

Канаева Кристина Владимировна,
свободный исследователь, преподаватель
музыкально-теоретических дисциплин,
МБУДО ДМШ №2

Антипова Юлия Владимировна,
кандидат искусствоведения, доцент

О ПУТЯХ АКАДЕМИЗАЦИИ МАССОВЫХ СТИЛЕЙ И ЖАНРОВ (КЛАССИФИКАЦИОННЫЙ АСПЕКТ)

Аннотация. Статья посвящена исследованию процессов сближения академической и массовой музыки. С учетом исторического опыта и современных практик показаны различные способы академизации массовых стилей и жанров (их эмансипация, заимствование ресурсов классики, проникновение в композиторское творчество), которые в новом, более высоком статусе становятся полноправными участниками культурных процессов.

Ключевые слова: Массовая музыка, легкая музыка, массовые стили и жанры.

Современная музыкальная культура характеризуется смешением множества порой несовместимых, противоречивых явлений и художественных течений. В этом взаимодействии антитез, языковой «полифонии» создается своеобразное целое, в котором изменились многие иерархии, сместились точки координат, произошло слияние различных культурных опытов и традиций.

Наблюдая за сосуществованием и взаимодействием пластов – классико-академической и легкожанровой музыки, мы все реже говорим об оппозиционном характере их взаимоотношений. Напротив, массовое и элитарное оказываются готовыми к всевозможным межпластовым синтезам и взаимовлияниям. Более того, практиками и учеными не только признана полная диффузия массового и элитарного, но и сама высокая культура становится «лишь одной из многочисленных субкультур, а центр прежнего “водораздела” кардинально смещается, если вообще не объявляется окончательно отмененным» [4, с. 7].

Возникновение новых музыкальных феноменов, основанных на стилевых, жанровых симбиозах академического и массового пластов, активный взаимообмен «ресурсами», при котором средства высоких жанров «украшают» жанры низкие, а находки популярной музыки внедряются в оперу и симфонию, требуют, ввиду своей повсеместности, внимательного рассмотрения. Указанные факторы обуславливают *актуальность* настоящей статьи, в которой будут обозначены исторически сложившиеся пути академизации массовых стилей и жанров и намечена классификация способов академизации масскультурных феноменов.

Причины взлета и расцвета массового музыкального искусства, связанные с кардинальной сменой социальных и культурных укладов, эстетических установок в XIX–XX столетиях, довольно подробно описаны в труде В.Дж. Конен «Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века» [5]. Именно массовые жанры, по мнению автора, во все времена тяготели к искусству облегченного и увеселительного склада, которое отвечало вкусу новых буржуа, и довольно быстро нашло поклонников и покровителей. Свое наивысшее выражение массовые жанры обрели в музыкальных театрах, в деятельности нотных издательств, и, конечно, в искусстве эстрады, завоевавшем огромную известность во всех странах Запада.

К слову, это явление оказалось намного шире, нежели бытовая музыка, и характеризуется огромным разнообразием. Его формы отличаются друг от друга и по



эстетике, и по типу особого мастерства, и по принадлежности к различным национальным культурам и историческим периодам. В век урбанизма этот художественный пласт обрел особое значение. Именно в его русле появились массовые стили и жанры XX века, из которых джаз и рок, отдельные формы cross-over'ных тенденций утвердились как выдающиеся художественные феномены. Они типизируют новейшие виды этой многолетней культуры, которая дает возможность познать их эстетическую суть и уникальную музыкально-выразительную систему.

Интересно, что длительное время и профессиональная композиторская музыка, и «третий» (казалось бы, значительно более примитивный) пласт пользовались единым набором выразительных средств, единым «интонационным словарем» (термин Б.В. Асафьева), о чем пишет Т. Адорно в своем эссе «Легкая музыка» [1]. При этом видимая доступность формы могла быть не связана с обязательной облегченностью материала. Более того, давно известно, что содержание и художественные приемы «легкой» музыки могут иметь самый высокий уровень воздействия и обретать статусность с течением времени (это последнее обстоятельство актуально и в отношении современного массового искусства). Приведем лишь несколько примеров.

Из зоны бытового музицирования вышел романс, ставший олицетворением красоты «искусства звука», насыщенности мотивной структуры, плавности мелодических линий. Влияния романса не избежал ни один из профессиональных жанров музыки, он смог породить эстетику с сильнейшей жизнестойкой корневой системой, и ее ростки пробиваются в других видах искусства: недаром слово «романс» присутствует в названиях кинофильмов («Городской романс», «Романс о влюбленных») [9]. Малохудожественным, несамостоятельным, осуждаемым представителями духовенства видом творчества считался регтайм. Однако спустя несколько десятилетий именно регтайм стал первым широко распространившимся стилем американской эстрадной музыки, который сыграл огромную роль в расширении слухового кругозора людей западной формации не только в Америке, но и в Европе, подготовил их к восприятию джаза.

Массовую музыкальную культуру в наши дни можно воспринимать, как, с одной стороны, альтернативу «высоким» образцам искусства (формат песенного шлягера вместо крупных форм и сложного содержания серьезных жанров; оперетта вместо оперы), а с другой стороны – адаптером, «переводчиком» этих образцов (ремейки классических сочинений). Эти два направления находятся в активном взаимодействии, что приводит к размыванию граней между ними. «Во-первых, происходит “артизация” массовой музыки: песенного творчества, джаза, рока (такие течения, как модерн-джаз, арт-рок, экспериментальная авторская песня и т.д.). Во-вторых, академическая музыка перерождается в популярный шлягер, тем более что предпосылки к этому всегда были. Но особенно активно процесс этот происходит сегодня, свидетельства чему неакадемические версии барочной музыки <...>, выступления мировых теноров с популярным репертуаром на футбольных стадионах и в различных массовых аудиториях и многое другое» [10].

