

А. Сохор

ТЕОРИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ЖАНРОВ ЗАДАЧИ И ПЕРСПЕКТИВЫ

Проблема жанра — одна из самых важных и актуальных в современном теоретическом музыкознании. Активное взаимодействие жанров в музыкальном творчестве нашей эпохи, размывание четких границ между ними, их преобразование и синтез, рождение новых жанров — все эти процессы привлекают внимание музыковедов и требуют своего осмысления.

Нужен сегодня новый теоретический подход (вытекающий из развития социологии искусства) и к эволюции музыкальных жанров в прошлом.

Исследователь, решивший обратиться к этой теме, оказывается в трудном положении. Правда, вопросы жанра давно уже разрабатываются в музыкознании¹. Но до сих пор нет ни общепринятого определения самого понятия, ни единой классификации музыкальных жанров.

Возьмем, например, вокальное творчество. Жанром называют и вокальную музыку в целом наряду с инструментальной, и романс наряду с песней, и лирический романс наряду с эпическим, и романс-вальс наряду с романсом-мазуркой.

Встречается также смешение жанра и формы (от

¹ Из советских музыковедов интереснейшие плодотворные мысли о сущности жанров и «жанровости» в музыке высказывали Б. Асафьев, А. Альшванг, Л. Мазель, В. Цуккерман, А. Должанский, С. Скребков. Их концепции и моя точка зрения изложены в работе: А. Сохор. Эстетическая природа жанра в музыке (М., 1968). Настоящая статья — попытка уточнения и дальнейшего развития ряда положений этой работы.

чего энергично предостерегает Ю. Тюлин): жанрами называют, например, фугу или вариации, хотя эти понятия обозначают не что иное, как композиционную структуру, которая используется в разных жанрах (так, в форме фуги могут быть написаны и самостоятельная инструментальная миниатюра, и хоровая пьеса, и часть цикла)¹.

Учитывая все это, некоторые музыковеды вообще отказываются от строгой дефиниции жанра. Так, по мнению А. Должанского, жанр — это «разновидность музыкальных произведений, часто определяемая по различным признакам (строению, составу исполнителей, характеру, обстоятельствам исполнения и т. п.)»². Другие авторы дают комплексные определения, охватывающие сразу несколько признаков — например, тип содержания, жизненное назначение, социальную функцию и условия исполнения и восприятия³. В обоих случаях удается избежать односторонности и упрощений, но ценой отказа от решения основного вопроса: в чем сущность жанра?

Прежде чем сформулировать иную точку зрения, надо условиться о том, на каком уровне мы будем определять интересующее нас понятие, какого масштаба явление будем считать жанром.

Начнем с самого крупного деления. Поскольку далее в основу понимания жанра будет положено жизненное предназначение музыки и обстановка ее исполнения и восприятия (то, что Б. Асафьев назвал в предисловии к «Русской музыке от начала XIX столетия» «формами музицирования»), в наиболее общем плане надо различать музыку, предназначенную главным образом для слушания (где исполнители и слушатели — разные лица) и только для массового исполнения (где исполнитель и слушатель слиты в одном лице). В обоих случаях имеется в виду отношение к музыке со стороны слушательских масс, то есть всего общества за вычетом

¹ Исключение составляет рондо: этим словом действительно можно обозначать и форму, и жанр (пьеса танцевально-хороводного склада).

² А. Должанский. Краткий музыкальный словарь, изд. 4. Л., 1964, стр. 111.

³ См.: Л. А. Мазель, В. А. Цуккерман. Анализ музыкальных произведений. М., 1967, стр. 22.

музыкантов-профессионалов (при этом различие проводится как принцип, от которого на практике бывают неоднократные отступления). Вслед за немецким музыковедом Г. Бесселером¹ назовем музыку первого рода «представляемой», или «преподносимой» (*Darbietungsmusik*), а музыку второго рода «обиходной» (*Umgangsmusik*).

Это разделение соприкасается с другим, более пространственным: на неприкладную музыку и прикладную, — но не совпадает с ним. Например, к прикладной часто относят музыку драматического театра и кино (имея в виду ее подчиненную, «подсобную» роль в спектакле или фильме), в то время как по соотношению исполнителей и слушателей она принадлежит к «преподносимой», а не «обиходной».

В свою очередь, каждый род музыки имеет две основные разновидности. «Преподносимая» музыка делится на театральную и концертную, а «обиходная» — на массово-бытовую и культово-обрядовую. И, наконец, внутри этих «классов» мы различаем «единицы», которые и будем называть жанрами.

