

УДК 78,03(075.8)  
ББК 85.90я73  
Н19

Назайкинский Е.В.

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

18ВИ 5-691-01045-Х.

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

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

УДК 78.03(075.8)  
ББК85.90я73

© Назайкинский Е.В., 2003  
© Гуманитарный издательский центр «ВЛАДОС», 2003  
© Серийное оформление обложки.  
18ВИ 5-691-01045-Х Гуманитарный издательский центр «ВЛАДОС», 2003

*Учебное издание*

**Назайкинский Евгений Владимирович**

**СТИЛЬ И ЖАНР В МУЗЫКЕ**

*Учебное пособие для студентов высших учебных заведений*

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

Отпечатано с диапозитивов, изготовленных

ООО «Гуманитарный издательский центр «ВЛАДОС».

Лицензия ИД № 03185 от 10.11.2000 г.

Санитарно-эпидемиологическое заключение

№ 77.99.02.953.Д.006153.08.03 от 18.08.2003.

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

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

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

Гуманитарный издательский центр «ВЛАДОС».

119571, Москва, просп. Вернадского, 88,

Московский педагогический государственный университет.

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

Е-таП: ylaslo8@clol.ru; Ёир:/\у\\*rog.ylaslo8.ru

Государственное унитарное предприятие

Полиграфическо-издательский комплекс «Идел-Пресс».

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

## СОДЕРЖАНИЕ

### ПРЕДИСЛОВИЕ ..... 5

*Часть первая*

### ВВЕДЕНИЕ В ТЕОРИЮ МУЗЫКАЛЬНОГО СТИЛЯ..... 9

#### Термин. Понятие. Трактовки ..... 9

#### Дефиниция ..... 17

##### Функции ..... 31

##### Детерминанты музыкальных стилей ..... 34

##### Субъективные факторы стиля ..... 38

#### Проблемы типологии стилей ..... 42

##### Авторский стиль ..... 45

##### Национальный стиль ..... 48

##### Исторический стиль ..... 57

#### Методы характеристики и атрибуции стиля ..... 71

##### Сравнительная стилевая характеристика ..... 73

##### Метод слуховой экспертизы ..... 74

##### Статистические методы ..... 75

#### Заключение..... — 78

*Часть вторая*

### ЖАНР В МУЗЫКЕ ..... 80

#### О некоторых системах жанровой классификации ..... 83

#### Термин и понятие ..... 92

#### Функции жанра ..... 95

#### Память жанра ..... ЮЗ

#### Жанр и имя ..... 107

#### Жанр как обобщение ..... Ш

## ПРЕДИСЛОВИЕ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

В соответствии с этими аспектами и строится данная книга.

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

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

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

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

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

В книге использованы материалы предшествующих трудов автора, посвященных проблемам стиля в музыке<sup>1</sup>, а также опыт педагогической работы в Московской государственной консерватории.

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

## Часть первая

### ВВЕДЕНИЕ В ТЕОРИЮ МУЗЫКАЛЬНОГО СТИЛЯ

#### ТЕРМИН. ПОНЯТИЕ. ТРАКТОВКИ

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

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

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

Создание такой теории музыкального стиля — задача будущего. Однако уже сейчас музыковедение располагает таким множеством идей и высказываний по поводу стиля, что можно в его запасах увидеть контуры будущей стройной и полной теории. Кроме того, существуют и специальные работы, посвященные стилю и его закономерностям, в первую очередь исследования С.С. Скребкова и М.К. Михайлова. Но не менее важны и многочисленные конкретные исследования, накапливающие фактический материал о проявлениях феномена стиля в народной музыке и музыке профессиональной, в монодических культурах и в полифонии, в особенностях проявления лада и в жанровых свойствах музыки.

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. В известном стихотворении В.В. Маяковского «Разговор с фининспектором о поэзии» слово *стило* в его древнем значении включено в метафорический оборот, приравнивающий палочку для письма одновременно и к перу, и к индивидуальному стилю:

что всего делов —  
 это пользоваться  
 чужими словесами,  
 то вот вам,  
 товарищи,  
 мое стило,  
 и можете  
 писать  
 сами.

