерминант на внешние условия и внутренние факторы. 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 некоторых случаях и не задумывающейся над этими особенностями, не регулирующей их, не заботящейся о собственном стиле, который всё равно сам собой естественно образуется как следствие неповторимости человеческой индивидуальности.

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 всё 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.

**Проблемы типологии стилей**.

Наиболее очевидными, 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 включён и изучаемый конкретный стиль.

Композитор, создающий произведение, работающий над своим стилем, смотрит на всю другую музыку как на стилевую среду. Слушатель отделяет произведение по стилю от других произведений или выявляет их общность. Стилевая среда многослойна и многоэлементна.

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, остается 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 остается неизменным.

Выработка индивидуального стиля композитора – длительный процесс движения от биологического и детски непосредственного выражения к оснащению всеми атрибутами музыкальной традиции, культуры, моды. Иногда это идёт вразрез с личностными свойствами, и тогда начинается подгонка личного к надличному. 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 вызывающей манере. Но и само это преодоление выглядит как негативное отображение академических норм.

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 приглушают её 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, во всех этих изменениях и ипостасях.

**Национальный стиль**.

Проблемы теории национального стиля многочисленны и глобальны. Их трудно было бы с исчерпывающей полнотой изложить даже в солидной объемной монографии. Мы остановимся лишь на специфике этого феномена и на том, как соотносится народное и профессиональное композиторское творчество в рамках национального стиля.

Историками принято считать, что в Европе сложение наций произошло на рубеже Средневековья и Нового времени и связано с эпохой Возрождения (XIV – XVI века). В молодых романтических 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.

Прежде всего, следует указать на социально-культурные и социально-психологические моменты. 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. 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), певческая природа русской музыки.

Другим общенациональным основанием является воздействие единой системы языка (фонетической, грамматической, интонационной) на музыку всех локальных и индивидуальных, фольклорных и композиторских стилей. При большом внутреннем разнообразии культуры многое и зависит от типа творческой личности композитора.

Можно утверждать, что сам феномен национального мыслим только в системе наций, а для изолированного народа он был бы немыслим. 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.

**Характеристика исторического стиля**.

Казалось бы, человек, интересующийся историей музыкального искусства, обратившись к этим специальным исследованиям, должен получить если не исчерпывающее, то, по крайней мере, достаточно твёрдое 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 в произведениях, текстах, языке и о самой исторической эпохе в целом. Что такое, например, романтизм? Эстетика, особое качество искусства и культуры? Или сам состав культуры, представленный творческими результатами? Подобного рода вопросы можно отнести и к классицизму, экспрессионизму. Барокко выступает как искусство и как эстетика, как стиль и как эпоха.

Личностное начало привносится в исторический стиль авторами – создателями музыки и её 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 ценимых эпохой Возрождения элементов отмечаются сила, динамизм, индивидуальность. Классицизм, прочно стоящий на фундаменте человекоцентричности (намного высшей, по сравнению с Возрождением). Барокко, возвысивший роль и яркость композиторского индивидуального стиля, в отношении стилистики все же уступает романтизму.

Однако индивидуальный стиль проявляет себя по-разному в разные эпохи. В произведениях венских классиков авторский стиль очевиден, но мера его открытости еще не доведена до демонстрации «личной жизни», как у романтиков. Композитор выступает как личность, действующая преимущественно в рамках общественного этикета. И его музыкальные персонажи тоже изображаются и воспринимаются как видимые с расстояния, в обществе, на площади, в лесах и полях. Психологические откровения даже в оперных лирических эпизодах часто жанрово опосредованы, обобщены.

В XX столетии стиль часто подменяется стилистикой, за которой подчас уже не видно живого лица самого музыканта. В этом есть черты возвращения к культурам древности и Средневековья; отрицание отрицания. 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 веке 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, отрицание отрицания вот образ стилевой вторичности, более близкий нашему времени.

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 ещё не выявлен, так как само по себе оно не даёт оснований для выделения центральных и подчиненных элементов и свойств стиля.

**ЖАНР В МУЗЫКЕ**

Разные, непохожие одно на другое произведения являются тем не менее воплощениями одного и того же жанра, обозначаемого например, словом вальс. Но что такое сам вальс? Или полонез, мазурка, баллада, былина? Какие признаки позволяют слушателю относить конкретное произведение к определенному жанру? Что связывает современную оперу со старинным зингшпилем, симфоническое скерцо с простодушным деревенским менуэтом, концертный вальс с крестьянским немецким лендлером? Много ли возникает в XX веке 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 важна во многих отношениях. Прежде всего, потому, что **жанры – это реальная связь музыки с жизнью.** Действительно, вальс, колыбельная, симфония, опера, эстрадный шлягер – всё 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 её средствами.

