



А. Г. КОРОБОВА

*Уральская государственная консерватория (академия)  
им. М. П. Мусоргского*

УДК 78.08

## СУДЬБА ФЕНОМЕНА И ПОНЯТИЯ «ЖАНР» В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ НОВЕЙШЕГО ВРЕМЕНИ

Теория жанров в музыковедении выделяется в самостоятельную научную отрасль только в XX веке. Становление её было драматичным: оно происходило в тот период, когда старая литературная жанрология, на которую во многом ориентировалась в данной области музыкальная наука, претерпевала глубокий кризис.

В художественной практике XX века набирали силу процессы индивидуализации и индетерминизма, и первоначальной реакцией на них стали нигилистические тенденции в отношении многих традиционных категорий эстетики. Изменения нередко воспринимались эсхатологически: конец формы, жанра, конца произведения, к которым литературоведение добавляло тезис о «смерти автора». В действительности это было осознанием некоего рубежа, когда уже невозможно мыслить созданными наукой категориями в старом их значении.

Так, прежние представления о жанре как непреложном законе (тезис, высказывавшийся, начиная с Платона вплоть до Буало), как норме, абстрагированной от исторической действительности, сначала приводят к естественному, казалось бы, выводу о сужении границ действия данной категории. В этой ситуации, как известно, широкий резонанс получили декларативно выраженные (в духе характерных для искусства и искусствоведения того времени манифестаций) идеи Бенедетто Кроче<sup>1</sup>. Он, среди прочего, отвергал в своей «Эстетике» (1902) жанр как противоречащий самой сути искусства, являющегося, по его концепции, «познанием индивидуального» на основе интуиции – в противоположность познанию логическому, имеющему дело с «универсальным». Поэтому жанры итальянский философ называет «пустыми абстракциями», а теорию жанров квалифицирует как «заблуждение» – придавать жанровым обозначениям «вес научного различения», тогда как они сравнимы лишь с рубриками библиотечного каталога.

Нигилистические идеи Кроче оказали определённое воздействие и на музыковедческую теорию жанров более позднего времени – эти идеи присутствуют, в частности, в работах Фридриха Блуме и Карла Дальхауза, спроецировавшись, однако, не на музыкальное искусство в целом, а на новейший отрезок её истории. Так,

Блуме заканчивает свою энциклопедическую статью тезисом о «прогрессирующем распаде жанрового сознания и жанров», что «отразилось и в распаде терминологии»<sup>2</sup>. Дальхауз в статье 1974 года писал, упоминая Кроче, что считает малопродуктивным переносить такой «абстрактный эстетический постулат», как жанр, «из сферы функциональной музыки, где он обуславливался практически, на автономную музыку», стремящуюся к новизне и индивидуальности. Поэтому Дальхауз констатировал «снижение до минимума значения жанров» в музыкальной практике XX века и предсказывал затухание также и теоретического интереса к ним<sup>3</sup>. В действительности же, в «чистую абстракцию» современная практика превратила не саму категорию жанра, а прежнее догматическое понимание его, так же как она подорвала не жанр вообще, а старые принципы жанрообразования.

Известно, что обнаружить и осознать явление помогает его изменение, нарушение. Кризис, переживаемый теорией, дал толчок к её обновлению и инициировал новый виток развития: «сова Минервы начинает свой полёт с наступлением сумерек» (как писал Г. В. Ф. Гегель в Предисловии к «Философии права»). В результате осмысления того мощного взрыва «деконструкции», который произошёл в искусстве начала XX века, охватывая цепной реакцией последующие десятилетия, рождалось новое музыковедение, побуждаемое к пересмотру фундаментальных категорий и установок науки наряду с возникновением новых идей и концепций.

В современной музыке меняются значение жанра и принципы жанрообразования – как и при переходе от эпохи «функциональной музыки» к «автономной». Но качество этих изменений иное: тогда изменилась обусловленность жанровой нормы (уже не столько внешними, внемузыкальными критериями, сколько внутренними, специфически музыкальными), в XX веке, в эпоху «множественной «разгерметизации музыки»» (по выражению В. Н. Холоповой)<sup>4</sup>, – само содержание жанровой нормы, снижение роли которой началось ещё в XIX веке. Здесь представляется уместным сослаться на слова того же Дальхауза, сказанные в связи с категорией формы, но вполне справедливые и в отношении жанра: «Изменение в мысли о музыкаль-

ной форме скрыто связано с изменением в самой музыкальной форме – не просто в индивидуальных формах, но и в том, что форма вообще означает в музыке»<sup>5</sup>.