Шедевры мировой культуры могут одновременно и последовательно принадлежать массовому и вне-массовому измерению. Так, знаменитый хор из «Набукко» Дж. Верди сразу после премьеры превратился в настоящий гимн свободе, подлинно массовую песню, при этом не переставая быть эталоном «высокого искусства». Музыка И.С. Баха, А. Вивальди, С. Прокофьева также не теряет своего аксиологического значения, хотя широко и разнообразно используется в массовой культуре (например, как фонограмма для спортивных соревнований или заставка телепередач), становясь символом высокого качества. Стоит заметить, что эти примеры шлягеризации шедевров, ряд которых можно было бы продолжить, свидетельствуют о том, что легкодоступность музыки, любовь широкой аудитории не является симптомом



низкого качества и потакания вульгарным вкусам. Напротив, шлягеры масскульта способны проявить глубинные коммуникативные свойства, преодолеть легкожанровость и продолжить функционировать по законам классического наследия.

Попытка классифицировать многочисленные случаи проникновения стилевых и жанровых форм массовой музыки в академическую среду привела нас к формулированию нескольких основных возможностей: эмансипация жанра, эмансипация стиля, тембровое перерождение, эффект сцены (эффект места). Рассмотрим их по отдельности.

Эмансипация жанра

Судьба едва ли не большинства жанровых форм в истории музыки – это путь «снизу вверх», или нахождение в ситуации т.н. «двойного обращения». Немалое число жанров (марш, вальс, салонные фортепианные пьесы и романсы) могли, с одной стороны, господствовать в академической традиции, с другой стороны реализовывать прикладные, гедонистические функции в музыке «третьего пласта». Напомним, что многие разновидности оперы были в свое время, по сути, популярной музыкой. Как пишет И.М. Мартынов, «в 16 столетии, на его исходе, в Венеции нишу хард-рока, хип-хопа или рэйва занимала опера. Создается впечатление, что оперу не писал только ленивый. По сохранившимся сведениям, оперу давали, чуть ли не ежедневно на нескольких, как выразились бы теперь, сценических площадках, и чуть ли не ежедневно это были премьеры» [7].

Примечательна судьба песенно-романсовых жанров, которые за долгую историю своего существования не единожды меняли свой статус и функционировали во всех пластах музыкального искусства. Так, песню возвысил до уровня высоких жанров современной ему европейской музыки Ф. Шуберт. Подобный путь развития не был внезапным: по мнению исследователей его песни не отделены глобальным рубежом от песен предшественников. С другой стороны, не ко всем его шестистам песням относится утверждение о возвышении Lied. Как бы то ни было, песни Шуберта явились олицетворением его композиторского гения и эталонным жанром эпохи романтизма.

Сложную судьбу в XIX столетии имел романс. Тому способствовала и классицизация жанра (отдаление от бытового), его аристократизация (салонный романс), и его новые эстетические и художественные задачи (чувствительный романс, «стихотворения с музыкой»), и обращение к высшим достижениям современной поэтической лирики, что в конечном итоге привело к утверждению его как одного из рафинированных жанров камерной музыки.

Не менее интересным стали для песни и романса перипетии XX столетия: песня разделилась на большое число абсолютно разных жанрово-стилевых типов. Бардовская, блатная песня, рок-баллада, эстрадный шлягер и еще десятки разновидностей оказались по большей части неакадемическим, даже любительским искусством. Тем не менее, даже в этой области творчества в ней могли проявляться признаки высокого профессионализма, художественного достоинства, самого серьезного содержания и ярких выразительных средств. В наши дни как классические воспринимаются многие образцы советской массовой песни, французский шансон, песни легендарных «Beatles». В одних случаях эстрадировались духовные песнопения (американские госпелс), в других голосом поправленной интеллигенции становился лагерный песенный «фольклор» (вспомним фразу Е. Евтушенко «интеллигенция поет блатные песни»). Романс мог стать роковым (Г. Сукачев, гр. «Сплин») или превратиться в объект пародии.

Пожалуй, наиболее показательными для демонстрации путей академизмами низких жанров, окажутся танцы: сложно найти более яркие метаморфозы от крестьянского к бальному, простонародного к аристократическому. Такова история менуэта, мазурки, лендлера, польки, танго. Интересна судьба вальса, который прошел огромный путь от деревенского танца в немецкой и австрийской глубинке и обязательной составляющей



городских балов (вальсы Й. Ланнера, И. Штрауса). В пластической форме этот жанр сумел выразить мироощущение людей целой эпохи, а сферы его господства не просто ограничить: на танцевальных площадках в демократических городских кругах, в роскошных салонах, на уличных перекрестках звучали его ритмы и интонации. Был и еще один путь – к концертной пьесе или уже поэме (К.М. Вебер, М.И. Глинка, М. Равель) и симфоническому циклу, когда в качестве одной из его частей вальс оказывался включенным в сложное художественное пространство представления романтической модели человека (Г. Берлиоз, П.И. Чайковский).