А с точки зрения профессионала-музыканта жанры – это рождённые самой музыкальной культурой мастерские, это естественные музыкальные студии, в которых отыскиваются и шлифуются разнообразные приёмы музыкальной выразительности, формируется семантика музыкального языка.

Назовём причины относительно слабой разработанности теории жанра. Жанр по сравнению с музыкальной формой является объектом более размытым в своих признаках и очертаниях. Также жанр как объект значительно сложнее музыкальной формы. В немалой степени именно здесь и коренятся методические и методологические трудности анализа жанров, 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, русские композиторы рубежа XIX-XX веков внимательно изучали связанные с этим каноны богослужения и традиции русской церковной музыки. 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.

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

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.

**О некоторых системах жанровой классификации**.

Опыты классификации музыкальных жанров стали уже очень давно естественным продолжением и дополнением к описанию самих жанров. Немецкий музыковед Г. Бесселер, анализируя связи музыки с формами её бытия и жизненными функциями, в ряде своих исследований выдвинул и обосновал деление всех жанров на *преподносимые* и *обиходные*.

Действительно, музыка в публичном концерте, как и в оперном театре, преподносится слушателям в качестве художественной эстетической ценности, а потому может быть названа преподносимой. Напротив, жанры, связанные с церковным обиходом, с празднествами и карнавалами, как и любые другие прикладные жанры, можно считать обиходными. Термины эти как раз и отражают две принципиально различные жанровые формы бытия музыки.

Отчасти вне этой сферы 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 её 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 нём 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.

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 им были выделены шесть групп:

**1) *народно-бытовая музыка устной традиции*** (песенная и инструментальная);

2) ***лёгкая 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.

Иной принцип положил в основу систематизации жанров В. А. Цуккерман. Он выделил 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 относятсяэтюды-картины, программная музыка.

Сохор выделяет четыре основные группы, причём, 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.***

***у***

**К первой группе** он относит ***культовые или обрядовые жанры.*** Это *молитвенные песнопения, месса, реквием, литургия* и т.п. Для стиля и содержания культовой, обрядовой музыки характерны такие качества, как статичность, размеренность, упорядоченность, господство хорового начала, обобщённость 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 интонаций над новыми.

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 удаотся 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 немузыкальных требований – от действия, декораций, сюжета. Отсюда наибольшее разнообразие форм и языка.

**В четвертую группу** входят***театральные жанры*** – *опера, балет, оперетта, музыка драматического театра.* Для них характерны: 1) отражение драматического действия и музыке (отсюда большая конкретность образов, динамизм, сюжетность);

2) некоторая несамостоятельность музыки – опора её 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.

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 неё 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. 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).*

Однако в музыковедческой практике закрепился именно термин жанр.

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,* унаследованных потом латынью и латинизированной Европой (лат. *genus).* Читателю предоставляется инициатива умножения ряда перешедших в русский язык таких слов, как *ген, генетика, генезис, генеалогия, генотип, генофонд, геноцид, генератор, гомогенный,* но также – *женщина, жена, жених, 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 генетиеский 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...)».

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.

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 создаётся то или иное художественное целое. В этой формулировке, кстати говоря, чётко 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.

Как известно, жанр обладает чётко выраженными функциями. 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 её 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.

Всё 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 между автором и публикой. Вторая объединит в себе *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 даёт 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 нём – иначе говоря, структуру коммуникации.

**Жанровая память. Память жанра**.

При упоминании определённого жанра, как в сознании, в воображении возникает более или менее ощутимая 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 вспоминаем все моменты, когда мы прочитывали о вальсе, слушали этот жанр. Представляя звучание вальса, мы ассоциируем его с танцем.

Военный походный марш – это не только активный двухдольный ритм, развертываемый в темпе 120 ударов в минуту, не только сложная трехчастная форма с «соло басов» или кантиленными мелодиями баритонов в средней части. Это и способ организации движения, и энергичная, синхронизованная поступь движущейся колонны, это мужественные лица солдат и сверкающие медью инструменты идущего впереди духового оркестра. Это, в сущности, и весь стоящий за картиной марша традиционный армейский уклад. Этот комплекс и входит весомой частью в хранимое памятью жанра содержание.