С точки зрения жанрообразования существенно также то, что в комплексе жанровых признаков доминанта явственно перемещается с конструктивного на семантический уровень (что убедительно показал на примере современной симфонии М. Г. Арановский в «Симфонических исканиях»). Диахронический (исторический) аспект теории жанров позволяет в новом свете увидеть и аспект синхронический (системный). Многие прежние нормы искусство XX века превращает из «правил игры» в «предмет игры». Это подпитывает тенденцию «семантизации» феномена жанра (и не только его) в современной музыке. Как писал Е. В. Назайкинский, «композитор XX века сделал палитру форм, жанров и стилей языковой палитрой»<sup>6</sup>.

Что касается *категории* жанра, то в теории XX века взгляды на него как «эстетический абсолют» сменяются видением в нём «исторического релятива» (по выражению Ханса Мерсмана), место жанровых «универсалий» занимает универсализм жанрового принципа. Современная теория сегодня уже не склонна говорить о «распаде» жанра вообще как феномена музыкальной культуры и научного понятия. В противоположность Ф. Блуме (1-е издание «Die Musik in Geschichte und Gegenwart»), Г. Данузер (2-е издание) включает свою энциклопедическую статью разделом «Распад и восстановление», а в последней строке перефразирует тезис Дальхауза. Если тот писал о «предвзятости, что музыка всегда и везде связана с жанрами» – «история музыкальных жанров не есть вся история музыки»<sup>7</sup>, то Данузер возражает: «музыка – всегда больше, чем жанр, но вне жанра музыки не бывает»<sup>8</sup>. Он предлагает даже рассмотреть перспективы применения жанровых категорий к музыкальным явлениям авангарда начала XX века и к экспериментальным техникам второй половины столетия. Время показало, что предсказание Дальхауза не сбылось: теоретический интерес к жанру не затухает, а усиливается; вскрываются всё новые проблемы, решение которых углубляет общие представления о музыкальном искусстве, его основах, функциях и историческом развитии.

Формируется наука, которая имеет дело с чрезвычайно сложным объектом, на чём сходятся исследователи явления и понятия жанра, даже если они расходятся во всём остальном. Вокруг основного вопроса – *что такое музыкальный жанр?* – возникает проблемное поле новой теории: выявление статуса жанра, соотношения с другими категориями музыкальной практики и науки, сущностных свойств и структуры и т. д. Благодаря отработке основных теоретических категорий начинается складываться и определённая методология как изучения конкретных жанров, так и жанрового анализа музыки, музыкальных произведений. Эта новая теория формируется, конечно, под большим влиянием литературной науки о жанрах, но она имеет и собственные глубочайшие корни в многовековой музыкальной науке.

Так что же такое музыкальный жанр?

Строго говоря, он предстаёт в виде триады: *явление – понятие – термин*. Установление стабильной связи между названными компонентами триады проблематично в силу их исторической подвижности. Собственно, самый устойчивый компонент здесь – это термин. Как писал Ю. Н. Тынянов в отношении литературных жанров, «термин конкретен, определение эволюционирует, как эволюционирует сам литературный факт»<sup>9</sup>.

Французское слово *genre* [зачеркнуто] восходит к латинскому существительному *genus*, в свою очередь связанному с греческим *γένος* [*genos*], с базовым значением «род». Ещё в древнегреческой и средневековой науке, музыкальной в том числе, слово стало термином. При этом категория «genus» была далека от того, что мы сейчас называем «жанр», так как она принадлежала прежде всего общенаучной (философской) традиции обозначать подобным образом некую совокупность объектов, объединённых чем-то общим, и разделение на роды соотносилось в первую очередь с законами логики. Примером – постулированная Боэцием дифференциация музыки на три рода (*genera*) – *musica mundana*, *musica humana* и *musica instrumentalis*. Трактовали о родах пропорций в музыке, о родах инструментов, о родах занимающихся музыкой и т. д. Именно *жанровым* смыслом термин наполняется значительно позднее.