Чтобы не отступать от традиции, возьмем за основу такую классификацию, в которой жанрами театральной и концертной музыки выступают опера, балет, оперетта, симфония, концерт, оратория, кантата, соната, квартет, романс, одностанная камерно-инструментальная пьеса и т. п. Другой ряд — массово-бытовые и культово-обрядовые жанры: например, вальс, полька, народная и бальная мазурка², лирические песенные жанры (различные у разных народов), плясовая, былина, частушка, хорал и многое, многое другое. Общее между этими двумя рядами в том, что в каждом случае жанр означает самостоятельное произведение (а не группу, не класс произведений) и в то же время не является

мельчайшей из возможных, предельной единицей классификации, позволяя провести дальнейшую дифференциацию с выделением внутри жанровых разновидностей (романс эпический и лирический, частушка быстрая и «страдания»).

Нетрудно видеть, что эти два ряда расположены в пересекающихся плоскостях. Вальсом может быть и бытовой танец, и концертная инструментальная миниатюра, и романс, и часть симфонии, и номер из оперы, балета и оперетты. Кроме того, нет строгого равноправия «единиц» внутри каждого ряда: романс бывает обычно самостоятельной вокальной пьесой, но иногда входит в оперу как своеобразная разновидность арии (романс Полины из «Пиковой дамы»), и напротив, ария встречается не только как составная часть оперы, но и как самостоятельный жанр (концертная ария для голоса с оркестром или для какого-либо отдельного инструмента).

Все эти и подобные непоследовательности и несогласованности, отступления от четкой однозначности терминов и от соблюдения их неукоснительной иерархии затрудняют научную классификацию жанров, но не могут быть полностью устранены. Так уж исторически сложилась их система, и сейчас невозможно сделать ее более стройной без коренной ломки устоявшихся, общепринятых, прочно вошедших в обиход терминов.

Чтобы приблизиться к пониманию сущности жанра, рассмотрим сначала музыку быта. Типичные здесь жанры — многочисленные виды песни, танца и марша — нередко называют первичными, и это справедливо как с исторической точки зрения (первоналичность происхождения), так и с логической (простота).

В последние годы фольклористы, давно уже спорящие о природе жанров народной музыки, нашли ключ к ее пониманию в функциональном подходе: различия между жанрами и отличительные особенности каждого из них объясняются прикладными функциями, а также требованиями той конкретной жизненной обстановки (труд, обряд, домашний быт и т. д.), которая их породила и в которой они постоянно (нормативно) осуществляют эти функции. Иначе говоря — практикой их общественного бытования. Такой же подход,

¹ См.: Heinrich Besseler. *Das musikalische Hören der Neuzeit*. Berlin, Akademie-Verlag, 1959, S. 12-14.

² Эти и подобные им жанры встречаются также в профессиональном творчестве, но сформировались они в быту, где и приобрели свои отличительные признаки. Поэтому, если произведение имеет основные характерные признаки массово-бытового или культово-обрядового жанра, оно должно быть отнесено к этому жанру независимо от того, кто его сочинил: профессиональный композитор, любитель или безвестный народный творец.

в принципе, правилен в отношении музыки городского быта, а также культового обихода. Осуществляемые ею функции несколько отличаются от функций фольклора (в частности, бытовая музыка в большей мере свободна от сугубо практического назначения и теснее связана с отдыхом и развлечениями, а культовая — с религиозными обрядами). Но и здесь характерные признаки каждого жанра обусловлены требованиями той обстановки, в которой он возник и бытует, для которой он предназначен.

Что же определяется в первичных жанрах обстановкой (обстоятельствами) их бытования? Очевидно, не конкретное настроение музыки, не заключенный в ней неповторимый образ — они индивидуальны и зависят от замысла данного произведения. Но при громадном разнообразии бесчисленных представителей одного и того же массово-бытового или культово-обрядового жанра есть все же нечто такое, что роднит между собой, скажем, все колыбельные народные песни, все серенады или все строевые марши и отличает их от плясовых песен, от баркарол или от похоронных маршей. Это — какие-то черты общего характера музыки, это — преимущественная склонность жанра к тому, а не к иному кругу настроений (мягкое спокойствие в колыбельной и веселье в плясовой, призывность в серенаде и созерцательность в баркароле, бодрость в строевом марше и скорбь в похоронном). Такие самые общие особенности содержания уже нельзя объяснить только конкретным замыслом каждого произведения. Они определяются тем, что лежит в основе жанровых отличий, то есть обстановкой, для которой предназначены произведения одного и того же жанра. Назовем это жанровым содержанием.