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.

Другое значение термина связано с исторически обширными пластами музыки и музыкальной культуры. Таково понимание термина во многих работах Т.Н. Ливановой, в труде С.С. Скребкова «Художественные принципы музыкальных стилей», в книге Л.В. Кириллиной «Классический стиль в музыке».

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.

11

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>1</sup> Мазель Л. А. Исследования о Шопене. М., 1971. С. 9—10.

ми, для фиксации которых было достаточно кратких попутных замечаний.

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

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

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

Так, появились связанные с понятием стиля работы И.Я. Рыжкина и Ю.А. Кремлева, А.Н. Сохора, М.К. Михайлова и Л.Н. Раабена<sup>1</sup>. Рассмотрению художественных принципов музыкальных исторических стилей была посвящена фундаментальная монография С.С. Скребкова<sup>2</sup>. В ряде работ получили отражение проблемы методов анализа, направлен-

ных на выявление особенностей стиля в музыкальном творчестве, в отдельных произведениях<sup>1</sup>. В 70-е гг. внимание было обращено на особенности восприятия стиля и закономерности, связанные с психологией творчества<sup>2</sup>.

К последним десятилетиям была подготовлена почва для создания специальных работ, посвященных проблеме стиля в музыке. Был накоплен большой эмпирический материал. Появилась возможность заново осмыслить теоретические и эстетические работы о стиле, имевшие место в прошлом, опереться на образцы стилевого и стилистического анализа, созданные крупнейшими музыковедами. Среди них работа А.Н. Серова «Бетховен и три его стиля», работы Б.В. Асафьева, в частности определение стиля, данное им в 1919 г. в популярном путеводителе по концертам<sup>3</sup>. Появилась монография М.К. Михайлова.

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

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

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

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

<sup>2</sup> Скребков С.С. Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973.

<sup>1</sup> Михайловы.К. К проблеме стилевого анализа // Современные вопросы музыкознания. М., 1976.

<sup>2</sup> Дolidze Л. Некоторые проблемы национального в психологии музыкального творчества. Автореф. дисс. М., 1978; Тавхелидзе Н.Д. Некоторые вопросы природы восприятия музыки. Автореф. дисс. Тбилиси, 1978.

<sup>3</sup> Асафьев Б.В. Путеводитель по концертам. 2-е изд. М., 1978. С. 137—144.

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

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

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

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

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

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

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

## ДЕФИНИЦИЯ

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Рассмотрим каждый из этих моментов отдельно.

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

понятие *генетического целого*. В большинстве случаев тут имеют в виду творчество композитора. Но генетическим целым, безусловно, можно называть и творчество ряда авторов, принадлежащих к какой-либо одной школе или целой эпохе, нации, и вообще — музыкальные явления, имеющие любой единый источник, сколь бы широким, объемным или, напротив, узким, локальным он ни был. **Дефиниция стиля подразумевает, таким образом, разнообразие видов генетической общности.** В соответствии с этим к стилю относятся такие разновидности, как авторский, исторический, национальный, жанровый стили, — разновидности, уже выделенные в практике и в теоретических исследованиях музыковедов<sup>1</sup>.

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

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

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

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

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

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

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

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

Так, можно сказать, что мазурка как жанр порождена польскими народными музыкантами в определенную эпоху истории польского народа — музыкантами, относящимися к конкретной социальной части общества. Это были народные музыканты Мазовии, еще до XVIII в. игравшие и танцевавшие мазур<sup>1</sup>. И хотя здесь нельзя говорить об индивидуальном авторстве, как нельзя говорить и о зафиксированных конкретных произведениях — народных мазурах, все же творец, как единый источник жанрового стиля, как генетическая основа, есть. Это музыканты Мазовии.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>1</sup>См. об этом: *Пасхалов Вяч.* Шопен и польская народная музыка. М.; Л., 1941.

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

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

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

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

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

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


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

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


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

1

Л. Бетховен



Ф. Шопен



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

Н. Паганини  
Фантазия «Моисей» для скрипки



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



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



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



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

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

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

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

<sup>1</sup> Шуман Р. Избранные статьи о музыке. М, 1956. С. 275.