Другую линию в становлении теории музыкальных жанров (наряду с историей термина) составляют зафиксированные в различных текстах *представления* о существующих конкретных жанрах музыкальной практики, а также попытки той или иной их систематизации. Эти две линии долго шли параллельно, практически не пересекаясь. Может быть, первое их «смыкание» произошло в трактате И. де Грохео «De musica» (ок. 1300), – недаром именно на этот текст обычно указывает современная музыкальная теория жанров как на исторически первый пункт своего становления. Но это был единичный эпизод, и более устойчивое сближение отмеченных линий начинается лишь с эпохи Барокко.

В этот период формированию категории музыкального жанра, возникающей на стыке общелогического понятия «геноса» и осмысления утвердившихся на практике видов музыкальных композиций, в значительной степени способствовало учение о *стиле* в его специфически барочном ракурсе: благодаря аффектной трактовке стиля в объёме понятия жанра, наряду с аспектами «места» и «цели» (то есть, функционального предназначения) актуализируется семантический аспект в его связях с «планом выражения».

Ещё более тесной была контаминация категорий жанра и музыкальной *формы*, поскольку первоначальные представления о типе композиции были связаны с жанровой атрибуцией музыки. Синкретизм данных представлений запечатлелся в таких терминах, как «фрondo», «пассакалья», «сонатная форма» и т. п., которые подразумевают некие особенности композиции, но одновременно и её жанровую принадлежность. В XIX в. всесторонняя индивидуализация произведения ослабляет в художественном

творчестве тесную взаимозависимость жанра и формы, поскольку романтическая эстетика противится самому принципу жанровой «предопределённости» опуса. Однако в теоретических представлениях о жанрах эта взаимозависимость не разрывается, а поворачивается другой стороной: на передний план выходят композиционные закономерности, и жанр всё чаще характеризуется посредством описания типа формы. Так что возникновение специальной теории музыкальных жанров стало возможным только при разграничении её с теорией формы, а понятия «жанр» – с понятиями «стиль» и «форма». Хотя, следует подчеркнуть, все три понятия продолжает объединять сходный статус по отношению к категории произведения: как общего/типического – к единичному/индивидуальному.

Музыкальная социология 1920-х годов поворачивает жанровые представления в сферу общественной коммуникации и прагматики, стремясь осмыслить музыку как «музыкальный быт» и апеллируя к формам «активного обращения с музыкой» (по терминологии Х. Бесселера) – в противоположность теории предыдущего периода, сосредоточившей внимание именно на искусстве, где господствовала установка на созерцание, «логическую активность» и «содейтельное слышание» (по характеристике Х. Римана). Современная теория распространяет понятие жанра на оба типа музыкальной культуры – как «культуру музыкального произведения», так и «культуру музыкальной деятельности» (по терминологии Е. В. Назайкинско). Все эти научные представления создавали основание новой теории

Становление современной теории музыкальных жанров связано, кроме того, с переходом от эмпирических наблюдений и систематизаций к абстракции обобщённого понятия, то есть с переключением теоретической мысли, условно говоря, с «жанров» на «жанр», когда центральный вопрос старой теории «какие бывают жанры?» в новой заменяется вопросом «что такое музыкальный жанр?»

В современном музыкознании обнаруживаются весьма различные взгляды на жанр, его природу и сущность. В теории можно насчитать около полутора десятков подходов: жанр рассматривается в аспектах классификационном (или морфологическом), типологическом, семантическом, аксиологическом, гносеологическом, онтологическом, культурологическом, социологическом, институциональном, психологическом, герменевтическом и др. Разнообразие научных идей свидетельствует как о сложности самого явления и понятия жанра, так и об активности его изучения.

Важно также подчеркнуть, что в период активного формирования музыкальной теории в литературоведении отчётливо устанавливается *исторический вектор* в понимании жанра, в результате чего статическая концепция жанра уступает место динамической, в основании которой закладываются представления о том, что исторически изменяются не только конкретные жанры и они сменяют друг друга, – изменяется феномен жанра как таковой, и на разных этапах истории обнаруживается «не просто иной, совсем иной жанр ... но в другом смысле жанр»

(С. С. Аверинцев)<sup>10</sup>. Из этих представлений логически вытекает необходимость дифференцировать разные *исторические типы* категории жанра.

Тенденция к подобной дифференциации определила важное направление в развитии современной теории жанра. О стабильности в истории поэтики писали ещё А. Н. Веселовский (обозначив эпохи «хорового синкретизма» и «личного творчества») и О. М. Фрейденберг. После Э. Р. Курциуса («Европейская литература и латинское средневековье», 1948) становится традицией выделять три основных этапа.

