

# МУ́ЗЫКА

Авторы: Т. В. Чередниченко, Д. О. Чехович



Группа музыкантов. Фрагмент иллюстрации «Бахрам Гур и принцесса в Красном павильоне» к «Хамсе» Низами. Иран (около 1560)

МУ́ЗЫКА, искусство звуков, организованных главным образом по высоте и во времени. Греч. μουσική – прилагательное женского рода; в античном словоупотреблении оно относилось либо к ремеслу (μουσική τέχνη), либо к тайному знанию о предметах божественной деятельности муз (μουσική ἐπιστήμη); оба смысловых оттенка термина – искусство и наука – перешли в латынь (musica) и новоевропейские языки, где традиционно сохранялись вплоть до конца 18 в. Как вид искусства М. реализуется в [пении](#) (см. также [Голос певческий](#)) и игре на [инструментах музыкальных](#). Издревле М. сопровождалась [танцем](#) и была большей частью неотделима от стихотворчества: античные «мелопэты» – одновременно поэты и музыканты; подобный синкретизм поныне сохраняется в народной и профессиональной М. устной традиции (см. [Традиционная музыка](#)), воспроизводится в [джазе](#), [рок-музыке](#), современной [авторской песне](#).

Материал М. – [звук музыкальный](#). В европейской письменной культуре (с 9 в.) сложилась техника развёртывающейся во времени звуковысотной [композиции](#), наиболее существенная черта которой – музыкальная [гармония](#). Из видов человеческой деятельности М. ближе всего к эмоционально приподнятой речи; её отличие от речи – в способах организации звукового материала. Музыкальный звук организуется в высотном (см. в статьях [Высота звука](#), [Строй музыкальный](#), [Звуковая система](#), [Роды интервальных систем](#), [Лад](#)), временном ([ритм музыкальный](#), [метр](#), [темп](#)), тембровом (окраска; см. [Тембр](#)), громкостном (динамика) и других отношениях (тогда как в речи звуки организованы главным образом в артикуляционном отношении). [Интонация](#) (в пятом значении), как носитель художественной специфики М., в отличие от речевой интонации, пользуется не всеми доступными звуками; в любой зрелой музыкальной культуре существует дискретный набор стабильных, интервально соотнесённых высот (см. [Интервал](#), [Ступень](#)). Звуковысотность, зафиксированная в музыкальном строе, предполагает развитие слуховых навыков (см. [Слух музыкальный](#)), особой музыкальной памяти, удерживающей положение звука (созвучия) в высотном континууме относительно других звуков. Модусами движения-интонирования в европейской традиции служат темпы, различающиеся не только по скорости (частоте чередования импульсов – тактовых долей), но и по внутренней ритмической структуре; музыкальное творчество, исполнение и восприятие тем самым, помимо слуха и памяти, базируются на чувстве ритма. Разветвлённая система музыкальных [длительностей](#) ([ритмическое деление](#) нот теоретически бесконечно) распространяется не только на звуки, но и на [паузы](#) (произвольность последних – одно из многочисленных отличий поэтической речи от М.).

Непосредственная связь со словом прослеживается в большинстве жанров и форм вокальной М., то есть рассчитанной на пение и сочинённой на соответствующий литературный текст, который может быть как



Группа музыкантов. Миниатюра из Лицевого летописного свода. 2-я пол. 16 в. Российская национальная библиотека (С.-Петербург).

поэтическим (в [арии](#), [балладе](#), [мадригале](#), [мотете](#), [романсе](#) и т. п.), так и прозаическим (молитвословная проза в псалмах, [песнях библейских](#), экспериментальные образцы М. на прозаические тексты со 2-й половины 19 в.). К вокальной М. относятся все сочинения для [хора](#) ([а капелла](#) и в сопровождении инструментов, в том числе включаемые в религиозный культ), а также все виды и разновидности музыкального театра, связанные со словом: [опера](#), [оперетта](#), [мюзикл](#) и др. Элементы театральности могут проникать и в вокальную музыку для голоса (голосов) в сопровождении инструментов (кондукты в [литургической драме](#), поздние мадригалы К. Монтеверди, некоторые песни и романсы Ф. Шуберта, М. П. Мусоргского). Произведение для пения без слов именуется [вокализом](#). М. для одного или нескольких инструментов без пения называется инструментальной; виды камерного инструментального ансамбля (см. [Камерная музыка](#)) получили наименования по числу участников: дуэт, трио (в вокальной музыке ему соответствует терцет), квартет, квинтет, секстет, септет, октет и редко встречающиеся нонет,

