

**МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИЗУЧЕНИЯ
ФЕНОМЕНА КОНЦЕРТНОСТИ
КАК ЖАНРОВО-СТИЛЕВОГО КОМПЛЕКСА**

Целью данной статьи является обобщение методологических основ изучения феномена концертности в музыке. **Объект** исследования – концерт как жанрово-стилевой комплекс, **предмет** – характеристика соотношения диалога как субстанции концерта с его другими атрибутивными качествами.

Жанр и стиль – фундаментальные категории музыки и науки о ней, характеризующие обобщенный «блок» содержания музыкального произведения. При всем сходстве этих категорий, выступающих при восприятии музыки в неразрывном единстве, между ними существует и логическое противопоставление: жанр – категория-экстраверт, отличающаяся от стиля как категории-интроверта (В. Холопова [12, с. 222]). Характеризуя концерт, концертность как принцип мышления, Б. Асафьев не употребляет терминов «жанр» и «стиль», а говорит о концертных «принципе» и «начале», имея в виду их как «фазу» в историческом развитии музыки. Однако, обращаясь к «современному концерту», основоположник интонационной теории уже говорит о концерте как о жанре [1, с. 220].

Чтобы охарактеризовать жанровый облик концерта, необходимо определить его место и роль в жанровой системе музыки. Жанр – общее искусствоведческое понятие, что отражено в известном определении-метафоре В. Шкловского: «Жанр – это кристалл, через который анализируется жизнь» (цит. по: [10, с. 5]). Жанр в искусстве, в том числе и в музыке, выступает как инструмент для последующего анализа в рамках стиля, где вырабатывается индивидуально авторское отношение к тому или иному жанру.

Имеющиеся определения музыкального жанра опираются на его эстетико-коммуникативную функцию. Приведем два определения жанра (жанров) в музыке. Первое из них принадлежит О. Соколову – автору системы морфологической классификации музыкальных жанров: «Жанром в музыке называется вид музыкального произведения,

возникающий в соответствии с определенной функцией (жизненной или художественной)» [8, с. 23]. Такой вид музыкального произведения, как инструментальный концерт, относится к «чистой» непрограммной музыке.

В другом определении, принадлежащем С. Шипу, музыкальные жанры прямо связываются с их стилевыми экстраполяциями: «Музыкальные жанры – это такие классы (или множества) музыкальных произведений и форм музицирования, которые определяются функциями музыкальных антифонов в культуре общества, условиями их генезиса и художественной экзистенции, а также характеризуются своими стилями (системами смысловых и формально-выразительных особенностей)» [14, с. 347]. В этом определении зафиксировано соотношение жанра и стиля, поскольку оба этих феномена являются главными семантикообразующими факторами в музыке.

Категория «музыкальный стиль» в принципе охватывает и жанровость, поскольку она является всеобъемлющей, константной для любого уровня и способа художественного выражения. Стиль в музыке – категория иерархическая и концентрическая одновременно. В центре стиля находится человек, в искусстве – творческая личность, что зафиксировано в знаменитой аксиоме Ж. Бюффона: «Стиль – это человек». Распространяя это положение на стиль в музыке, Е. Назайкинский дает функциональное определение музыкального стиля, к которому, в силу его обобщенности и истинности, нечего добавить: «Личность, воплощенная в музыкальных звуках, – вот что такое стиль в музыке» [6, с. 20].

Конкретизация понятия «музыкальный стиль» осуществлена С. Тышко в монографии о национальном стиле русской оперы [11]. Автор основывается на анализе линий-подходов к изучению музыкального стиля, выделяя среди них следующие пять: 1) «в основе любого стиля лежат устойчивые, повторяющиеся признаки, без чего невозможно существование стиля как явления музыкальной практики (стиль как “система устойчивых признаков музыкальных явлений”); 2) «стиль представляет собой систему содержательно-формальных признаков, существующих как бы на пересечении содержания и формы произведения»; 3) «стиль является фактором объединения либо разграничения музыкальных явлений, их своеобразным “опознава-

тельным знаком»); 4) «в концепции стиля интегративная и дифференцирующая функции находятся в относительном равновесии, что определяет суть аналитического подхода к стилеобразованию на современном этапе научных представлений о музыкальных стилях»; 5) «стиль – многоуровневое явление, которому присуща внутренняя иерархия (от индивидуального стиля до исторического)» [11, с. 3–4].

В итоге автор предлагает следующее определение музыкального стиля: «Стиль в музыке – это система устойчивых признаков музыкальных явлений, способ их дифференциации и интеграции на различных уровнях (авторская индивидуальность, направление и школа, историческая эпоха, национальная специфика и т. п.), переход их смысловых полей в конкретные системы музыкально-выразительных средств» [11, с. 5].