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

**Жанр и имя**

Отметим, прежде всего, что название жанра относится к его внемузыкальным компонентам, но при этом может даже подчас не включаться непосредственно в саму жанровую ситуацию. Когда под хмельком поют застольную песню, когда танцуют польку или буги-вуги, то ведь просто поют и танцуют, вовсе не произнося, даже мысленно, имени жанра. И именно потому, что название жанра и принадлежит ему (особенно имя-кличка, возникшая в ходе развития самого жанра), и не принадлежит конкретной жанровой ситуации, – именно поэтому оно может брать на себя функцию как бы постороннего запоминающего элемента.

Запоминаемой же является вся жанровая ситуация со всеми её внемузыкальными и собственно музыкальными компонентами. Достаточно, как уже говорилось, только упомянуть тот или иной знакомый человеку бытовой, служебный, прикладной, развлекательный жанр – частушку, колыбельную, церковное пение, гимн, походную песню, как услужливое воображение тут же воскресит в его сознании целый комплекс стоящих за именем жанра ассоциаций, в который вмещается множество элементов музыкального и внемузыкального порядка.

Ведь названия жанров часто уже в самой своей вербальной форме запечатлевают те или иные примечательные свойства жанра, отдельные его признаки. Причем признаки эти могут принадлежать и музыке, и особенностям ситуации, могут относится к исполнителям и инструментам или к словам и содержанию текста, могут метко характеризовать прикладную функцию музыки и т.п.

Характерные для определенного исторического стиля жанры, которые удержались за рамками породившей их эпохи, неизбежно утрачивают множество своих свойств, элементов, особенностей, приобретая оттенки бутафорности, музейной редкости. Профессиональное композиторское творчество иногда даже с пиететом или иронией воспроизводит старые образцы в форме стилизаций, вторичных жанров, жанровых аллюзий. Очевидна историческая изменчивость типовых жанровых ситуаций карнавала, маскарада, бала и бала-маскарада.

После Великой Отечественной войны в нашей стране возникла было тенденция возрождения бальных танцев, но она не привела к подлинному восстановлению бальных традиций, ибо социальная среда и жизнь стали иными. Зато формируются новые массовые жанры зрелищного, развлекательного типа. Складываются каноны праздничных массовок. Меняется в той или иной мере роль музыки. Всё чаще музыка начинает использоваться как знамя, как эмблема. Утверждается по-новому и особый клубный характер слушания как способ общения, единения, причастности «мировому духу».

XX век – это ещё и музыка как шум, или как материал для фонотеки-коллекции, как предмет идеологических спекуляций. Меняются расстановка и функции участников музыкальной коммуникации – композитора, исполнителя, слушателя, критика, педагога, чему способствует новая форма распространения музыки – радио, звукозапись, телевидение. Рождается профессия звукорежиссера, работника электронной музыкальной студии.

Отошли в прошлое многие фольклорные жанры, песни, связанные с самыми различными обрядами. Фольклористы ещё могут застать в своих экспедициях посиделки, улицу, хороводы. Народные мастера пения остаются в памяти, запечатлеваются в искусствоведческих описаниях, в художественной литературе. Но в большинстве случаев остается лишь обобщенный образ. Вместе с уходом в прошлое характерных бытовых ситуаций, включавших музыку в свой состав (серенада, охотничья музыка, веснянки и т.п.), исчезают мелочи, детали.

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

Но и эти старые ситуации трансформируются. Всё зависит от конкретной исторической стратификации культуры и общества. Одним из результатов исторического процесса развития жанровой системы оказывается постепенно укрупняющаяся группировка жанров по определенным, притом всё более общим признакам и критериям. Они как раз и выявляются в музыковедческих системах классификации.

**Типология музыкальных жанров. Общие принципы и критерии типологии**.

Совершенно очевидно, что музыкальные жанры не отделены непроходимой стеной от жанров театральных, литературных, танцевальных, как и от жанров внехудожественных, 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 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 нём 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.

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 *лёгкая*, *массовая* и *элитарная, духовная* и *светская*). Использование любой такой дихотомии, конечно, обладает как определенными преимуществами, так и недостатками.

Следуя исторической логике развития европейской культуры, целесообразно выделить три социально значимые для неё 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 её 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 веке, 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.