Требования тех же обстоятельств, особенностей жизненного предназначения влияют — и еще определеннее, чем на содержание, — на музыкальную форму такого рода жанров, на стиль каждого из них¹. Отчетливее всего это влияние сказывается на ритме. Именно ритм в первую очередь позволяет отличить танец от марша

или лирической песни, один танцевальный или песенный жанр от другого. Речь опять идет не о единичном, неповторимом, а о типичном, общем. Впрочем, нередко жанровые отличия выражаются и более конкретно — в определенных ритмических формулах (мазурка, колыбельная). Ритм становится в подобных случаях главным отличительным признаком жанра, его «меткой». Это объясняется тем, что прикладные функции фольклорных и бытовых жанров часто бывают связаны с определенным типом движения (труд, танец, шаг, укачивание ребенка и т. п.), особенности которого прямо отражаются в ритме музыки (как и в ее темпе).

Характерны для каждого из этих жанров и свой тип мелодического движения, свои особенности фактуры (вспомним хотя бы формулы аккомпанемента вальса, серенады и марша), обусловленные как типическим содержанием жанра, так и непосредственно его жизненным предназначением.

Назовем все это жанровым стилем.

Стили жанров обиходной музыки складываются на основе теснейшей связи этих жанров с повседневной жизнью и практической деятельностью людей, точнее говоря — на основе их непосредственного участия в жизни. Поэтому в первичных жанрах легче всего проследить изначальные связи музыки со звучащей действительностью. Исходя из этого, С. Скребков писал о трех жанровых началах, «жанровых типах» как основных формах отражения в музыке жизненных звуковых прообразов⁴. Это — декламационность (происходит от речи), моторность (происходит от трудовых, танцевальных и прочих движений) и распевность (представляет собою обобщенное отражение действительности в самостоятельных мелодических образах). К ним надо добавить еще два: инструментальную сигнальность (происходит от фанфарных кличей, колокольного звона и других звуковых сигналов) и звукоизобразительность (происходит от всевозможных иных звуков природы и общественного быта). Такой подход к соотношению музыки и звучащей действительности шире, чем традиционный, с позиций теории интонации, так как касается

¹ Под стилем здесь понимается система выразительных средств, обладающая качественным своеобразием и внутренним единством (которые обусловлены своеобразием и единством содержания).

⁴ См.: С. Скребков. Художественные принципы музыкальных стилей. В сб. «Музыка и современность», вып. 3. М., 1965.

всех сфер музыкальной выразительности, а не только мелодики. В этом — преимущество жанрового подхода перед интонационным, в чем мы еще не раз убедимся позднее.

Обиходная музыка — историческая и логическая основа музыки преподносимой (то есть театральной и концертной). Связь между ними и взаимообмен — закон развития музыкальной культуры в целом. Иногда эту проблему подменяют другой — взаимодействием композиторского (профессионального) и народного творчества, — и тогда сосредотачиваются в первую очередь на интонационных связях. Здесь же речь идет о не-сколько ином: об использовании в одном роде музыки жанров, выработанных другим родом.

Это — процесс почти целиком односторонний. Первичные жанры, рожденные в быту (или в сфере культовых обрядов), весьма часто входят затем в театральную и концертную музыку. Отражая жизнь общества, преподносимая музыка не может не отражать и тех жанров обиходной музыки, которые в этой жизни непосредственно участвуют. Обратное же встречается редко, и вполне понятно почему: жизнь — источник искусства, но не наоборот. Поэтому нас будет интересовать процесс усвоения и переработки первичных жанров преподносимой музыкой.

Он имеет две стороны. Во-первых, первичные жанры часто переходят в театральную и концертную музыку как целое, сохраняя в ряде случаев даже свое жанровое обозначение (аллеманды, куранты, сарабанды, менуэты, бурре, жиги в сюитах Баха, вальсы, полонезы, мазурки в фортепианном творчестве Шопена и т. п.). Музыкальное знание слишком мало занималось этим вопросом, и мы не имеем сколько-нибудь полной картины того, какие именно первичные жанры были восприняты театральной и концертной музыкой в разные эпохи, какой переработке они были подвергнуты, какова была степень свободы их трактовки разными творческими направлениями. Особенно много пробелов в отношении тех произведений (или частей циклов), которые не имеют обозначений, указывающих на жанровые источники, хотя таковые несомненно существуют (некоторые прелюдии Шопена, Рахманинова или Шостаковича, являющиеся необозначенными вальсами, маршами, польками и т. п.).

Чтобы раскрыть явные и скрытые случаи подобной «миграции» жанров, конечно, надо хорошо знать бытовую музыку разных стран и эпох. Музыкознание и здесь делает лишь первые шаги. Между тем как много нового и важного для понимания содержания огромного количества произведений дало бы их сопоставление с прототипами — бытовыми жанрами — и внимательное изучение как сходства, так и различий, обусловленных эстетической позицией композитора и конкретным замыслом произведения.