Более коротким был путь на большую сцену таких уже вторичных жанров, как оперетта и мюзикл. Последний сформировался целиком на американской культурной почве, осуществив переход от эстрады к театральному зрелищу, от музыкального варьете к пьесе с сюжетом, которая изначально была наполнена популярными песнями того времени. Сюжеты мюзиклов изначально представляли собой облегченные «переделки» известных литературных произведений (так, «Моя прекрасная леди» – это вариант пьесы Б. Шоу «Пигмалион»). Однако на современном этапе мюзикл позиционирует себя как один из самых сложных и достойных жанров (известно, что некоторые либретто мюзиклов получали литературные премии). Под влиянием новых музыкальных стилей он существенно расширил палитру художественных средств; обратился к «большим» сюжетам; рассчитан на высочайший профессионализм певцов; в этом жанре работают выдающиеся композиторы современности; ему под силу развернуть масштабную постановку со многими действующими лицами, предстать как рок-, зонг -, поп-опера.

Еще об одном характере творческих взаимоотношений следует сказать в связи с академизацией языковых средств низких жанров в художественном пространстве композиторского опуса.

Использование композиторами средств легкой музыки в высоких жанрах происходило на протяжении всей истории искусства. Укажем на двойные и тройные мотеты *Ars antiqua* и *Ars nova*, в которых, кроме григорианского хора, звучали мелодии и тексты бытовых светских песен. Представители франко-фламандской школы прибегали к использованию танцевальной формы народно-бытовых песен в церковной мессе и духовных мотетах, тем самым «очеловечивая» музыку и раздвигая границы полифонических приемов. Бытовые массовые жанры могли оказывать существенное влияние на творчество ведущих композиторов своего времени (достаточно назвать П. Чайковского, И. Брамса).

Начиная с классиков и Шуберта в «высокий» жанр симфонии происходило внедрение народно-танцевального и песенного материала, с Первой симфонии Г. Малера – уличного и кабацкого репертуара. Особый вид образности заставил композитора прибегнуть к городскому фольклору, вульгарному площадному стилю, что оказалось непонятым многими. Тему балаганной музыки в симфонии продолжил Д. Шостакович (укажем на «ярмарочную сюиту» в Четвертой симфонии). В Симфонии №1 А. Шнитке использовал уличный марш и джазовые импровизации; стилиевой конфликт «высокой классики» с неразборчивым во всех вкусах масскультом в *Concerto grosso* №1 решается в пользу последнего. Активно развивал новые подходы к симфоническому жанру С. Слонимский. Такова его Первая симфония, в которой есть частушка, румба, «уличные» мотивы и демонстрируется отсутствие баланса в сопоставлении традиционно классических и легкожанровых элементов. В числе ярчайших представителей тенденции внедрения низких жанров в академическую музыку следует назвать Р. Щедрина: жанр частушки вводится им не только в виде отдельных цитат, но и в качестве основы симфонического произведения: в Первом концерте для оркестра «Озорные частушки» композитор насчитывает несколько десятков частушечных мотивов, а в опере «Не только любовь» частушка стала лироэпическим выражением народной музыкальной речи и мысли. К слову, анализируя творчество мастеров 1960–70-х гг. (таких как Э. Артемьев, Г.



Гладков, А. Журбин, А. Рыбников) Щедрин высказал мысль о появлении т.н. «третьего направления» (к первому он относил серьезную, элитарную музыку, ко второму – легкую, массовую). Подобные диалоги свидетельствуют, как отмечает С.С. Коробейников, о «несомненном и хорошо осознаваемом музыкальным сообществом магнетизме эстрадного мира, продолжающего, вопреки несомненному кризису, сохранять свою притягательность» [6, с. 133].

Стоит упомянуть вышедшее из криминальных низов аргентинского общества танго, которое, кроме эмансипации в сфере мирового танцевального искусства, играет особую роль в творчестве современных композиторов. Родоначальником tango nuevo стал А. Пьяцолла, переосмысливший всю традицию жанра. Маэстро обогатил его элементами классической музыки и джаза, достигнув чрезвычайно пронзительного и экспрессивного звучания, и сделал танго достойным симфонического звучания. Для Шнитке танго превратилось в ходовой образ шлягера. «Он вводит его в свои произведения в различных амплуа: “шик” мешанской красоты ресторанного пошиба (Concerto grosso №1), отвратительная сторона беспросветной пошлости (танго в сумасшедшем доме в опере “Жизнь с идиотом”), концентрированность роковой функции (танго-обольщение в “Истории доктора Иоганна Фауста”). Таким образом, танго в произведениях Шнитке – это экспрессивный акцент в господстве пессимистических настроений, где пафос зла превышает ресурсы позитивной образности» [3]. Иное – творческий почерк Л. Десятникова: нередко композитор идет по пути моделирования чужих стилей, иронии, прибегая к «трагической шаловливости» (по определению самого композитора).

Ряд примеров можно было бы продолжить, но и приведенных достаточно, чтобы констатировать: XX и начало XXI века – эпоха все более интенсивного включения языковых средств массовых жанров в композиторское творчество, в условиях которого происходит их серьезное преобразование, смысловая трансформация. Бытовая музыка, массовые жанры в новых контекстных условиях оказываются способными к преодолению шаблонов развлекательной музыки, а также обнаруживать много общего с мышлением академических композиторов (давно подмечена общность методов минималистов и представителей популярной электронной музыки. То же можно сказать и о роке, который «стал участником широких процессов преодоления раскола, стилевых и жанровых барьеров между академическим и массовым музыкальным искусством, наблюдаемых в отечественной музыке последних десятилетий» [11]).