С. С. Аверинцев, в хронологическом плане базируясь в целом на периодизации Курциуса, сформулировал свою концепцию трёх этапов исторической поэтики. Первый этап – *дореклексивный традиционализм*, когда жанры определялись внелитературной ситуацией, а «жанровые правила» являлись «непосредственным продолжением правил бытового приличия или сакрального ритуала». Вторым этапом – это *рефлексивный традиционализм*, наступивший ко времени Аристотеля. В литературе, самоопределяющейся как «автономная реальность особого рода», жанр получает «характеристику своей сущности из собственных литературных норм, кодифицируемых риторикой или поэтикой» (Курциус весь этот исторический этап назвал «риторическим»). Рефлексивное состояние культуры изживается к концу XVIII в. (на эту веку указывают также Фрейденберг, Курциус и ряд других учёных): тогда возобладала «*анти-традиционалистские* тенденции индустриальной эпохи»<sup>11</sup>; наступает конец литературы «готового слова» (термин Веселовского) и поэтики «общего места». Опираясь в целом на данную концепцию и методологию, С. Н. Бройтман в своей «Исторической поэтике» (2001) обозначил состоящие системы жанров и сам тип жанровости в названные исторические периоды как «жанровый канон», «жанровый закон» и «жанровая модальность».

Последний из терминов получил распространение в литературоведении прежде всего под воздействием знаменитой работы «Анатомия критики» одного из наиболее влиятельных современных теоретиков литературы Нортропа Фрая (1957). Развивая ранее высказанные им идеи о «литературных матрицах» (или «литературных архетипах»), Фрай предложил свою классификацию «литературных модусов [*modes*]» взамен идущего от Аристотеля деления на роды (лирика, эпос, драма), зачастую непригодного, по его мнению, для изучения литературы последующих эпох<sup>12</sup>. Ставшая популярной концепция канадского теоретика во многом спровоцировала тенденцию замещать категорию жанра категорией модуса/модальности.

В «Исторической поэтике» С. Н. Бройтмана понятие модальности привлечено для характеристики современного этапа в истории литературы, который выделяется тем, что в нём «образ обретает свою собственную содержательность, которая несводима ни к предмету, послужившему для него отправной точкой, ни к отвлечённой идее»<sup>13</sup>.

Отечественные литературоведы активно используют термин «жанровая модальность», акцентирую

щий прежде всего содержательный аспект жанровости. В связи с упомянутой тенденцией «семантизации» жанра данный термин представляется продуктивным и для музыкальной теории. Сам термин *модальность* относится к числу основных и часто употребительных как в литературоведении, так и в музыковедении; но, порождённый научным дискурсом различной природы, имеет разные спектры значений. Если для современного музыковеда «модальность» означает прежде всего категорию учения о гармонии (исторически сложившийся тип звуковысотной организации – в отличие от организации тонального типа), то для филолога доминантным является лингвистическое значение термина: здесь «модальность» – категория, выражающая отношение высказывания к действительности и субъекта – к высказываемому (вследствие чего различается модальность объективная и субъективная). Это лингвистическое значение внутри «психологизирует» выражение «жанровая модальность», чем, думается, может воспользоваться музыковед, намереваясь подчеркнуть особый характер музыкального высказывания и его эмоциональной окраски. Данное понятие – не заменяя категории жанра – поможет, думается, обозначить некое состояние «распредмеченной» жанровости, которое можно определить как особое качество художественной выразительности, сформировавшееся на основе конкретного жанра, но автономизировавшееся в процессе исторического развития и способное функционировать в произведениях и как жанровое, и как «наджанровое» явление.

Таким образом, в свете *историко-типологического подхода* феномен жанра предстаёт воплощением диалектики устойчивого и изменяемого в художественно-историческом процессе. Музыковедение, не располагающее нотированными текстами в масштабах столь же «большого времени» (термин М. М. Бахтина), как литературоведение, в обозримых исторических границах обнаруживает ту же тенденцию к дифференциации типов жанровости и жанрового сознания, когда речь должна идти уже о «в другом смысле жанре». Однако можно констатировать, что в реализации этой тенденции музыкальная наука самостоятельна. В XX веке активно формируется музыкальная теория жанров, главным достижением которой на современном этапе следует считать выработку *динамической концепции жанра*, открывающей перспективы для дальнейшего развития теории. Примером тому труды Х. Бесселера, К. Дальхауза, Х. Эггебрехта, В. А. Цуккермана, А. Н. Сохора, О. В. Соколова, Е. В. Назайкинского и др.