Во-вторых, преподносимая музыка весьма часто (можно сказать — как правило) использует непосредственно или в преобразованном виде отдельные элементы первичных жанров: их составные части (конкретные интонации и ритмические обороты) или характерные признаки (типы интонаций, ритмоформулы, особенности фактуры). Такое использование встречается гораздо чаще и играет гораздо большую роль, чем принято считать.

Одним из первых на это обратил внимание А. Альшванг, выдвинувший понятие «обобщения через жанр». В последнее время появились работы, в которых раскрыты бытовые жанровые истоки ряда музыкальных образов симфоний Чайковского¹, тем фуг Баха из «Хорошо темперированного клавира»², Третьей симфонии Бетховена³ и других произведений. Но это только первые шаги. Можно не сомневаться в том, что при внимании к этой проблеме и при хорошем знании бытовой музыки прошлого (необходимое условие и в данном случае) музыковеды обнаружат завтра наличие непосредственных связей с массово-бытовыми (и культово-обрядовыми) жанрами в очень многих произведениях, которые сегодня кажутся нам парящими высоко над «грешной» землей в сфере «чистых абстракций».

Тогда можно будет разработать теорию вопроса. Очевидно, надо ввести понятие жанрового фонда

¹ См.: А. Должанский. Музыка П. И. Чайковского. Симфонические произведения. Л., 1961.

² См.: Ф. Арзаманов. О роли курса анализа музыкальных произведений в воспитании исполнителя. В сб. «Вопросы методики преподавания музыкально-теоретических дисциплин». М., 1967.

³ См.: А. Климовицкий. Анализ 1-й части Третьей симфонии Бетховена. Рукопись. Ленинградская консерватория. 1967.

эпохи, из которого черпает композитор. Далее должны быть изучены такие явления, как:

жанровое цитирование (воспроизведение характерных признаков бытового жанра в неизменном виде);

— жанровая трансформация (преобразование жанра в результате его переосмысления);

— жанровое развитие (последовательные изменения жанрового характера музыки в целом как основной или сопутствующий фактор раскрытия идеи произведения);

— жанровое варьирование, жанровая модуляция (изменение жанрового характера одной и той же темы, ее переход в другой жанр) и сопоставление жанров как средства (приемы) развития;

— жанровая многоосновность и переменность (сочетание в одной теме признаков нескольких жанров при их попеременном обнаружении);

— жанровая полифония, или жанровый контрапункт (одновременное звучание тем или вариантов одной темы в разных жанрах);

— жанровое вкрапление, взаимопроникновение жанров и жанровый сплав (синтез).

В приведенных понятиях¹ много сходного с теми, какие употребляются теорией интонации (интонационный фонд эпохи, цитирование, переинтонирование, интонационное развитие). Но новые понятия шире по своему значению, ибо жанр — более широкая категория, чем интонация². Жанр тоже служит звеном, связующим музыку с действительностью, тоже является первично обобщенным звукопроявлением чувства и мысли. Он включает в себя интонацию как одно из основных, а в большинстве случаев — как главное средство выразительности, но не исчерпывается интонацией, так как синтезирует и мелодику, и ритм, и (нередко) фактуру. Поэтому теория интонации должна будет войти в новую теорию жанра как ее составная часть.

Переходя к жанрам, возникшим в преподносимой музыке, мы сталкиваемся с необходимостью разграничить два основных их вида. Один — это жанры простые,

¹ Некоторые из них уже вошли в научный обиход, другие новы.

² Берем здесь интонацию в относительно узких и поэтому более определенных ее значениях: как характерные выразительные особенности мелодики (звуковысотных отношений) или как отдельный мелодический оборот.

то есть представленные более или менее однородными в жанровом отношении произведениями. Таковы романс, хоровая пьеса, инструментальная миниатюра — например, прелюдия, скерцо, экспромт, ноктюрн, — а также ария, адажио (как музыкально-балетный жанр) и другие структурные единицы оперы и балета.

Другой вид — сложные (составные) жанры: опера, балет, оперетта, разного рода инструментальные и вокально-инструментальные многочастные произведения (симфония, соната, сюита, оратория, квартет и т. п.), частями (или «номерами») которых могут быть простые жанры. Промежуточное положение занимают симфоническая поэма, увертюра, одночастные симфония, соната, инструментальный концерт и т. п., не принадлежащие полностью ни к тому, ни к другому виду. Их можно назвать сложными нециклическими жанрами.