Эмансипация стиля

Путь академизации прошли и отдельные стили массовой музыки. Примечательной с этой точки зрения стала история джазового искусства, экспансию которого связывали с разрушением основ цивилизации. Уже одно упоминание джаза ассоциировалось с культурным подпольем, музыкой маргинальных слоев общества, безнравственными развлечениями. Однако развитие этого стилистического феномена – доказательство того, как самые вульгарные формы культуры могут оказаться способными к высоко художественному осмыслению мира. Первый путь – активное включение отдельных джазовых идиом и формообразующих средств в композиторское творчество, второй – академизация (даже институализация) самого джаза, отдельных его подстилей (Bebop, Swing, Cool Jazz, Progressive Jazz и др.), его классицизация, под которой мы понимаем обретение такого статуса джазового искусства, при котором оно имеет не менее важное значение, что и академическая музыка (концертные программы Д. Мацуева), его записи собраны в коллекции, типа «Классика джаза», обучение джазу проходит в системе академического музыкального образования, исполнение – на площадках филармоний и академических театров.

Наиболее активно взаимодействие джазового и академического искусства протекало в первой половине XX века. Первым, кто включил в традиционные жанры европейской



академической музыки элементы афроамериканских духовных песнопений - еще предджазовых форм - был А. Дворжак, использовавший в симфонии «Из Нового Света» (1893) мотивы в духе спиричуэлс. Особо ощутимо преломление джазовых принципов в творчестве французских композиторов – К. Дебюсси (пьеса «Кекуок» из цикла «Детский уголок», 1908; «Маленький негритенок», 1913), Э. Сати (прелюдии из сюиты «Джек в стойле», 1899; «Рэгтайм парохода» из балета «Парад», 1916), М. Равеля (использование джазовой аккордики и тембровой окраски в Концерте №2 для фортепиано с оркестром для левой руки, 1929–1931, Соната для скрипки и фортепиано №2, 1923–1927). Отклик на джаз случился и у отечественных композиторов – И. Стравинского (Рэгтайм из «Истории солдата», 1918; «Ebony Concerto», 1940), Д. Шостаковича (Сюита для джаз-оркестра №1, 1934), Р. Щедрина (Концерт для фортепиано №2, 1966), А. Шнитке (использование джазовой импровизации в качестве «игры» между джазовым и симфоническим оркестром в Симфонии №1, 1972), Э. Денисов (джазовая ритмика в «Пяти историях о господине Кёйнере по Бертольду Брехту», 1966; финал Концерта для фортепиано, 1974).

Этот обостренный интерес к джазу был продиктован рядом обстоятельств. Ф. Ньютон справедливо высказался о том, что «наша культура нередко нуждается в периодическом “переливании крови”, чтобы омолодить истощенное искусство средних классов и популярное искусство, жизненная сила которых постоянно иссушается коммерческой эксплуатацией и снижением качества» [8, с. 11]. Интерес к джазовым средствам был связан, во-первых, с тяготением к политональности и разработкой 12-тоновой системы, многие из законов которых сближались с джазовыми нормами. Во-вторых, внешне веселый, шутовской облик антиромантической эстетики джаза был сродни мюзик-холлу, возвеличенному поколением, которое утратило веру в «истрепанные» идеалы прошлого.

Однако, на протяжении десятилетий ситуация менялась. Благодаря преимущественному взаимодействию с профессиональной музыкой европейской традиции джаз все больше отдалялся от своих истоков. Так, с течением времени в джазовые биг-бэнды добавлялись новые инструменты, аранжировки обогатились приемами симфонического развития, а текст сочинений стал записываться в партитуре, как опус-музыка. С появлением би-бопа (1940-е) произошел переход джаза из музыки «третьего» пласта к серьезнейшему, интеллектуальному искусству. Наиболее ярким показателем элитарности стало проявление экспериментальных направлений 1960-х годов – авангардных стилей джаза. Поэтому в наше время некоторые джазовые стили ассоциируются с элитарной музыкой для избранных, посетителей солидных залов и закрытых клубов.

Влияние стилей джазовой, а затем и рок-музыки на отдельные жанры имело определяющее значение. Показателен в этом смысле балет, долгие десятилетия пребывающий в сфере романтически-возвышенного, эстетизированного искусства. Одним из первых, кто начал работу за пределами академического танца и создал интерпретацию балетной хореографии в рамках эстрадной стал Дж. Баланчин. В поисках новых возможностей он внедряет в балет джазовые средства (например, ставит танцевальный фрагмент «Slaughter on 10th Avenue» для бродвейского мюзикла «On Your Toes»). Джаз нашел отклик и в пространстве классического балета, примером чему служат балетные произведения Э. Сати («Парад»), Ф. Пуленка («Лани»), Д. Мийо («Сотворение мира»).

До сих пор считается сенсацией в балете рок-музыка. В первом мультимедийном спектакле «Astarte» американской компании «Joffrey Ballet» была задействована психоделика гр. «Chrome Syrcus». Уже в 70-е годы французский хореограф Р. Пети, обратившийся к сюжету романа М. Пруста «В поисках утраченного времени», привлек в балет композиции гр. «Pink Floyd». Первым балетом-кроссовером стал «Deuce Coupe» американского хореографа Т. Тарп. Используя музыку из альбома американской рок-группы «The Beach Boys» Тарп сопоставила



хореографию классического балета и социальных танцев 60-х годов. Золотым сборником танцевально-иллюстрированных хитов стал балет «StarDust» американского хореографа Д. Роден на песни «Metallica». Музыка в спектакле определенно имела доминирующий характер, буквально поглощая хореографию.