**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 самого процесса. В музыке на ранней стадии ее исторического развития музыкальная идея, её воплощение в звуках и восприятие подчинялись, если можно так сказать, принципу триединства времени, пространства и действия.

«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 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.

*Эстетическая форма*. *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. Акт творения отныне может быть отодвинут от звуковой реализации музыки, причём 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 цроизведений.

Пространственно определенные условия функционирования жанров – неустранимая для любой музыки характеристика. Соната 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 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.

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, всё 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.

*Виртуальные формы бытования жанра*. Изобретение фонографа открыло путь к развитию техники уже не нотной, а акустической фиксации музыки. В XX веке 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 её слушателями, т.е. между двумя последними, прежде синхронными и пространственно связанными звеньями коммуникационной цепи. Этот разрыв может быть только пространственным (прямая радио-трансляция), притом без ограничения расстояний, но также и временым (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, 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.

Следствия распада коммуникационных связей многочисленны и разнообразны. Это и антигигиеническое для слуха и неприемлемое в эстетическом плане расхождение акустически запечатленного в звукозаписи вместе с музыкой её первичного пространства (например, гулкого 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. 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.

Но некоторые отрицательные следствия разрыва неустранимы, и среди них особенно нежелательным и неприятным является эффект снижения, «обытовления» высоких жанров – неизбежная плата за безграничное расширение аудитории. При этом коренным образом изменяется его коммуникативная структура.

Во-первых, это отрыв исполнителя от слушателя. 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 исполнительских 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. 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 восцриятия.

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!

Слушатель «выбрасывается» из публики, а публика, как выражался Бесселер, «атомизируется». Конечно, и в концертом 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 веке музыкальные молекулярные связи разрываются и слушатель – атом, хотя и сохраняет возможность общаться с музыкальными единоверцами, среди которых могут быть и ценители изящной музыкальной формы, и тонко чувствующие все оттенки музыкальных настроений, 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 общины. Но возможность эта практически не используется.

Следует сказать и еще об одном коренном отличии виртуальной формы разрыва от старой – концертной (живое исполнение). Оно относится к параметрам времени. Исполнение рассчитанп на определенное время суток (иногда сезона, недели, цикла праздников). Человек должен облачиться в торжественное платье, он не может быть в рабочей одежде и т.п. Соблюдаются установившиеся гласно и негласно совершенно определенные нормы.

Все это оказывается совершенно не обязательным для слушания музыки по радио, а особенно в звукозаписи. Слушатель может быть полураздет, 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.

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

Пока ещё изобретательный ум инженера не заменил человеческого слуха и, минуя ухо, не подвел музыку вплотную к внимающей ей душе, ибо если всесильный инженер в третьем тысячелетии установит, где находится эта чуткая к музыке душа, он не преминет присоединить провод новейшей конструкции прямо к ее чувствующему центру. Всё остальное оказалось подвластным техническому прогрессу, с которым, кстати, нетрудно связать и становление духовного детища человека – чистой музыки, своего рода музыкальной души.

Итак, жанр как собственно художественная категория стал проявлять себя лишь в композиторском творчестве, в деятельности профессионалов-музыкантов. Именно в связи с профессиональной музыкой и возникло понятие вторичных жанров. Вторичное бытие музыкальных жанров приобретает самые разные формы. Кристаллизация обобщенных жанровых начал также результат профессиональной творческой практики.

\* \* \*

Далее речь пойдет о жанре и стиле как компонентах стилистики произведения и о его стилистическом анализе.

Ряд терминов вошел в аналитическую практику музыковедов с лёгкой руки А. Г. Шнитке. Речь идет тут о его докладе на прошедшем в 1971 году в Москве Международном музыкальном конгрессе на тему «Полистилистические тенденции в совренной музыке».

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.

Слово аллюзия докладчик трактует в точности в том же значении, какое оно имеет в филологическом учении о стилистических приемах – как намёк 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.

Композиторской практике авангардистов XX века весьма интенсивно и остро оперировала такими стилевыми компонентами композиции как политональность, политембровостъ, полиритмия, к которым позже была добавлена ещё и полистилистика.

К сожалению, вышедший в 1991 году «Энциклопедический музыкальный словарь» не содержит указания на главный критерий полистилистики – связь с соответствующей техникой композиции XX века, 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». 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 полистилистика.