В данном комплексном определении учтена содержательно-формальная природа музыкального стиля, который выступает как реальия в музыкальном звучании и распознается на слух по всем своим параметрам. Распространение стиля как «помысленного» на «выраженное» (В. Суханцева [9]) и означает, по С. Тышко, «переход смысловых полей в конкретные системы музыкально-выразительных средств». В онтологическом (бытийно-художественном) аспекте стиль «не имеет своей территории» и «обладает парадоксальной оптикой» – «он растет корнями вверх, в Космос». Эта метафора В. Суханцевой [9] позволяет указать на всеохватность стиля, представленную в иерархической системе-«лестнице», предложенной В. Холоповой [12, с. 223].

Стиль, обладая свойствами обобщения-конкретизации, всегда выступает не обособленно, как «стиль вообще», а всегда сопровождается в научном обиходе указанием на принадлежность к какому-либо явлению: «стиль какой» или «стиль кого (чего)». Соприкасаясь и взаимодействуя с жанром (жанрами), стиль результируется в жанрово-стилевом комплексе музыкального произведения и означает своего рода конкретизацию установок жанра, его функциональных и семантико-композиционных особенностей в авторском произведении, включая и его исполнительские «прочтения».

Концертность представлена в музыке в двух измерениях – жанровом (концерт как жанр) и стилевом (концерт как стиль). Соединение этих измерений осуществляется в жанровых формах, содержащих

признаки концертного типа мышления. В иерархии стиля здесь объединяются три ступени (уровня) стилеобразования и стилетворчества: жанровый стиль (стиль жанра концерта с присущей ему атрибутикой диалога); видовой стиль (стиль какого-либо вида музыки, где проявляется жанровый стиль концерта, – фортепианного, оркестрового, скрипичного, баянного и т. д.); стиль конкретного авторского произведения и версий его исполнения, соотносящийся с другими ступенями «лестницы» стилевой иерархии, – стилями школы, эпохи, видовым стилем и др.

По Г. Бесселеру, предложившему еще в начале XX века распределение музыкальных жанров на «преподносимые» (*Parbietungsmusik*) и «обиходные» (*Umgangsmusik*) [16, с. 17], публичный концерт уже сам по себе является разновидностью «преподносимых» жанров. Характерно, что поводом для написания статьи о концерте для Г. Бесселера было, как отмечает Е. Назайкинский, «критическое рассмотрение ситуации публичного концерта» [6, с. 84], сложившейся в Европе начала XX в. Эта форма существования музыки в период, «когда широко распространилось увлечение джазом, вступила в фазу острого кризиса и продолжала функционировать как бы на холостом ходу, по инерции» [6, с. 84].

Возникновение концерта как жанра (а не принципа) могло произойти только на определенной ступени эволюции музыкального мышления. Его «концертная» фаза наступила только тогда, когда был достигнут значительный прогресс в техническом мастерстве музыкантов-исполнителей, когда сформировался класс солистов-виртуозов, способных исполнять сложную технически музыку, специально рассчитанную на них. Расцвет инструментального исполнительства, связанный с деятельностью «творящих виртуозов» (термин Н. Жайворонок [2, с. 8]), – от стиля *brilliant* до Ф. Шопена, Ф. Листа, Н. Паганини и др. – одновременно создал и кризисную ситуацию, при которой публичный концерт как жанр «преподносимой» музыки создал некое «противоположение исполнителей и слушателей», если под слушателями концертного зала понимать особое единство – «публику» [6, с. 85].

К началу XX в. «на смену единой концертной аудитории пришла атомизированная масса людей» и «такая публика уже воспринима-

ла музыку более пассивно» [6, с. 85]. Этот процесс, определяемый Г. Бесселером как «процесс эволюции концертной формы бытия музыки», находился под влиянием широко распространившихся тогда технических средств – радио и грамзаписи. Их функции оказались неоднозначными: с одной стороны, по Е. Назайкинскому, «распространяемые радио концертные жанры приобрели невиданную ранее неограниченную публику», с другой стороны, – «раздробление ее достигло предела». [6, с. 85].

Требовалось утверждение новых норм в деятельности композиторов и исполнителей-виртуозов, прежде всего, последних, которые могли бы обеспечить ренессанс концертирования как художественного феномена, пришедшего в современную практику из глубины эпох. И касается это возрождения истинного значения самого понятия «виртуоз».