Тембровое перерождение

История многих форм и жанров была так или иначе связана с тембровым обогащением музыки и усложнением исполнительских составов, что было призвано усиливать степень воздействия на паству, обывателей, слушателей концертных залов. Именно тембровое «усовершенствование», обогащение и «размах», колорирование и тонкая проработка вели некоторые формы музицирования на новую ступень развития и меняли их художественный уровень. Результатом довольно длительного процесса кристаллизации определенных тембровых сочетаний и составов и формирования буквально стереотипа «тембрового величия» стало то, что академические инструменты и голоса предстают в наши дни как символ высокого статуса, несут «шлейф» былого величия и совершенства. Включение даже отдельных тембров классических акустических инструментов (виолончели, скрипки, органа, фортепиано), или их ансамбля (например, квартета) на эстраде могут мгновенно «облагородить» саунд, повысив уровень эстрадных групп и коллективов до почти филармонического уровня, а привлечение (или синтезаторная имитация) оркестра передать высказыванию великолепии и масштабности.

В свою очередь церковное пение «уводило» людей из мира обыденности, устремляло душевные силы к Богу. Экспрессия молитвы, посланной «ввысь», обуславливала мощное развитие хорового многоголосия и особых условий существования духовной жизни. Хоровыми средствами композиторы создавали сложную палитру настроений – от молитвенно-сосредоточенных, скорбных до восторженно-ликующих, триумфальных. Они были связаны с возвышенными чувствами отношения к Богу, отрешенности от обыденности и земных страстей. И в наши дни звучание хора в отдельных композициях массовой музыки (ERA – «Ameno», Dol Ammad – «Master of All», Penumbra – «Neutral») – это мощное средство, способное создать эпически грандиозный настрой.

Важное значение в звуковом пространстве Европы, начиная со средневековья, играл орган: в органной культуре нашли свое ментальное отражение развитие и трансформация религиозных, философских, художественно-творческих картин мира, неотделимых от социумов западноевропейских народов вплоть до настоящего времени. И именно качества органного звучания станут «эксплуатироваться» в музыке XX века. Примерно с конца 1960-х годов происходит активное включение органного тембра в массовые жанры (в основном джаз и рок). В рок-музыке появляется орган Хаммонда как очень удачный имитатор живого акустического инструмента. Изобретенный и запущенный в массовое производство с 1935 г. этот инструмент прочно вошел в составы различных групп. Звук органа может приносить темный, мистический колорит (окультиная прог-роковая гр. «Jacula»). Представители психоделического рока подхватили идею космической «природы» инструмента («Cirrus Minor» гр. «Pink Floyd»). В музыке готического стиля, в симфоническом блэк-метале и других разновидностях тяжелой музыки («Powerwolf», «Sopor Aeternus», «Manowar») звучание органа обретает зловещий характер.

Настоящим «знаком отличия» в оперном жанре стало искусство колоратурного пения. Исполнение сложнейших партий сопрано, теноров ассоциируется с высоким мастерством, порой сверхчеловеческими, трансцендентными возможностями человека. Оперное искусство смогло продемонстрировать свое становление от драматических декламаций до гибких и выразительных вокальных мелодий. Большой выразительный эффект имеют вставки в стиле оперных арий в композициях таких рок-стилей, как хард-рок, метал (назовем финскую метал-



группу «Nightwish», в саунде которой сочетаются женский оперный вокал Т. Турунен, симфонические аранжировки и тяжелая гитарная основа; нидерландскую симфо-метал-группу «Epic», визитной карточкой, которой стали женский голос в сочетании с мужским гроулом – условно говоря, «красавица и чудовище»). Облагораживают звучание соло клавирина (как в композиции «King for a day» британской группы «Jamiroquai»), фортепиано, струнного квартета (подобных примеров немало).

Поворотам в сторону музыкальной «роскоши» способствовали вкусы и амбиции аристократов, которые выбирали развлечения в виде «солидной» авторской продукции – опер, балетов, поздравительных кантат, оркестровых симфоний. Развлекательная музыка, как пишет Т. Чередниченко, обрела черты «элитного», «дорогого» искусства [12, с. 415]. С течением времени формировалась выразительнейшая тембрика оркестровых составов, которые приобретали все более высокий эстетический статус. Самый высокий обрел, конечно, симфонический оркестр. В наши дни он обладает филармоническим шиком, характеризуется принадлежностью к культурным институтам; это состав, который «озвучивает» симфонии, симфонические поэмы и увертюры, оперы. Звучание оркестра неразрывно связано с крупными инструментальными жанрами, которые предусматривают условия концертного зала, определенный характер поведения слушателей, апеллируя к интеллекту и сложной духовно-эмоциональной работе. Упоминание о симфонии не случайно: до последних десятилетий XX века этот жанр сохранил за собой такие свойства, как обращение к массовой аудитории, масштабность циклической формы, структурную канонизацию не только всего цикла, но и каждой части, закрепляя за ними определенные темповые зоны, жанр и характер. Звучание оркестра существенно «осерьезнивает» массовую музыку, концептуализирует ее.

С венских классиков звучание симфонического оркестра навсегда закрепило огромную силу непосредственного эмоционального воздействия, яркий драматический облик, широкое «фресковое» или изощренно нюансированное письмо, стилистическую законченность. XIX и XX века – новый шаг к тембровой грандиозности оркестрового звучания. 1850–70-е гг. ознаменованы оркестровым мастерством Р. Вагнера, обратившегося к тройному составу деревянных духовых и обогатившего состав медной духовой группы. Развитие оркестра в сторону масштабирования и экспериментов с тембровой стороной музыки в XX в. продолжилось. Одним из путей вел в сторону количественного увеличения состава (достаточно назвать Симфонию №8 - «Симфонию тысячи участников» - Г. Малера).