децимет. Самый крупный коллектив музыкантов-инструменталистов – большой симфонический [оркестр](#). Несмотря на отсутствие текста и сценического образа, в инструментальной М. возможны изобразительность, поэтическая идея и сюжет по типу литературного (см. [Программная музыка](#)), однако в целом для М. они факультативны. Содержательность [музыкальной формы](#) (в широком смысле) может быть обусловлена не только конкретными, зримыми образами, но и опосредованными символично-ассоциативными механизмами восприятия. Скрытый характер этих механизмов отчасти оправдывает идею [абсолютной музыки](#), т. е. «чистой» инструментальной М., не связанной со словом, театральным действием и изображением (односторонне-радикально эта идея выражена Э. [Гансликом](#): «Музыка состоит из звукорядов, звукоформ. Они не имеют никакого другого содержания, кроме самих себя»).

Особый аспект специфики музыкального искусства – соотношение его временной природы и художественно-смысловой целостности. Первичным типом целостности в М. является [импровизация](#) – тип музицирования, не имеющий функционально различных средств для обозначения начала и конца пьесы (её элементы, будучи вариантами исходной мелодической, ритмической, гармонической модели, интонационно родственны друг другу, чем и обеспечивается в этом случае целостность). Близка импровизации [вариационная форма](#), в которой, однако, различаются функции начала и конца (тема и её вариации, иногда завершаемые возвращением темы). Наиболее сложный тип музыкальной целостности представлен завершёнными музыкальными формами, в которых функции начала, развития и завершения выражены специальными средствами (например, экспозиция, разработка, реприза в [сонатной форме](#)). В этих формах звуко-временной процесс делится на фазы, связанные друг с другом по типу причин и следствий. Восприятие таких форм предполагает активность слушательского внимания, способного сравнивать, сопоставлять, удерживать в памяти прошлое и настоящее, предвосхищать будущее развитие музыкальной мысли. В старину музыкальные формы, опиравшиеся на тексты ([кантата](#), [оратория](#), [«страсти»](#), в частности у И. С. Баха и Г. Ф. Генделя), имели генетическое родство с построением ораторской речи согласно риторической диспозиции (см. [Риторика музыкальная](#)); риторические прототипы повлияли и на классические формы и жанры инструментальной музыки 18 в. ([соната](#), [сюита](#), [дивертисмент](#),

[симфония](#)), однако в 19 в. эта связь ослабела. В завершённых формах время звучания обрело специфическую пространственность: способность «застывать» в логике соотношения частей музыкального целого. Так возникает диалектика «формы-процесса» и «окристаллизованной формы» (Б. В. Асафьев; см. также [Открытая форма](#)). Завершённость музыкального произведения оборачивается процессуальностью в исполнительской [интерпретации](#), которая заново воссоздаёт музыкальную целостность (в традиционной и старинной музыке при отсутствии фиксированной нотной партитуры интерпретация равносильна пересочинению).