Ряд приёмов музыкальной стилистики закреплен в терминах, пришедших из смежных областей творчества. В теории и практике изобразительных искусств коллаж обозначает особую технику – наклеивание на несущую поверхность отличающихся от неё 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. В попурри эстрадного типа, цитаты, 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.

Таким образом, 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 стилевого сходства с первоисточником.

Структурные, интонационные, смысловые особенности цитаты позволяют легко отграничить её от других приёмов стилистики. 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 чётко 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 приёмом 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.

Термин цитирование более свободен. В упомянутых работах 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 приёмам стилистической работы можно отнести стилизацию – намеренное воспроизведение какого-либо стиля в целостном музыкальном произведении или его отдельной законченной части. В музыкальных звуковых свойствах многих первичных жанров достаточно ярко проявляет себя определенный собственно личностный тип, например любящей матери или няни – в колыбельной, восторженного, 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 гром кая, а марш, конечно, на *forte* и *fortissimo* с использованием ударных и меди.

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.

Можно указать на *три коренных жанровых типа музыкального тематизма*. 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 данное 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,

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 ещё на одну ступень опосредования и обобщённости. 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 характерные танцевальные фигуры, и, главное, специфический игровой тонус танца. И не случайно, между прочим, за скерцо закрепляется привилегия на комическое, игровое начало, определяемое термином скерцозность.

Если брать во внимание все жанры, то симфонизм соединяет в себе лирику и драму, песенность – лирику и эпос, а концертность – драму и эпос, если с эпосом связывать повествовательное, риторическое, ораторское начало.

**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, причём не только в вокальных жанрах. Простой слушательский опыт подсказывает, что чистая, бестекстовая инструментальная музыка тоже развертывается 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 лишены грамматических категорий рода, числа, времени, не разграничиваются на существительные и глаголы, прилагательные и числительные, не спрягаются и не склоняются.

И всё же, по крайней мере, структурное ***сходство мотивов со словами*** налицо. Во-первых, они подобны словам по своей протяженности, по количеству тонем. 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, как параллель к речевому, и как продолжение) выявляется и в музыкальныхжанрах: ***мелодекламация, скандирование, чтение нараспев, псалмодия, шуточная частушечная скороговорка, оперный речитатив* с его разновидностями, *ариозное пение, кантиленная ария и протяжная русская песня, бытовой романс, цыганское пение, камерная вокальная лирика концертного плана*** (Б. В. Асафьев, кстати сказать, в коротких музыкальных образцах воспроизвел восходящий от речи к музыке ряд в своей книге «Речевая интонация»).

Всё 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 всё 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 интонациии 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.**

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

Итак, декламация – это устный художественный жанр литературного чтения перед публикой; она связана с определёнными интонационными фигурами, она требует профессионализма, артистичности, хорошо поставленного голоса. «Что приятнее слуху и лучше для привлекательности исполнения, чем чередование, разнообразие и перемена голоса?» – восклицал знаменитый римский оратор, и этот его риторический вопрос вполне может быть отнесён к художественной декламации, а также к мелодекламации, сопровождаемой музыкой.

Именно интонационное разнообразие и отличает музыкально претворенную декламационность от речитативности. Если для речитативности специфическим признаком является многократное повторение тона неизменной высоты (собственно речитация) и поступенное мелодическое движение в сравнительно узком диапазоне, то для декламационности, напротив, характерны широкие интервалы, активный ритм. Различны они и по своему генезису. Декламация по существу есть внесение музыки в речь (в мелодекламации даже в прямом смысле). Речитация же, наоборот, есть внедрение речевого оттенка в музыкальное исполнение.

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, развёртываемое 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.

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 (общность) и дифференциальные (различие) 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.

*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.

В-третьих, интегральным признаком можно назвать всё-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 тонем к длительностям слогов обычной речи.

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.

Распознавание речевого жанра как прототипа музыкальной интоцации требует лишь специального внимания и мыслительного труда, направленного на то, чтобы глубоко запрятанные 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, приглушённость, 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, приёмы умолкания, риторические восклицания и вопросы, достаточно развернутые предложения, четко прослеживаемые кульминационные узлы. Истерическая речь, вопль, плач – краткие экспрессивные реплики, часто и многократно повторяющиеся в исступлении. Крики глашатая – использование полунапевных формул, ритмизованность, рифмовка (почти таковы и крики уличного торговца, газетчика). Авторская или любительская декламация стихов – завывающая интонация, волнообразная и несколько монотонная мелодика. Речь чтеца-декламатора – патетически приподнятая и несколько манерная.