Понимание этого слова сформировалось в эпоху Барокко в связи с требованиями «поэтической музыки» (*musicus poeticus*), в которой автор предстает как яркая индивидуальность, как «поэт», создающий оригинальное и неповторимое произведение. Эти же требования начинают распространяться и на исполнителей как «соавторов» произведения, доносящих его до публики. Показательно отношение к исполнительскому искусству, сформулированное в высказывании И. Кунау – создателя цикла «Библейских сонат» для клавира, явившихся прообразом романтической программно-концертной фортепианной музыки. И. Кунау говорит о «совершенном музыканте», которым, по его представлению, должен являться виртуоз: «По существу, слово “виртуоз” имеет смысл моральный и даже государственный; оно означает, что человек, заслуживающий это звание, благороден и обладает большим умом и знаниями в своей области <...>. Музыка – это прежде всего исполнение, а как может слушатель получить наслаждение, если музыкант не способен показать свое искусство в действии, заставляя инструмент звучать и петь? Музыкант, не являющийся исполнителем, – это то же, что немой оратор» (цит. по: [3, с. 148]).

Тот факт, что развитие концерта как жанрово-стилевого комплекса шло по линии исполнительства, не умаляет роли композиторов, которые всегда были связаны с исполнительской культурой своего времени, всегда ориентировались на состояние инструментария и техники

в каждом ее инструментальном или вокальном «отделе». Большинство композиторов доромантической эпохи относятся к разряду «играющих творцов» (классификация Н. Жайворонок [2, с. 8]), это означает, что и И. С. Бах, и венские классики были прекрасными исполнителями, знавшими специфику всех оркестровых инструментов, виртуозно владевшими такими инструментами, как орган (И. С. Бах), клавир (В. А. Моцарт), скрипка (В. А. Моцарт, которому прочили в свое время карьеру концертирующего скрипача). Исполнительская природа концертности постоянно привлекает к жанру концерта внимание публики. Более того, как отмечает Л. Минкин, имея в виду ситуацию, сложившуюся ближе к концу XX века, «можно говорить о переоценке места концерта в иерархии музыкальных жанров, о повсеместном повышении внимания к нему и слушателей, и авторов, о тенденции к широкому внедрению концертности в симфонию и успешное соперничество с ней и другими жанрами» [5, с. 77].

В методологическом плане изучения природы и сущности жанра концерта традиционно сводится к его пониманию как виртуозного произведения для солирующего инструмента с оркестром. Такая точка зрения характерна для работ по инструментальному концерту, созданных в 60-е – 70-е годы прошлого века. Например, в монографии Л. Раабена, посвященной развитию советского инструментального концерта, в качестве главной особенности жанра выделяется «концертность», понимаемая как «специфический характер блестящего, красочного, виртуозно-репрезентативного инструментализма» [7, с. 5]. Аналогичную точку зрения находим и в работе Ю. Хохлова, который в исследовании скрипичного концерта как разновидности жанра выделяет два основных принципа концертной формы – «солирование» и «соревнование», причем главным из этих принципов считается именно «солирование» [13, с. 9].

Между тем, асафьевская точка зрения на концертность базируется на понимании самой природы этого феномена как диалога, в процессе эволюции музыкальных жанров и форм преобразуемого в диалектику. Этот процесс нельзя понимать механистически; диалектика и диалог – понятия во многом полярные по значению. Если диалог выступает, по Ю. Лотману, в системе мышления как «элементарный механизм перевода», а сам «перевод» есть «элементарный акт

мышления» [4, с. 268], то диалектика как идея развития, реализуемая в музыке через антитетический контраст-единство, является, по сути, противоположностью диалогу – монологом как средоточием в единой мысли всего многообразия породивших ее истоков.

Концерт и концертность – одно из наглядных проявлений диалога в музыкальном мышлении. История концерта как жанра, отражающего диалогичность, показывает определенную тенденцию, включающую несколько этапов. Первоначальной формой здесь была имитация эффов эха в полифонии эпохи Ренессанса. В музыке барокко сформировался уже в инструментальной сфере принцип «динамичных пространственных сопоставлений звуковых масс (*concerto grosso*)» [5, с. 78]. Дальнейшее развитие концертности как принципа мышления и концерта как жанра музыки связано с эпохой Просвещения. Как отмечает Л. Минкин, «в эпоху классицизма “террасные” барочные диалоги типа *tutti* – *solo* (соответственно, *forte* – *piano*) усложняются, дифференцируются. Они дополняются тематическими диалогами сонатного типа, перекличками тембров, регистров, разных оркестровых групп между собой, типов изложения, партий левой и правой рук (у солиста-пианиста) и т. д.» [5, с. 78].

Константа концертности – диалогичность – продолжает устойчиво сохраняться и далее, в эпоху романтизма, для которой характерно возрождение концертного стиля барокко в условиях новых мировоззренческой и эстетико-художественной систем. Ведущий жанр венского классицизма – симфония – определяет многие признаки концертности и романтической музыке, но, вместе с тем, в концертность проникает и камерность как существенный признак субъективно-лирического музыкального начала.