Еще одна ветвь развития инструментальной музыки вела к утверждению тембрового богатства и яркости. С появлением в конце XVIII века специализированных танцевальных заведений, демократизированные, то есть выпущенные в народ жанры придворных развлечений стали роскошными и ослепительными. Знаменитый И. Штраус-сын, как и его отец, посвятил себя вальсам и другим бальным жанрам для полноценных симфонических ансамблей. Так вальсирование обретает статус «дорогостоящести» [12, с. 416]. С популяризацией балов возникла необходимость реконструирования или строительства новых танцевальных залов для повышения их вместимости. Танцевальный ажиотаж потребовал тембрового и громкостного усиления, вплоть до одновременной работы на бальном вечере двух оркестров. Композиторы, авторы бальных танцев «для всех» трудились теперь над созданием пьес для крупных оркестров, создавая музыку, которая в своем первоначальном виде подходила бы или могла быть переработана для танцев.

Как видим, история многих форм и жанров была так или иначе связана с тембровым обогащением музыки и усложнением исполнительских составов, что было призвано усиливать степень воздействия на паству, обывателей, слушателей концертных залов. Приведенные сведения из музыкальной истории тембрового перерождения позволяют проследить длительный путь того, как складывались определенные стереотипы хорового, органного,



оркестрового звучания. Результатом довольно длительного процесса кристаллизации отдельных тембровых сочетаний и составов и формирования буквально стереотипа «тембрового величия» стало то, что академические инструменты предстают в наши дни как символ высокого статуса, несут «шлейф» былого достоинства и совершенства.

Обсуждение «симфонизации» эстрадных жанров было бы неполным без упоминания еще одного разросшегося исполнительского состава, возникшего в лоне джазового искусства. Иное качество звучания джаза, случившееся в 1920-е годы, также было связано с увеличением и обогащением тембровой составляющей. Речь идет о появлении биг-бэндов, что наложило отпечаток на особенности формирования всего оркестрового процесса. Малые составы, переставшие справляться с «озвучиванием» больших клубов и других массовых увеселительных заведений, постепенно трансформируются в Big Bands. Надобность в, казалось бы, развлекательных, танцевальных оркестрах привела к появлению поистине великих составов (оркестры Д. Эллингтона, К. Бейси, Б. Гудмена, Г. Миллера) и сыграла немаловажную роль в эволюции биг-бэндов. Увеличению количества участников оркестра сопутствовало повышение художественного уровня. Существенно выросла роль аранжировщика, который теперь, вопреки джазовой свободе, неукоснительно точно организовывал музыкальную ткань, указывая в партитурах моменты соло и отрететированной игры различных групп.

Этот краткий экскурс в историю семантики академических красок позволяет выходить на размышления о том, что тенденция «тембрового перерождения» развивается по нескольким руслам. Во-первых, «размывание» серьезного статуса симфонического оркестра и академического репертуара происходит в результате внедрения эстрадных номеров в академические, филармонические программы. Во-вторых, все чаще практикуется переложение рок-, поп-музыки средствами классических инструментов симфонического оркестра (укажем на программы «Симфонические огурцы», «Симфоническое Кино», в которых исполняются песни легендарной рок-группы «Кино»). В-третьих, на рубеже XX-XXI столетия все более распространенными становятся совместные выступления оперных певцов и рок-музыкантов («Barcelona» с дуэтом М. Кабалье и Ф. Меркьюри). Кардинальный шаг в сторону «свального брака» (по словам Т. Чередниченко) симфонического оркестра и «трех аккордов» был сделан в конце 1980-х тремя знаменитыми тенорами (П. Доминго, Х. Каррерас и Л. Паваротти) во время их первого совместного концерта в Риме, который впоследствии был растиражирован по всему миру и приурочен к крупным зрелищным мероприятиям. «Исполняя наряду с ариями из опер неаполитанские песни и “Очи черные”, тенора превращали симфонический оркестр в большую гитару, а дирижера Зубина Мету в балаганного затейника, который изображает метроном при помощи гипертрофированно эмоциональной жестикуляции» [12, с. 45-46]. В-четвертых, большой выразительный эффект имеют включения отдельных «вставок», реплик классической музыки, которые окрашивают масскультную продукцию в академические «тона» (фрагменты stile оперных арий в композициях таких рок-стилей, как арт-прог-рок, симфо-метал). Т.о., веками формировавшаяся семантика тембрового колорита, преобразаясь, сохраняет дух прошлых эпох, а оригинальные переплетения классических и эстрадных тембров предстают во множестве вариантов, демонстрируя неограниченный характер современной практики.

Добавим здесь, что нередко в эстрадную традицию «модулируют» музыканты с классическим образованием и исполнительскими манерами (такие оперные певцы, как Ю. Гуляев, Н. Басков, М. Суханкина). Став певцами третьего направления они приносят в эстрадный вокал экспрессию оперного исполнительства, отдельные краски классического искусства. По сей день в академической среде появляются универсальные артисты, готовые



стать «слугами двух господ» – оперы и эстрады, преодолевая разрыв между элитарной и развлекательной культурой.