навания стиля, почерка композитора, импровизатора, исполнителя.

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

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

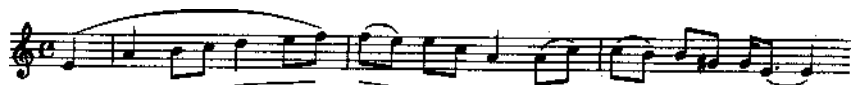
Так, для мелодической и ладогармонической организации в творчестве Э. Грига весьма характерно использование свойственного скандинавским народным мелодиям движения вводного тона (VII ступени) мелодического и гармонического минора не в тонику, а на терцию вниз — в V ступень. Именно с этого оборота начинается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

Э. Григ  
Концерт для фортепиано с оркестром



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

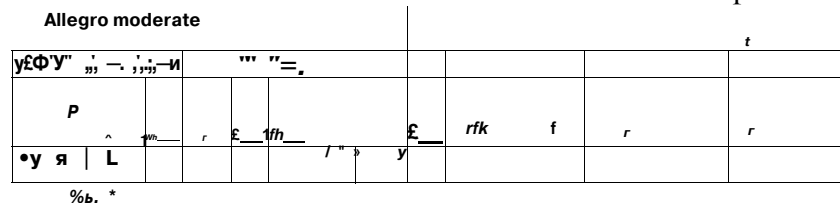
Э. Григ  
Песня Сольвейг



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

О

Э. Григ  
Ор. 12 № 2



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

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

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

С. Рахманинов  
«О, не грусти!»



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

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

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

## Функции стиля

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

### Детерминанты музыкальных стилей

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Композитор как личность, как индивидуальность предстает перед слушателями в полной экипировке, состоящей из творчески усвоенных им в период становления мастерства традиций<sup>1</sup>, норм, вкусов, всего того, что дает ему профессиональная школа и что принимается им отнюдь не безоговорочно, а в соответствии с его личными пристрастиями и наклонностями. А все это так или иначе принадлежит стилям более высоких уровней — историческому, национальному, жанровому и т.п. Однако нельзя оставлять за бортом и сиюминутных обстоятельств, воздействующих на ход и характер сочинения, — влияние друзей, состояние здоровья, внимания, памяти.

В отношении музыкального искусства остается справедливым деление всего комплекса детерминант на *внешние условия* и *внутренние факторы*<sup>2</sup>, которое предлагал в монографии «Теория стиля» А.Н. Соколов, имея в виду литературные стили. Отнесение к внутренним, «стилеобразующим» факторам мировоззрения художника, тематики его творчества, жанрового диапазона и жанровых границ, предпочитаемого содержания, творческого метода отображения действительности вряд ли может вызвать сомнение. Фактически в музыковедческих исследованиях стиля все эти факторы тоже выявлялись.

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

<sup>1</sup> Мазель Л.А. Строение музыкальных произведений. М., 1960. С. 15.

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

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

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

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

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

### Субъективные факторы стиля

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

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

шних музыкально-звуковых свойствах созданного им произведения.

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

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

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

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

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

<sup>1</sup> Глинка М.И., Литературное наследие. Т. I. М.; Л., 1952. С. 162.

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

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

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

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

<sup>2</sup> Там же. С. 94—95.