Некоторые простые жанры преподносимой музыки возникли как аналогия бытовым (ср. ноктюрн XIX века как «ночную песню» с серенадой как утренней или вечерней песней). Поэтому для них определяющую роль тоже играет реальная или воображаемая обстановка, в которой могла бы звучать данная музыка и требования которой отражены в ней (ночь как пора покоя — и умиротворенный характер ноктюрна). Другие простые жанры сформировались в практике профессионального музицирования (прелюдия, экспромт) и первоначально имели наполовину прикладное назначение. Здесь также очевидно воздействие обстоятельств исполнения (и вытекающих отсюда требований) на характер музыки (черты импровизационности).

В остальных случаях связь с теми или иными обстоятельствами исполнения не может быть определена столь же однозначно, поскольку своеобразие обстоятельств (к которым можно отнести и состав участников, ибо в театральной и концертной музыке он известен заранее) становится тут характерным уже не для каждого жанра в отдельности, а для групп жанров. Так, романс, сольная инструментальная пьеса, квартет как камерные жанры отличаются в целом от монументальных некоторыми общими чертами содержания и стиля, которые охватываются понятием «камерность» (преимущественный интерес к личному, частному, тяготение к детализации и т. д.). Эти отличия, которые можно на-

звать жанровым содержанием и жанровым стилем камерной музыки, обусловлены малой численностью исполнителей и, как следствие того, сравнительной ограниченностью аудитории (во всяком случае, так было до изобретения массовых средств коммуникации — радио, телевидения, пластинок). Таким образом, и здесь сказывается определяющее значение обстановки исполнения, но уже для целой группы жанров, какую представляет собой камерная музыка. Внутри ее жанры дифференцируются по качественному составу исполнителей (сольный вокальный жанр — романс, вокальные ансамбли, сольная инструментальная пьеса, различные инструментальные ансамбли и т. п.).

Надо учитывать и другие признаки. Романс может быть исполнен тем же составом (певец и инструментальное сопровождение), что и оперная ария, бытовая песня или сольное культовое песнопение, а жанровые отличия сохраняются. Они будут определяться принадлежностью романса к концертной музыке (а не к театральной, массово-бытовой или культово-обрядовой), которой в целом свойственны некоторые специфические черты, охватываемые понятием «концертность» (преобладание «самовыражения» композитора, необязательность отождествления каждым слушателем его внутреннего мира со своим или с миром некоего действующего лица, нехарактерность для концертных жанров драматической действенности и «крупного штриха», присущих театральной музыке, и т. п.)¹.

То же надо сказать о сложных жанрах. Нельзя говорить о том, что природа каждого из них определяется особыми обстоятельствами исполнения данного жанра, поскольку эти обстоятельства общи для нескольких жанров, для группы в целом. Но если взять основные жанровые группы, определяемые по разным признакам: численности исполнителей (оркестровая и хоровая музыка — и камерная), их качественному составу (музыка для голоса, для разных инструментов, для ансамблей, для хора, для оркестра и т. д.) и обстановке звучания (музыка, предназначенная для испол-

нения в театре, в концертном зале, на улице и дома или в храме), — то почти каждый жанр займет свое особое место. И тогда станет ясным, по какой линии влияет на природу этого жанра практика его общественного бытования.

Можно предвидеть ряд вопросов в связи со сказанным. И первый из них, наверное, таков: разве в профессиональной музыке жанр зависит от обстановки исполнения, а не наоборот — обстановка определяется жанром произведения, который свободно избирается композитором в соответствии с его замыслом? Разве композитор не решает написать оперу или сонату, исходя только из своих склонностей и из той идеи, которую он хочет выразить, а различия в обстоятельствах исполнения уже автоматически вытекают из того, что в одном случае перед нами опера, а в другом — соната?

Да, действительно, автор свободен в выборе жанра (если только речь идет не о работе по заказу). Однако уже на этом этапе его свобода неполная. Он «подбирает» жанр, как бы сопоставляя (может быть, даже бессознательно) свой замысел и возможности, предоставляемые разными жанрами. Для каждого данного замысла, для данной темы, идеи, сюжета, поэтического текста и т. п. композитор старается найти наиболее подходящий жанр, сознавая, что в опере он имеет возможности иные, чем в романсе, а в квартете — иные, чем в оратории. Чем же, в свою очередь, определяются эти возможности? Обстоятельствами исполнения (включая состав его участников), то есть практикой общественного бытования (музичирования).