Эффект сцены, или эффект места

Особое значение в процессе исчезновения граней между академическим и массовым искусством имеет параметр, связанный со статусом концертной площадки. Пересечения здесь повсеместны. Академическая музыка устремляется к открытости для самой широкой публики и выходит в прежде непривычные, даже экстремальные для нее условия (стадионы, улицы и площади, вокзалы и аэропорты, различные городские локации, пригодные для проведения так называемых open-air – концертов классической музыки под открытым небом). Укажем на законодателей тенденции classical-crossover – теноров Л. Паваротти, Х. Каррераса, П. Доминго, выступавших на футбольных стадионах и в общественных парках; Classic Open Air в Берлине на площади Gendarmenmarkt (с 2015 года), выступление оркестра под руководством В. Спивакова на перроне Киевского вокзала (2011), программы «Оркестр на траве» (Красноярск, 2012). Так, по мнению Ю.В. Верёвкиной «одна из важнейших тенденций “middle culture” и, шире, современного исполнительства в целом – стремление к расширению и расшатыванию стабильных для академической традиции форм бытования музыки. Музыка, изначально предназначенная для исполнения в специализированных концертных залах, отличающихся особой акустикой, оформлением, выходит в иную – нехудожественную среду» [2].

Обратное движение – к высокой сцене – наблюдается у артистов массовой музыкальной культуры, многие из которых устремлены к престижным площадкам концертных залов, филармоний, театров. Социальная направленность и эстетическая «аура» этих площадок издавна влияет на особый дух искусства, здесь представленного, ведь длительное время театры и филармонии сохраняли статус заведений, на сценах которых доминировали исключительно высокие жанры и стили. Однако ситуация стала меняться в XX столетии.

Так, внедрение джаза на сцены филармоний и концертных залов связано, с одной стороны, с возрастанием интереса американских и европейских композиторов к этому музыкальному жанру еще в начале XX века, о чем уже было сказано. Джаз был признан многими композиторами как источник новых возможностей, достаточно назвать Дж. Гершвина, М. Равеля, И. Стравинского. С другой стороны, на сценах филармоний и концертных залов стали выступать джазовые музыканты (Д. Эллингтон, Л. Армстронг, Б. Гудмен, К. Бэйси). Популяризация, усложнение, даже концептуализация джаза привели к тому, что он стал восприниматься как серьезное искусство. Джазовые диксиленды, бигбэнды вошли в число коллективов ведущих филармоний (достаточно назвать такие коллективы, как Оркестр Каунта Бэйси, Биг-бэнд Владимира Толкачева, Уральский диксиленд Игоря Бурко, Ленинградский диксиленд).

К XXI веку этот стиль сумел академизироваться, обрести статус, равный, по сути, композиторской музыке. В наши дни многие академические музыканты наряду с программами классической музыки представляют на сценах солидных концертных залов эстрадные, джазовые программы или исполняют разнопластовые композиции на одном выступлении. Таковы Г. Гульд, М.-А. Хамелин, С. Хеллер, Д. Мацуев. Джазовое искусство таких мастеров, как А. Шилклопер, давно обитает на лучших сценах мира.

Укажем также на так называемые легкие театральные жанры – оперетту и мюзикл, которые в наши дни все чаще выходят на самые престижные сцены (достаточно назвать Оперный театр Сиднея, Мариинский театр). Начиная с 1990-х годов, когда во Франции жанр стал одним из популярных, мюзиклы вошли в репертуар парижского Гарнье, где шли «Нотр-Дам де Пари» Р. Коччанте, «Красавица и Чудовище» А. Менкена, «Кабаре» Дж. Кандера. В Новосибирском театре оперы и балета демонстрировались «Сильва» И. Кальмана, «Летучая мышь» И. Штрауса.



Во второй половине XX века произошли и другие фундаментальные изменения в формах бытования массовой музыки. Все чаще филармонии допускают на свои площадки эстрадных исполнителей, рок- и поп-группы, и процесс интеграции массового искусства с академической сценой становится все более заметным. Эти шаги позволили филармониям привлечь новую аудиторию и оставаться конкурентоспособными на рынке культурных услуг. Повсеместно поп- и рок-группы выступают на таких статусных концертных площадках, таких как Carnegie Hall, Royal Albert Hall. Есть примеры и в нашей стране. Так, гр. «Мумий Тролль» выступала в Приморской краевой филармонии, а «Аквариум» давал концерты в филармонии Санкт-Петербурга. В самих названиях программ все чаще пульсируют «знаки» кроссоверных тенденций («Концерты во фраках и джинсах» в Санкт-Петербургской филармонии; «Барокко и не только» в Курской филармонии) или утверждаются стили и жанры чистой легкожанровой музыки (симфорок в исполнении Лондонского Королевского филармонического оркестра).

Укажем на случаи, когда рок- и поп-музыка звучит в христианских соборах, что распространено в евангелической католической традиции в ряде европейских стран. Очевидно, что внедрение эстрадных композиций в церковные обряды вызван, прежде всего, изменением социокультурного контекста и духовным климатом в обществе. Церкви рассматривают эстрадную музыку как средство для проповеди Евангелия и прославления Бога в современных условиях, привлекая внимание и интерес детей, молодежи и людей, не привыкших к традиционным формам церковного служения.

Вот уже несколько десятилетий активно развиваются многообразные жанры евангелических песен, такие как Neues Geistliches Lied (Новая духовная песня), Contemporary Christian music (CCM). В них часто используются элементы поп-музыки, рока, кантри. Тематика текстов песен может включать религиозные, социальные, этические мотивы, молитву.