## Происхождение и развитие музыки

Историческое развитие М. неотделимо от развития чувственных способностей человека; ход слухового освоения человеком звукового материала в изменяющихся культурных условиях составляет наиболее фундаментальный уровень истории М. Согласно гипотезам, выдвинутым исследователями 19 – начала 20 вв., истоки М. коренились в интонациях эмоционально возбуждённой речи (Г. Спенсер), в пении птиц и любовных зовах животных (Ч. Дарвин), ритмах трудовых процессов (К. Бюхер), звуковых сигналах (К. Штумпф), магических заклинаниях (Ж. Комбарьё). Археологические и этнографические данные говорят о том, что в практической деятельности древних людей длительное время созрел первобытный синкретический комплекс – праискусство, которое включало в себя зародыши М., танца, поэзии и служило целям коммуникации, организации совместных трудовых и ритуальных процессов, эмоционально и духовно-этически воздействовало на их участников. Многократное повторение мелодико-ритмических формул, закрепившихся в общественной практике, привело к постепенному осознанию и усвоению логической организации звуков. Включённость музицирования в быт, труд, обряд формировала первичные музыкальные [жанры](#); интонации постепенно стабилизировались по высоте, стали интервально определёнными. Тем самым высота звука отделилась от тембра голоса и речевой артикуляции; возникли [звукоряды](#) и основанные на них мелодии.



Эль Греко. «Концерт ангелов». Ок. 1610. Национальная художественная галерея (Афины).

На ранних стадиях развития М. была почти исключительно прикладной (см. [Прикладная музыка](#)), отсюда каноничность творчества, малая выраженность в нём индивидуально-авторского начала. Эти качества определялись также мифологическими представлениями о мире как о стабильном единстве, в котором циклически повторяются взаимно подобные явления природы, человеческие действия и т. д. Элементы М. отождествлялись с числами, числа наделялись мистико-символическими значениями (см. [Нумерология](#)) и оказывались поэтому знаками всеобщего порядка бытия. Тем или иным ладам и ритмам соответствовали

конкретные переживания (по античным и некоторым восточным представлениям, лад и метр – одновременно абстрактная числовая структура и [эмос](#)). Универсальное обобщение действительности обеспечивалось системой канонических элементов музыкального творчества; отдельные музыкальные явления в фольклоре, в импровизационном «пересочинении» у [менестрелей](#) внутренне не замкнуты, что отличает их от завершённого музыкального произведения ([опуса](#)) в новоевропейской культуре (opus perfectum et absolutum – «совершенное и цельное творение», по выражению Николая Листения, 1537). Ценность М. в этих условиях зависела от типичности её формы, близости к нормативным образцам.

В профессиональном творчестве зрелых музыкальных культур М. постепенно освобождается от непосредственной зависимости от слова, бытового или ритуального контекста. Интонационные элементы и

законы их организации обретают логическую самостоятельность и собственную историческую жизнь. Развивается и дифференцируется музыкальный язык, способный выразить одновременно и конкретность переживания, и обобщённость мысли. В монодических звуковысотных системах (см. [Монодия](#), [Одноголосие](#)) гармония реализуется в формах модального лада (см. [Модальность](#), [Модус](#) в музыке), тогда как созвучия появляются эпизодически (в [гетерофонии](#) или в сочетании мелодии с выдержанным звуком – [бурдоном](#)). Подлинным переворотом в М. следует считать переход от одноголосия к [многоголосию](#) (время [«Каролингского возрождения»](#)). Вслед за древней монодией и примыкающей к ней гетерофонией в европейской М. постепенно развились типы многоголосного [склада музыкального](#): [полифония](#), предполагающая равноправие взаимно согласованных мелодических голосов (расцвет в 14–16 вв. и в творчестве И. С. Баха), и [гомофония](#) с выделением одного ведущего голоса в многоголосном целом (расцвет в 17–19 вв.). В ходе истории М. гомофонный склад и его фактурные разновидности (см. [Фактура](#)) нередко обогащались элементами полифонии. В профессиональном обучении музыкантов особое внимание уделялось [контрапункту](#) (в первом значении).



Л. М. ван Лоо. «Секстет». 1768.  
Эрмитаж (С.-Петербург).