Важно лишь помнить при этом, что описание собственно речевых жанров (бытовой и специальной речи), литературной и театральной, как и характеристика музыкальных жанров, требует рассмотрения не только собственно звуковых особенностей, но и коммуникационной расстановки, пространственных условий, числа участников общения, их роли в процессе общения. В самом общем плане очевидно, например, различие монологического и диалогического типов. Но как же много различных ситуационных вариантов! Вот один журит другого за какие-то проступки, и у провинившегося в манере его речи явно ощутим оправдательный модус, модус вины, жалобы или, напротив, строптивого 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 всё равно он был бы неполон.

*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.

Марш и другие формы шествия охватывают сравнительно небольшое число ритмически близких друг другу вариантов. Гораздо больший разброс мы видим в сфере танца. Ни темп, ни метрические особенности нельзя здесь каким-то образом унифицировать. Есть очень быстрые танцы (галоп, хота, тарантелла, экосез), есть умеренные (гавот, вальс, сицилиана) и сравнительно медленные (танго, павана, хороводные танцы). Одна из важных разделительных линий в танцевальных жан-рах проходит между поступательным и волнообразным типами движения. Первый генетически связан с шествием, с линейной (прямолинейной) направленностью. Ему соответствует двухдольный метр. Примером второго является вальс. Трехдольность отлична от двухдольности по своим пространственно-кинетическимым возможностям и свойствам. Это сочетающееся с поступатель-ностью кружение, при котором третья доля так или иначе требует отклонения от прямолинейного движения. Плавное, лёгкое кружение – характерная черта вальса.

\* \* \*

Русское слово *игра* многозначно. И хотя этимологическая гипотеза связывает это слово с музыкой, выводя его из греческого *agos* – «восхваление и умилостивление 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.

Её 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 осталея и музыкальный ген: игра (у немцев *spiel*, у англичан *playing*) – основное обозначение действий музыканта-инструменталиста. Высокий тонус – непременное условие профессионального исполнения. Он является основой лёгкости, виртуозности, подвижности. Но музыкант играет ещё и как актер, а его высокоспециализированные движения, управляющие звукоизвле-чением, хотя на первый взгляд и не имеют аналогов в танце и других связанных с движением областях, вместе с тем, всё же являются кинетической основой для впечатлений полетности, скачков, шага, бега, жеста, игровых действий.

Игра музыканта выступает как искусство перевоплощения – например, в звукоизобразительных, связанных с движением эпизодах. Исполнитель продолжает здесь идти по пути, намеченному уже композитором. Имеется в виду не только музыкальная зарисовка игры и её событий, как в некоторых пьесах где прототипом являются жизнь и игра ребенка. Напротив, чаще всего это не изображение игры, а, наоборот, игровое (т. е. актерское и артистическое) изображение какой-либо жизненной ситуации или обиходного жанра. Примечательно, что такое воспроизведение в большинстве случаев берет в качестве прототипа жанры и действия с ярко выраженным моторным началом. Это может быть шествие, танец, карнавальные шествия и танцы.

Игровая имитация осуществляется в самых разных модальностях, например – радостного веселья, кипения. Из архивов классической и романтической музыки может быть составлена даже целая галерея портретов причудливых существ, характеристика которых осуществляется через имитацию жеста, походки, полета.

Конечно, чаще всего основой для игровых эффектов является танец в его бытовой, обиходной, бальной или балетной трактовках. Именно на ней и формируется постепенно скерцозность как некий общий знаменатель разных модальностей игрового начала. Игровая моторика может, однако, охватывать и вбирать в себя представления, связанные не только с жанрами шествия, танца, балета, но и с механическим движением (падение, вращение, движение волн, дождевых струй, речного потока и т.п.). И точно так же, как движения животных, очеловечиваются, одухотворяются природные неживые, а также механические, машинные ритмы в сочинениях авангардистов. Они наделяются интонационными смыслами и подчиняются законам живой пластики.

**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 протяжённые остановки, а при переходах от тона к тону, в конце или начале выдержанного звука – включение украшающих орнаментальных фигурок.

Более нейтральный характер имеет термин *cantabile*, часто ключаемый 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. 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.).

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.

Прежде всего, если брать внешнюю, звуковую сторону, кантиленность предполагает такую организацию музыкального времени и ритмического рисунка, которая обеспечивает преобладание долгих тонов и даёт 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 излияние музыкальной эмоции. Необходимым условием для этого является также и темп – умеренный или медленный.