Сочетание элементов рока и религиозной тематики в звуковом оформлении христианских обрядов привело к рождению христианского рока. Обычной практикой стали выступления в соборах артистов и групп с их собственным репертуаром. Так, известный британский рок-музыкант Стинг пел в Даремском соборе Великобритании, а известная австралийская группа AC/DC сняла клип на композицию «Let There Be Rock» в знаменитой сиднейской часовне. Московские храмы – Лютеранский Кафедральный собор Святых Петра и Павла и Англиканская церковь святого Андрея в настоящее время используются для проведения разнообразных мероприятий, включая концерты, на которых звучит не только классическая музыка, но и рок-хиты. Некоторые храмы (Евангельско-лютеранская церковь Финляндии) проводят так называемые металлические мессы: звуковое оформление службы выдержано в стилистике хэви-металл и других более тяжелых стилей. Христианская церковь «Хиллсонг» (Австралия) использует христианский рок в качестве альтернативы традиционной духовной музыке. Службы священников, которые владеют музыкальными инструментами и исполняют рок-музыку, становятся все более распространенным явлением.

Подведем итоги. Экспансия массовых стилей и жанров, их постепенная «легализация» в пространстве высокой культуры, обретение статуса солидных культурных форм происходили в истории искусства непрерывно и длительное время. Как и прежде, уравнивание в правах с высоким искусством масскультурных явлений может происходить разными способами. 1. История демонстрирует множественные случаи эмансипации *жанра*, когда та или иная жанровая форма, бытующая в массовой, любительской, прикладной музыке со временем обретала равные возможности с другими участниками культурного процесса. 2. укажем на целый ряд случаев, свидетельствующих об эмансипации целых *стилей* массовой музыки. Об этом свидетельствует судьба джаза и рока, некоторых стилей поп-музыки и эстрадных направлений. Оторвавшись от статуса самых примитивных форм культуры, музыки



обывателей, маргинальных слоев, они обретают новое качество и сосуществуют наравне с академическим искусством. Кроме того, жанровые и стилевые компоненты масскульта активно вовлекаются в академические опусы, где они обретают новые художественные и смысловые возможности. 3. усиление художественного и эстетического уровня масскульта происходит через *тембровое перерождение*. Веками формировавшийся смысловой «шлейф» академических инструментов и составов позволяет эксплуатировать эти «знаки качества» высокого искусства в музыке третьего пласта. Кроме того, повсеместными стали всевозможные переложения эстрады для симфонического оркестра, тандемы оперных певцов и рок-музыкантов. 4. наконец, параметр, связанный со *статусом концертной площадки*, играет особую роль в процессе слияния академического и массового искусства. Устремление к престижным академическим сценам связано, с одной стороны, с большей открытостью филармонических залов и желанием вовлечь в концертные залы массового слушателя; с другой стороны, с повышением положения самой массовой музыки.

Разумеется, обозначенные пути зачастую пересекаются и не имеют четких границ в живой культурной практике (например, внедрение рок-стилистики в балетный жанр подразумевает одновременно и новое сценическое нахождение рока, и новое его тембровое оформление и стилевую эмансипацию этого направления в пространстве балетного искусства). Однако, в любом случае указанные в типологическом виде возможности позволяют утверждать мысль о возрастании роли массовых стилей и жанров, в т.ч. через их академизацию и различные формы укрепления в пространстве Культуры.

Список литературы:

1. Адорно Т. Избранное: Социология музыки. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=212209&p=1> (дата обращения: 16.11.2024).
2. Веревкина Ю.В. Академическая музыка в неакадемическом исполнении: некоторые особенности «middle culture» // Вестник Адыгейского государственного университета, 2011. №3. С. 210–216.
3. Демченко А.И. Многообразная музыкальная реальность: к 85-летию со дня рождения А.Г. Шнитке // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания, 2019. №4 (6). С. 36–47.
4. Журкова Д.А. Искушение прекрасным. Классическая музыка в современной музыкальной культуре. М.: Новое литературное обозрение, 2016. 320 с.
5. Конен В.Дж. Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века. М.: Музыка, 1994. 160 с.
6. Коробейников С.С. Губайдулина и Танонов: В диалоге с музыкальной эстрадой // Вестник музыкальной науки, 2020. Т. 8, № 2. С. 131–143.
7. Мартынов И.М. Музыкальная попса: из эпохи возрождения в будущее с промежуточной станцией «XX век» // Серия «Simposium», Российская массовая культура конца XX века, Выпуск 15 / Материалы круглого стола 4 декабря 2001 г. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. С. 115.
8. Ньютон Ф. Джазовая сцена / Фрэнсис Ньютон; пер. с англ. Ю.Т. Верменича; [примеч. С.А. Беличенко]. Новосибирск: Сиб. Унив. Изд-во, 2007. 224 с.
9. Селицкий А.Я. Парадоксы бытовой музыки // Музыка быта в прошлом и настоящем. Сб. статей. Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовского государственного педагогического университета, 1996. С. 19–34.
10. Сыров В.Н. Шлягер и шедевр (к вопросу об аннигиляции понятий) // Искусство XX века: Элита и массы. Н.Новгород. 2004. URL: <https://opentextnn.ru/old/music/Perception/index.html?id=716>



11. Цукер А.М. Массовые музыкальные жанры в контексте культуры // История современ, отеч. музыки, 1960- 1990. Вып. 3. 2001. С. 453–514.
12. Чередниченко Т.В. Музыкальный запас. 70-е: Проблемы. Портреты. Случаи. Москва: Новое лит. обозрение, 2002. 577 с.