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

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

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

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

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

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

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

## ПРОБЛЕМЫ ТИПОЛОГИИ СТИЛЕЙ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Авторский стиль

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

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

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

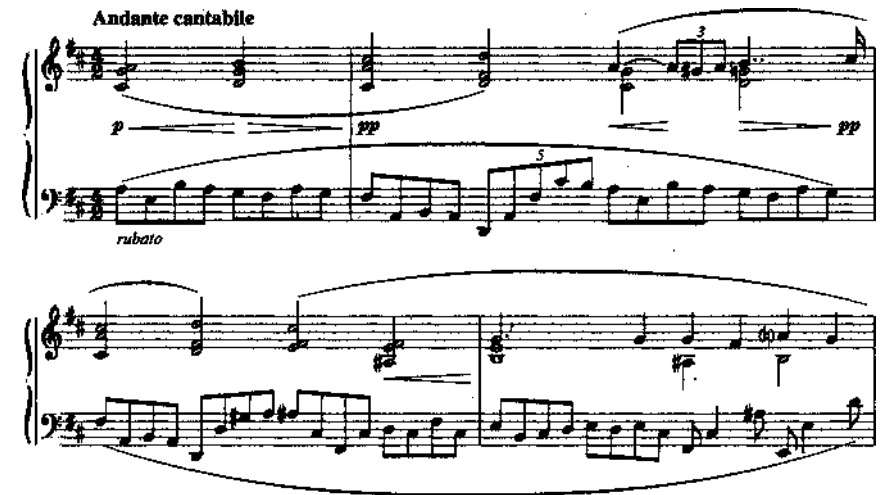
Что касается проблемы эволюции композиторского стиля, то исследователи развивают *две разные концепции*. Согласно одной из них *стиль может меняться*. Согласно другой — стиль как коренное свойство личности, проявляющееся в его почерке, *остается неизменным*. Меняются же лишь формы его проявления. Более 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 идет вразрез с личностными свойствами, и тогда начинается мучительная подгонка личного к надличному, как у китайской женщины, со страданиями втискивающей свои нормальные ступни в узкие деревянные колодки, соответствующие идеалу крошечных ножек. Однако чаще всего будущий творец довольно быстро находит свою собственную стезю во множестве направлений развития, которые предлагает ему профессиональная школа.

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

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

А.Н. Скрябин  
Прелюдия Ор. 11 № 5



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

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

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

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

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

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

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

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

## Национальный стиль

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>20</sup> Рахманинов С.В. Литературное наследие. Т. I. М., 1978. С. 147.

<sup>1</sup> Мусоргский М.П. Письма. М., 1981. С. 74—75.

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

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

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

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

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

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

<sup>2</sup> Чайковский П.И. Переписка с П.И. Юргенсоном. М., 1938. С. 82.

<sup>3</sup> Там же. С. 271.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>1</sup> Чайковский П.И. Музыкально-критические статьи. М., 1953. С. 27.

<sup>2</sup> Там же. С. 26.

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

Основным содержанием исследований, посвященных историческим этапам развития живописи, архитектуры, литературы, музыки, явилось раскрытие их специфических закономерностей, описание памятников, обнаружение ведущих принципов, на основе которых оказывается возможным так или иначе объединить в рамках одного этапа художественные явления, принадлежащие разным странам и школам, разным жанрам и видам искусства. Такая задача, в частности, решается в фундаментальной монографии Т.Н. Ливановой<sup>1</sup>. Большой интерес в этом плане представляют изданные ранее сборники, созданные объединенными усилиями искусствоведов, филологов, театроведов и музыковедов<sup>2</sup>. В последние годы появились специальные работы, посвященные барокко, классицизму, романтизму в музыке<sup>3</sup>.

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

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

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

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

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

<sup>1</sup> Ливанова Т.Н. Западноевропейская музыка XVII—XVIII веков в ряду искусств. М., 1977.

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

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

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

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

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

в музыке, как и во всех других видах искусств, — это высший вид *художественного единства*»<sup>1</sup>.

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

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

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

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

<sup>1</sup> Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. С. 10.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

Во всех этих случаях стилиевая форма ориентирована на сложившейся в культуре идеальное представление о чертах

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

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

Он водил по струнам; упали  
Волоса на безумные очи,  
Звуки скрипки так дивно звучали,  
Разливаясь в безмолвии ночи...

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## МЕТОДЫ ХАРАКТЕРИСТИКИ И АТРИБУЦИИ СТИЛЯ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### Сравнительная стилиевая характеристика

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

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

<sup>1</sup> Моэм С. Узорный покров // Моэм С. Романы. Рассказы. С. 211.

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

### Метод слуховой экспертизы

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

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

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

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

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

### Статистические методы

*Простейшие статистические операции могут быть направлены на выявление стилиевых отличий* в использовании каких-либо средств, таких, например, как предпочтение той или иной тональности в качестве главной (титульной) в произведении<sup>1</sup>, определенной ладовой ступени для начала (окончания) мелодии.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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