Если протяжные тоны можно назвать музыкальными гласными, а их начальные фазы, особенно с характерной твердой атакой, – музыкальными согласными, то *cantabile* есть преобладание первых, их безусловное господство, достигаемое и длительным выдерживанием тонов и смягчением «согласных» с помощью приемов *legato* и вокального *portamento*.

Для обозначения этого особого внутреннего качества мелодии, кантилены, которое воспринимается непосредственно даже неискушенным слухом, здесь используется греческое слово мелос. Это свойство мелодии подметил и красочно описал в своих музыкальных беседах князь В. Ф. Одоевский. «Её характер, – говорил он, – зависит от свойства гармонии, с которою она соединена; мелодия видимость тела, – гармония – душа».

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. Способность мелодии вбирать в себя энергию всех элементов музыкального движения позволяет считать её главным носителем мелоса, а термины напевность и мелодичность – оценивать как синонимичные слова.

Конечно, и сама структура мелодии, и характер её окружения, аккомпанемента, фона, да и слуховой настроенности зависят ещё и от того, какой жанровый прототип или конкретный жанр лежит в её основе. Если это песня, то важно услышать, понять, знать, с какой её 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. 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 арии при широком выборе взаимосвязей в кантилену чаще проникает речитация, как и наоборот – кантилена в речитатив (как в ариозо).

Романс – первоначально песня на романском (испанском) языке – распространился в разных странах Европы как жанровый вариант немецкой *lied* и французской *chanson* и обычно ни в чём, кроме генезиса, фиксируемого названием, не отличался от европейских разновидностей. В России термин появился позднее – в начале XIX века и был подготовлен пришедшей на смену канту «российской песней», создававшейся на стихи известных поэтов и предназначенной для сольного исполнения с инструментальным сопровождением.

Романс изначально предполагался для сольного пения с инструментальным сопровождением, тогда как песня могла быть без сопровождения и исполняться хором. Текст романса в отличие от песни заимствовался из профессиональной поэзии, где, собственно, термин «романс» и возник для обозначения особо напевного стихотворения. В романсе, следовательно, музыка отражает некоторые особенности стихосложения, свойственные профессиональному поэтическому творчеству, в первую очередь структурные и синтаксические закономерности. В нем чаще, чем в других стихотворных формах, но реже, чем в песне, наблюдается совпадение речевых построений со строфами.

В романсе допускается несовпадение окончания предложения с концом не только строфы, но и стихотворной строчки (стиха), что для фольклорных песенных текстов совершенно нетипично. То же можно сказать и об особенностях интонирования. Будучи более «напевным» как стихотворение по сравнению с другими поэтическими формами, романс как музыкальный жанр, в отличие от песни, может быть назван декламационным.

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. В русских романсах кантиленность сосредоточивает свои силы, прежде всего, на долгих нотах, чаще всего в кульминациях фраз или в окончаниях мелодических построений.

\* \* \*

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 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 выделитьсамый низкий тон, называемый условно основным. Только при очень внимательном и изощренном вслушивании можно выявить отдельные составляющие колокольных спектров.

Кроме дисгармоничности спектра в звучании колоколов есть и ещё 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 одном из произведений 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?

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, например, обыгрывание чередование пустых квинтовых созвучий. Одним из приёмов является перегармонизация располагающегося в глубоком низком регистре основного тона – красочные смены гармоний.

Одним из весьма характерных приемов является имитация перезвонов низкого колокола с набором высоких. Иногда же вместо аккордов колоколу-басу отвечают фигурационные перезвоны высоких колоколов.

**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 веках 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 веках баллада появилась в Скандинавии. Правда, от этих времен не осталось ни одного полного образца. Сохранились лишь фрагменты более поздних текстов – строфа датской баллады 1425 года, баллада в рукописи 1454 года.

В 1565 году 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 века. В 1765 году в Лондоне Томас Перси опубликовал «Реликвии древней английской поэзии». Сборник был переведен в Германии и вызвал расцвет профессионального балладного творчества.

К эпохе романтизма баллада значительно изменилась. Она как бы родилась заново и впитала представления о мире, сказания, легенды северных народов, Шотландии, Скандинавии.

Действие в балладе развертывается 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 даёт простор воображению слушателей, чем определяется особый завораживающий модус повествования. Большое значение в балладах имеет элемент страшного, зловещего. 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.