И в самом процессе творчества композитор тоже вынужден считаться с требованиями жанра, с присущими ему возможностями и ограничениями, опять же обусловленными практикой его общественного бытования. Вспомним хотя бы, что писал Чайковский о различии требований оперного стиля и симфонического. Так под пером автора музыка и приобретает то, что было названо выше жанровым содержанием и жанровым стилем.

Когда произведение закончено, его (при нормальном течении дела) исполняют в той самой обстановке, которая «запрограммирована» жанровым обозначением. Здесь-то и выявляются, выступают отчетливо все осо-

¹ Подробно о специфических чертах концертной, театральной, массово-бытовой и культово-обрядовой жанровых групп см. в упомянутой работе «Эстетическая природа жанра в музыке».

бенности музыки, определяемые ее жанром, предназначением для определенных обстоятельств исполнения. При этом, конечно, может обнаружиться и несоответствие между требованиями обстановки и характером (содержанием и стилем) музыки. Тогда практика «правляет» композитора, не посчитавшегося с условиями избранного жанра или сознательно вышедшего за их рамки. Она отсылает в концертный зал несценичную оперу с хорошей музыкой, не имеющую успеха в театре («Геновеа» Шумана), или реквием и мессу с более широким содержанием, чем того требует культовый обряд. Она выводит из филармонии на улицу и в домашний быт романс, обладающий чертами песни как массового, бытового жанра. И она же позволяет хореографу ставить балетный спектакль по симфонии, заключающей в себе элементы пластической образности и драматического действия¹.

Следовательно, жанр в самом деле зависит от обстановки исполнения, для которой он предназначен и которую учитывает в своем творчестве композитор.

Возникает еще один вопрос: как согласовать тот факт, что жанр каждого произведения есть понятие как будто бы постоянное, с постепенным изменением практики бытования этого жанра в обществе и вытекающих отсюда требований к его музыке? Ответ заключается в признании возможности изменения жанровой принадлежности произведения на протяжении нескольких эпох.

Красноречивые примеры — «немецкие танцы» Моцарта и лендлеры Шуберта. Во времена их написания к ним относились как к произведениям массово-бытовых жанров, исполняя их не с концертной эстрады, а в быту. Это соответствовало практике общественного бытования данных танцев, широко распространенных тогда в повседневной жизни. С годами лендлеры и другие танцы той эпохи ушли из быта. Произведения же Моцарта и Шуберта сохранили художественную ценность и продолжают исполняться сегодня. Но жанр их изменился: они превратились в концертную музыку.

¹ Об этом подробнее см. в работе «Эстетическая природа жанра в музыке».

Итак, мы вправе считать жанровое обозначение понятием, указывающим на соответствие произведения требованиям тех или иных обстоятельств исполнения. Иначе говоря, жанр произведения определяется его местом в практике общественного музицирования.

Такое понимание жанра (его можно назвать социологическим, разумея под социологией музыки науку о ее жизни в обществе) охватывает одну, и — как представляется — главную, сторону явления. Но оно не должно восприниматься как исчерпывающее. У жанра есть и другие стороны, требующие иного подхода. С социологической точки зрения легко объяснить, например, различие между оперой и симфонией, но нельзя понять, чем разнятся между собой симфония и оркестровая сюита (поскольку оба эти жанра равным образом принадлежат к музыке инструментальной, концертной, монументальной). Здесь отличия — внутренние, определяемые характером общей концепции, основных образов, связей между частями цикла и их структурой. Определяются же эти отличия не обстоятельствами исполнения, а исторически сложившейся традицией трактовки каждого жанра.

Так вырисовывается важный аспект проблемы — понимание жанра как устойчивой обобщающей категории, в которой кристаллизуется и закрепляется практика не только общественного бытования музыки, но и самого композиторского творчества, а также его слушательского восприятия. В цепи связей между поколениями, обеспечивающих преемственность в развитии искусства и непрерывность традиции, жанр — одно из самых прочных звеньев.

Обращаясь к любому жанру, композитор сталкивается лицом к лицу с воплощенной в нем вековой традицией его трактовки. Эта традиция может быть целиком воспринята автором или, напротив, преодолена им. Но не считаться с ней он не может хотя бы потому, что у слушателей с каждым жанром связаны вполне определенные ассоциации, устойчивые представления об «облике» этого жанра: о свойственном ему круге образов, структуре, поэтике.