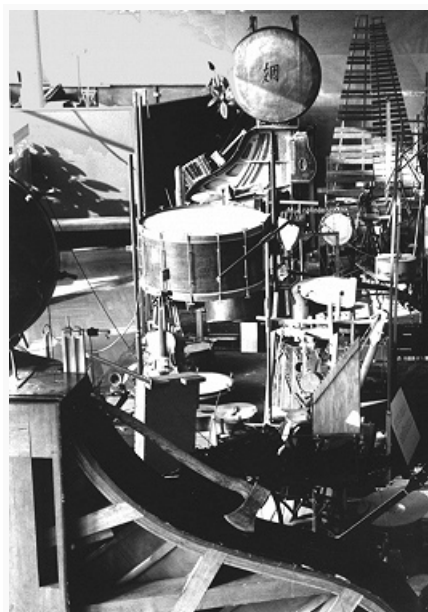
Начиная с эпохи [Возрождения](#) в Европе развивались жанры так называемой [автономной музыки](#) (в терминологии Г. [Бесселера](#) – «преподносимой», т. е. предназначенной исключительно для слушания), свободные от прикладных задач, складывалась самостоятельная логика композиторского мышления, обособлялась сама профессия композитора. Одновременно под влиянием ускорившегося социального развития формировалась динамическая картина мира, в центре которой – чувствующая и мыслящая неповторимая личность. В эпоху барокко М. преимущественно «подражала» нормативным аффектам (см. [Аффектов теория](#)) – человеческим реакциям на реалии объективного мира. В эпоху

[Просвещения](#) считалось, что «...искусство музыканта состоит не в непосредственном изображении предметов, а в том, чтобы привести слушателя в состояние, подобное тому, какое вызывает представление об этом предмете» (Ж. Ж. Руссо). Эстетика [классицизма](#) в центр образного обобщения ставила типизацию характеров через выделение и противопоставление преобладающих качеств (героических, комических, лирических и др.). Характерность тематизма и контраст в его развитии придавали инструментальной М. классико-романтической эпохи (см. в статьях [Классика](#), [Романтизм](#)) черты театральности, что привносило в музыкальный смысл сюжетные и событийные ассоциации (например, в фортепианных сонатах Й. Гайдна и В. А. Моцарта, симфониях П. И. Чайковского). Классико-романтическая М. тяготела к выражению неповторимых эмоциональных состояний и сложных психических процессов, превратившихся во всеобщий «язык чувств» (Л. ван Бетховен подчёркивал в аннотации к 6-й, «Пасторальной», симфонии: «больше выражение чувств, чем изображение»). В звуковысотной организации классико-романтической стадия развития музыкального мышления представлена гармонической [тональностью](#), где любой аккорд может быть истолкован как представитель одной из трёх [функций тональных](#) (тоники, доминанты и субдоминанты).

Сформированный в М. 18–19 вв. тип художественного образа многозначен, предполагал постоянное переосмысление композитором устоявшихся норм музыкального языка. Отсюда – необходимость исполнительской и критической интерпретации музыкального произведения. Формирование автономного музыкального языка и особой сферы распространения М., не равнозначной быту, церемониалу или культу,



привело к осознанию новой цели: оригинального воплощения в композиции индивидуальной авторской мысли. В этих условиях ценность М. состоит в неповторимой структуре музыкального произведения и одновременно во внутренней смысловой оправданности избранных композитором средств.



Инструментарий ансамбля  
«Zweimännerorchester».  
Донауэшингенский фестиваль.  
1973.

Характерное для новой и новейшей М. 20–21 вв. ощущение истощенности традиционных, сформированных в эру гомофонной гармонии, образов и средств их воплощения выразилось в появлении новых техник композиции, коренным образом изменивших лицо М. Радикальные художественные течения (начиная с [новой венской школы](#)) ушли от традиционного понимания музыкальной темы как мелодии, положив в основу композиции [серийную технику](#) в целом и в особенности [серию](#) из 12 «лишь между собой соотнесённых тонов» (А. Шёнберг; см. [Додекафония](#)); со временем серийная организация распространилась также на область ритма, громкостной динамики и т. д. (см. [Серуализм](#)). Параллельно происходил процесс ассимиляции в европейской М. элементов неевропейских музыкальных культур (экзотические ладовые звукоряды и инструменты, нерегулярная ритмика и т. п.).