Современное состояние теории жанров характеризуется ситуацией разрастания проблемного поля, когда продуцирование вопросов опережает продуцирование ответов. Тем ценнее всё более рельефно прорисовывающийся *методологический ракурс*: теория создаёт основу для жанровых экспликаций, методологию исследования и описания жанров. Тем самым *жанр из категории констатационной превращается в категорию операциональную*.

Формированию данного ракурса способствовало преодоление музыкальной наукой «классикоцентризма»

(параллельно с преодолением в музыковедении «опу-соцентризма» и «композиторцентризма»), проверка сложившихся теоретических «аксиом» фактами культуры доклассической и, особенно в случае с теорией жанров, современной.

Обозначим в завершение основные методологические позиции, логически связанные с выявленными перспективными тенденциями в развитии жанровой теории последнего периода.

*Жанр – это одна из основных сторон существования музыки и важнейшая категория осмысления этого существования*. Как писал Бахтин относительно литературы, в её судьбах и судьбах языка «ведущими героями являются прежде всего жанры»<sup>14</sup>.

Жанр предстаёт как *разномасштабное* явление, то есть масштаб его есть не постоянная, а переменная величина. В зависимости от того, в какой системе соотношений идёт рассмотрение, одно и то же явление может быть осмыслено и как самостоятельный жанр (например, комическая опера), и как жанровый вид (комическая опера – вид оперного жанра), и как группа жанров одного рода (комическая опера как совокупность разновидностей: итал. опера buffa, франц. *opéra comique*, нем. *Singspiel* и т. п.). Однако при любых масштабах функционирования жанровой категории сохраняется конституирующая эту категорию (как общего/типического – по отношению к единичному/индивидуальному) *способность моделировать, порождать саму формально-содержательную целостность конкретного «продукта» музыкального творчества (произведения или деятельности)*. В разные исторические периоды и в разных пластах музыки (функциональной и автономной, обиходной и преподносимой, артифициальной и нонартифициальной) эта способность может проявляться по-разному (то есть, степень жанровой «регламентации» может быть различна): канон, закон, пластичная «внутренняя мера», – что детерминирует изменение самого *статуса жанра* как «в другом смысле жанра».

При переключении ракурса изучения того или иного конкретного жанра в область его истории наиболее актуальным представляется *историко-типологический подход* современной теории, поскольку процессы жанровой идентификации определяются как синтагматическими, так и парадигматическими аспектами функционирования жанра. Историко-типологический подход акцентирует внимание на переменчивости «конфигурации» признаков жанра в его диахроническом существовании и в контексте исторических изменений жанровых систем в целом, что диктует *необходимость включения в теоретическое рассмотрение жанра его истории*. Уточним здесь, что «конфигурация» признаков конкретного жанра представляет собой *систему*, а её переменчивость в историческом развитии жанра может проявляться не только в плане изменения состава этих признаков, но также в подвижности их связей и взаимоотношений, с точки зрения доминирования тех или других (вплоть до смены жанровой доминанты).

И ещё одна «предикация», имеющая принципиальное значение для предметных жанровых исследований. Современная наука, стремящаяся к преодолению противопоставления «теоретических» и «исторических» жанров, постулирует роль осознанных представлений в области художественной практики, что должно учитывать жанровое исследование. В. Виора писал, что в рассмотрении жанра важно принимать во внимание идеи и различного рода высказывания, касающиеся жанра: комментарии, программные выступления, школьные учения, литературно-эстетические размышления и т. д.<sup>15</sup> Дальхауз, в упреок Кроче, говорил о «преувеличении интуитивного и недооценке рефлексивного в эстетическом восприятии», подкрепляя свою мысль максимой: «вещь становится такой, какова она есть, пройдя через сознание»<sup>16</sup>.

Момент рефлексии заложен уже в наименовании жанра. Не абсолютизируя значение *имени жанра*, его следует считать важным элементом жанровой системы. Случайность возникновения названия или вариабельность имени не свидетельствует об индифферентности именования в целом, но свидетельствует лишь о различ-

ных механизмах и способах его функционирования. Имя – это составная часть рефлексии, имеющая свою «партию» в «партитуре» исторического развития жанра, это важный аспект «памяти жанра».