Иначе говоря, у публики существуют сложившиеся и передаваемые от эпохи к эпохе «установки на вос-

приятие» различных жанров. Понятно, что они имеются не у всех слушателей, а лишь у тех, кто обладает уже некоторым опытом восприятия данных жанров. Понятно и то, что эти установки сильно варьируются в зависимости от эпохи, страны, общественного положения и индивидуальных особенностей людей. Но, так или иначе, встречаясь с новым произведением в известном жанре, слушатель ждет от музыки впечатлений определенного рода и воспринимает ее в соответствии с тем, насколько оправдываются его ожидания. Придя на балетный спектакль, он примет как должное (независимо от оценки) непрерывное звучание оркестра, но, скажем, пение хора покажется ему чем-то неоправданным и необъяснимым, если оно противоречит сложившейся у него установке на восприятие балетной музыки как чисто инструментальной.

Это не означает, что установка абсолютно неизблема. У каждого отдельного слушателя она может измениться в результате обогащения его опыта, а у публики в целом — под влиянием новаций в творчестве. После «Щелкунчика» и «Пламени Парижа» звучание хора в балете уже не поражает слушателей. Вопрос о взаимоотношении композиторского творчества и слушательских установок и стереотипов, вообще говоря, достаточно сложен и не может быть здесь рассмотрен. Однако в связи с жанрами следует подчеркнуть двусторонний характер этого взаимоотношения: эволюция общественных представлений о жанрах и зависит от эволюции самих жанров, и влияет на нее.

Во всяком случае, жанровое обозначение — это своего рода сигнал для слушателя, актуализирующий накопленные им ассоциации и в некотором смысле предопределяющий тем самым направленность его восприятия. Отсюда — важность выбора автором точного определения для жанра своего произведения. Цикл, названный симфонией, вызовет иное отношение и иные требования к себе, чем та же музыка, названная сюитой или сонатой для оркестра. И дело здесь не в субъективных факторах (настроение слушателя), а в объективных: вступают в действие критерии, выработанные общественно-исторической практикой.

Бывает и так, что композитор ломает привычное представление о жанре. Симфонии-«минутки» Мийо —

примеры такого рода. Названием «симфония» в этих случаях автор сознательно дезориентирует слушателя, разрушает его стереотип, заставляя задуматься над новым смыслом жанрового обозначения. Возникающий конфликт между традиционным названием и необычным решением жанра входит, так сказать, в расчеты композитора, сигнализируя о его критическом отношении к традициям. Но самый этот конфликт возможен именно потому, что традиция общеизвестна и устойчива.

Намеченный здесь круг вопросов — социологический подход к пониманию жанра, его функциональное определение, жанровая теория как обобщение высшего порядка по отношению к интонационной, жанр и традиции, жанр и слушательская установка — требует дальнейшей разработки в нескольких направлениях.

Прежде всего нужно как следует изучить практику общественного бытования музыки в разные эпохи, глубже исследовать происхождение основных жанров в свете этой практики (скажем, полнее выявить роль публичного светского концертного музицирования в формировании симфонии и сонаты) и проследить их эволюцию в связи с изменением обстоятельств исполнения и других социологических факторов (то, что частично сделал П. Беккер в отношении симфонии).

Особое внимание предстоит уделить бытовым жанрам и их преломлению в концертной и театральной музыке. Здесь нас, безусловно, ждут многие открытия. Будущие исследования, надо думать, раскроют непознанные еще жанровые истоки многих произведений (и отдельных тем) зарубежных и русских композиторов прошлых эпох — те истоки, которые были хорошо видны современникам, осознавались слушателями и непосредственно влияли на их восприятие, что, по-видимому, учитывалось и «планировалось» композиторами. Сегодня мы можем уловить связь давно написанного произведения с бытовыми жанрами его эпохи далеко не всегда, так как плохо знаем эти жанры. В тех случаях, когда истоки обнаружены, результат оказывается очень значительным. Например, для понимания увертюры «Эгмонт» Бетховена немаловажно знание того, что начало вступления — это не просто тяжелые аккорды, а типичная сарабанда — испанский аристократический танец. Подобных примеров цитирования и пере-

осмысления бытовых жанров наверняка много и у Баха, и у Бетховена (о чем говорят упомянутые выше работы), и у большинства других композиторов. Обнаружить и раскрыть их смысл — задача первостепенного значения.

Недостаточно изучено также взаимодействие жанров внутри концертной и театральной музыки (симфония — программная симфоническая поэма или сюита, опера — симфония, ария — романс и т. д.). Особенно активно оно прстекает в наши дни, вовлекая в свою орбиту далекие ранее жанры (оратория — романс, инструментальный концерт — балет), порождая новые «гибридные» жанровые образования (опера-оратория, сценическая кантата, симфония-балет и т. п.) и приводя к сильнейшей трансформации существующих жанров.