В современной М. до известной степени реставрируются предшествующие этапы её развития (см. [Полистилистика](#), также в стиле, известном под названием «новая простота»). Музыкальный [авангардизм](#), в ряде направлений тяготеющий к синтетическим художественным акциям

([хеппенинг](#)), воскрешает характерную для древних культур включённость М. во внемузыкальный контекст.

Предельное обобщение действительности превращает музыкальное произведение в аналог универсума («Моменты», «Гимны» и другие сочинения К. Штокхаузена). В целом же творческий эксперимент, направленный на обновление музыкального языка, во 2-й половине 20 в. и в 21 в. остаётся магистральным вектором академической музыки ([сонорика](#), [минимализм](#), [электронная музыка](#), спектрализм).

Другой тип художественной образности возникает в коммерческих разновидностях М., функционирующей в [массовой культуре](#) ([поп-музыка](#), шлягер). Ориентируясь на интонационные и композиционные шаблоны, эта М. закрепляет за мелодическими, гармоническими, ритмическими формулами эмоциональные и идейные этикетки, вызывающие однозначную психофизиологическую и поведенческую реакцию аудитории. Характерные для поп-музыки музыкальные образы – «поп-имиджи» – выражают ходовые представления о мире обыденного сознания, которое в определённой мере мифологизирует действительность. В [рок-музыке](#) множественность оснований образного мышления (поэтика, игра парадоксальными алогизмами, фольклорно-мифологический тип образности) связана с противоречивостью целей творчества: выражение критического неприятия существующего образа жизни, психологически-компенсаторные цели (подобные тем, которые достигаются при употреблении психоделических препаратов), социально-организаторские функции (подобные тем, которые выполняет [гимн](#)).

## Литература

Лит.: Ambros A. W. Geschichte der Musik. 3. Aufl. Lpz., 1887. Bd 1–5; Combarieu J. La musique, ses lois, son évolution. P., 1907; idem. Histoire de la musique... P., 1913–1919. Vol. 1–3; Ганслик Э. О музыкально-прекрасном. 2-е изд.

СПб., 1910; Браудо Е.М. Всеобщая история музыки. Т. 1-3. М., 1922, 1925, 1927; Грубер Р. И. История музыкальной культуры. Л.; М., 1941–1959. Т. 1. Ч. 1–2. Т. 2. Ч. 1–2; New Oxford history of music. L.; N. Y., 1954–1990. Vol. 1–10; Besseler H. Das musikalische Hören der Neuzeit. B., 1959; Musikgeschichte in Bildern / Hrsg. von H. Besseler, M. Schneider. Lpz., 1961–; Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971; Dahlhaus C. Die Idee der absoluten Musik. Kassel u. a., 1978; Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Wiesbaden, 1980–1995. Bd 1–13; Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М., 1982; он же. Звуковой мир музыки. М., 1986; Шахназарова Н. Г. Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма. М., 1983; История русской музыки: В 10 т. М., 1983–2005; Dahlhaus C., Eggebrecht H. H. Was ist Musik? Wilhelmshaven, 1985; Epochen der Musikgeschichte in Einzeldarstellungen. 6. Aufl. Münch. u. a., 1985; Kerman J. Contemplating music. Camb. (Mass.), 1985; Алексеев Э. Е. Раннефольклорное интонирование. М., 1986; Ansermet E. Les fondements de la musique dans la conscience humaine... P., 1989; Вебер М. Рациональные и социологические основания музыки // Вебер М. Избранное. Образ общества. М., 1994; Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А. Ф. Форма. Стиль. Выражение. М., 1995; Михайлов А. В. Музыка в истории культуры. М., 1995; The origins of music. Camb. (Mass.); L., 2000; Адорно Т. Философия новой музыки. М., 2001; он же. Избранное: Социология музыки. 2-е изд. М., 2008; Холопов Ю. Н. О сущности музыки // Sator tenet opera rotas. Ю. Н. Холопов и его научная школа. М., 2003; Сапонов М. А. Менестрели. М., 2004; Музыка как форма интеллектуальной деятельности. 2-е изд. М., 2009.