Обозначенные теоретические позиции жанрового подхода в сжатом виде могут быть выражены следующей дефиницией:

*Музыкальный жанр – это целостная родо-видовая модель (генотип) музыкальной деятельности или музыкального произведения, отличающаяся исторически подвижной координацией общих черт содержания, построения и прагматики, функционирующая как субъект исторического существования музыки и как объект теоретической рефлексии.*

Под «теоретической рефлексией» не подразумеваются только законченные учения, но также и «теория в широком смысле» – наличие неких представлений о предмете.

В последней фразе дефиниции жанр предстаёт в своей двусторонности *явления и понятия*, каким он и прослеживался выше.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Показательно, что когда Кроче попытался повторить свои негации в тезисах, подготовленных для съезда Пенклуба в Венеции (1949), это встретило совершенно другую реакцию, чем в начале века (см. об этом: Каган М. С. Морфология искусства: историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусства. Ч. 1, 2, 3. – Л.: Искусство, 1972. – С. 159–160).

<sup>2</sup> Blume F. *Gattungen der Musik // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik: in 17 Bd. – Kassel; Basel, 1949–1986. – Bd. 4. – Sp. 543.*

<sup>3</sup> Dahlhaus C. Was ist eine musikalische Gattung? // *Neue Zeitschrift für Musik. – 1974. – № 10, Oktober. – S. 621, 625.*

<sup>4</sup> Холопова В. Н. *Формы музыкальных произведений: учеб. пособие. – СПб.: Лань, 1999. – С. 445–446.*

<sup>5</sup> Dahlhaus C. Some models of unity in musical form // *Journal of music Theory. – Spring 1975. – Vol. 19, № 1. – P. 4.*

<sup>6</sup> Назайкинский Е. В. Теория взаимодействия форм // Стоянов П. Взаимодействие музыкальных форм. – М., 1985. – С. 22.

<sup>7</sup> Dahlhaus C. Was ist eine musikalische Gattung?.. S. 621.

<sup>8</sup> Danuser H. *Gattung // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: in 26 Bd. / Ausgabe hrsg. von L. Finscher. – 2, neubearb. – Kassel; Basel, 2003. – Sachteil 3. – Sp. 1066.*

<sup>9</sup> Тынянов Ю. Н. *Литературный факт // Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977. – С. 270.*

<sup>10</sup> Аверинцев С. С. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации // *Историческая поэтика. Итоги и перспективы. – М., 1986. – С. 107.*

<sup>11</sup> Аверинцев С. С. Древнегреческая поэтика и мировая литература // *Поэтика древнегреческой литературы. – М., 1981. – С. 3–4, 8.*

<sup>12</sup> Фрай Н. *Анатомия критики // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: трактаты, статьи, эссе / сост., общ. ред. Г. К. Косикова. – М., 1987. – С. 261.* «Критическая теория жанров, – с явным полемическим заострением провозглашал Фрай в начале своей книги, – остаётся точно там же, где её оставил Аристотель. Каждый раз слово “жанр” выпячивается в английском предложении как вещь иностранная и труднопроизносимая. Критические усилия руководствуются по большей части такими жанровыми терминами, как “эпос” или “новелла” ... Благодаря грекам мы способны отличить трагедию от комедии в драме. Когда же мы переходим к рассмотрению таких форм, как маска ... мы оказываемся на позиции ренессансных докторов, которые отказывались трактовать сифилис, потому что о нём ничего не сказал Гален» (цит. по: Halperin D. M. *Before pastoral. Theocritus and the ancient tradition of bucolic poetry. – West Hanover: Yale University, 1983. – P. 34.*)

<sup>13</sup> Бройтман С. Н. *Историческая поэтика. – М.: РГГУ, 2001. – С. 259.*

<sup>14</sup> Бахтин М. М. *Эпос и роман // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет. – М., 1975. – С. 451.*

<sup>15</sup> Wiora W. *Die historische und die systematische Betrachtung der musikalischen Gattungen // Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1965. – Leipzig, 1966. – S. 23.*

<sup>16</sup> Dahlhaus C. Was ist eine musikalische Gattung?.. S. 623.

**Коробова Алла Германовна**

проректор по научной работе,  
доктор искусствоведения,  
профессор кафедры теории музыки  
Уральской государственной консерватории  
им. М. П. Мусоргского