Накопленный таким образом материал даст почву для теоретических и эстетических обобщений, позволит установить закономерности возникновения, развития, видоизменения и взаимодействия жанров. На этой основе можно будет заглянуть и в будущее, когда жанровая эволюция, несомненно, станет еще более интенсивной. В частности, разовьется уже начавшийся процесс преобразования старых жанров и создания новых под воздействием радио, телевидения, звукозаписи и кино. Эти массовые средства распространения искусства изменяют привычные обстоятельства исполнения музыки (например, вводят симфонию и оперу в дом) и устанавливают новые отношения между слушателем и музыкой (стереотипы восприятия не складываются стихийно, а активно переформируются и «навязываются»). Они сближают традиционные виды искусства с новыми. Уже родились киноопера, телебалет, радиооперетта и им подобные жанры. Еще более необычные, невиданные будут, наверное, созданы завтра. Предсказать их появление, наметить пути их формирования и должно учение о музыкальных жанрах.

Дальнейшая разработка этого учения приобретает важное значение для разных разделов теории музыки. Особенно плодотворной она обещает стать для анализа музыкальных произведений, в котором должны занять видное место вопросы жанрового содержания и стиля, жанровой трансформации, жанрового развития и т. д.

В области эстетики новый толчок получит изучение проблемы реализма в музыке. Ведь если понимать реализм не просто как правдивость (реалистичность), которая в той или иной мере свойственна всему подлинному искусству, а как особый творческий метод, то встает вопрос о специфическом для этого метода характере художественного обобщения. Для реализма специфична не идеализация (как для классицизма или романтизма), а типизация, то есть такое обобщение, при котором сохраняется многогранность человеческого характера. И притом — типизация, обеспечивающая историческую, национальную и социальную конкретность образа. А это требование как раз и может быть осуществлено в музыке при опоре на общераспространенные бытовые (и аналогичные им простые вторичные) жанры. Указанные жанры заключают в себе большое обобщение, так как сложились и отстоялись в процессе долголетней общественной практики, где их использовали в одних и тех же или аналогичных ситуациях миллионы раз. И в то же время для каждого слушателя, знакомого с ними в жизни, они прочно ассоциируются с породнившей их общественной средой. Поэтому обращение композитора к этим жанрам или хотя бы их характерным сторонам и чертам в любых произведениях (например, к интонациям песенного быта или к ритмам бытовых танцев в опере и симфонии) — то, что и называется «обобщением через жанр», — способствует именно той типизации и той конкретности образов, какие предполагаются в реализме.

Наконец, из устойчивости жанров, связанных с ними слушательских ассоциаций и установок на их восприятие вытекает, что у каждого из них в определенной общественной среде есть своя семантика. А это представляет большой интерес с точки зрения науки о знаках (семиотики) и возможностей ее применения для исследования условности музыки.

Таким образом, у теории жанров — и серьезные задачи, и широкие перспективы дальнейшего развития.

Красочно характерна партитура «Дуэньи» (вплоть до знаменитых, настроенных в определенной тональности, бокалов в финале или монастырского колокола в седьмой картине). Образно-тембровую контрастность заключают в себе оркестровые эпизоды произведения Стравинского. Обращают на себя особое внимание вступительные фанфары со своеобразным «гудошным» звучанием труб и валторн, органно-пасторальный квартет деревянных духовых в прелюдии к первой сцене первого акта и коде второй сцены третьего акта, струнный квартет перед сценой на кладбище. Последний можно даже представить себе как самостоятельную концертную пьесу.

* *
*

Любопытные процессы происходят в развитии комической оперы XX века. Сохраняя существенные «коренные» приметы, этот жанр приобретает новые черты, характерные для современного музыкального театра, расширяет сферу образной выразительности и драматургических приемов.

СОДЕРЖАНИЕ

От составителя	3
В. Цуккерман. О двух противоположных принципах слушательского раскрытия музыкальной формы . . .	8
В. Бобровский. К вопросу о драматургии музыкальной формы	26
Ю. Холопов. Принцип классификации музыкальных форм	65
Э. Денисов. Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие	95
А. Юсфин. Особенности формообразования в некоторых видах народной музыки	134
Н. Юденич. Вариационно-куплетная форма в фольклорных обработках Б. Бартока	162
Л. Бергер. Контрапунктический принцип композиции в творчестве Хиндемита и его фортепианный цикл «Ludus tonalis»	187
Ю. Кон. Заметки о ритме в «Великой священной пляске» из «Весны священной» Стравинского	222
А. Милка. Некоторые вопросы развития и формообразования в сюитах И. С. Баха для виолончели соло	249
А. Сохор. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы	292
Л. Раппопорт. Взаимодействие жанров в западноевропейской оратории и кантате XX века	310
Л. Данько. Жанр комической оперы в XX веке	349