Зарождение виртуозного стиля *brilliant*, отражавшего тенденции к демократизации музыкальной жизни после Французской революции, способствовало возникновению «класса» композиторов и исполнителей, для которых концертная подача сочиняемой музыки становится приоритетной, а потому они сами, как правило, ее и исполняют. К диалогичности как к «субстанции», «ядру» концертных форм музицирования присоединяются такие ее атрибуты, как импровизационность, свобода структуры, различные виды программности. Новые формы музицирования, в свою очередь, стремятся к унификации, что

порождает почти одновременный процесс создания нового типа симфонии (симфоническая поэма) и концерта как ее «диалогического» варианта (концерт-поэма).

С этого времени развитие жанра концерта в его различных инструментальных модификациях, из которых по-прежнему приоритетными остаются фортепианный, скрипичный и виолончельный, осуществляется по этим двум структурно-семантическим моделям. При этом в области жанрового содержания формально-стилевые признаки обеих моделей могут совмещаться: для циклической модели драматизм, лирика, пафосность и другие содержательные оттенки не в меньшей мере характерны, чем для одночастной поэмой.

Если история концертности есть движение к диалектике формы путем усовершенствования диалога, то современный концерт, по Б. Асафьеву, отражает саму идею этого процесса, а не какие-либо конкретные формы ее воплощения. Это отражено в следующем определении, где основоположник интонационной теории подчеркивает момент драматургии концерта: «Современный концерт есть, прежде всего, “переключение” принципа разработки в диалектическое становление; идея становится действующей силой, музыкальное движение – действием, в котором каждый конкретный голос (“инструмент”, а не отвлеченный голос строгого стиля) является носителем или, точнее, “делателем” (фактором) развития. Развитие само уже перестает быть чем-то извне противопоставленным теме: оно и есть неперемное условие ее существования, ее актуального проявления, полноты ее становления» [1, с. 221].

Это определение современного концерта раскрывает глубинные качества концертного мышления практически всех ведущих композиторов Новейшего времени, обращающихся к жанрам и формам концертного музицирования. Главное здесь – опора на принцип, идею концертности как константу разнообразных жанровых форм этой сферы музыкального выражения, а не на устоявшиеся (готовые) модели. Прямое следование последним превращает их в «штампы», о которых в полусутоливой форме говорит Ал. Шнитке. Выдающийся композитор и музыковед характеризует в статье Первый фортепианный концерт А. Караманова, делая попутно следующее замечание по поводу современного (это были 70-е годы прошлого столетия) со-

стояния самого жанра: «За последнее время в жанре фортепианного концерта установились некие “традиции”, штампованные приемы: штамп № 1 – “романтически-приподнятый”. Солист, словно разъяренный, обрушивается тяжелым каскадом “патетических” октав и аккордов на оркестр, вынуждая его начать изложение сосредоточенно-серьезной главной партии. Штамп № 2 – “элегически-академический”. Над волнующимся морем фортепианных фигураций парит “широкая, благородно взволнованная” тема струнных. Штамп № 3 – “объективная музыка”. Солист с мнимым равнодушием разучивает “этюд Черни”, флейта кокетливо чирикает лженаивную пьеску» [15, с. 30]. В этих «штампах» обозначены многие симптомы кризисности концертного жанра, которые академические авторы должны преодолевать, ориентируясь на истоки жанрово-стилевого комплекса концертности как принципа мышления.

Методология концертности в ее современном толковании отражена, как представляется, в определении концерта как жанра, предложенном Л. Минкиным: «Концерт – виртуозное импровизированное произведение для хора или оркестра или солиста (или хора) с оркестром, основанное на последовательном претворении диалогического принципа, что определяет внутреннюю структуру произведения, формы изложения и развития музыкального материала, приемы солирования одного или группы исполнителей» [5, с. 83].

В данном определении акцент сделан на диалогической природе жанра концерта, шире – принципа концертности, что характеризует субстанцию (внутренний стержень) эстетики и поэтики концерта как музыкального жанра и концертности как эстетико-мировоззренческой художественной системы. В области стиля (стилистики как экстраполяции стиля на музыкальную форму и язык произведения) концертность распространяется не только на произведения с жанровым именем «концерт», но и составляет внутреннюю логику любых других жанровых форм музыки, обладающих ведущими признаками этого принципа мышления.

Выводы. Разнообразие подходов к концертности и концерту сводится к основным характеристикам этого явления, в основе которого лежит принцип музыкального диалога. Жанрово-стилевые спецификации этого принципа содержат и присущую ему нормативную атри-

бутику: 1) антифонность как фактурно-фоническое выражение диалогичности; 2) свободу структуры, свойственную концертным формам из-за обязательного наличия в них акцента на исполнительской составляющей; 3) концептуальность, свойственную концерту как разновидности сонатно-симфонических форм; 4) сценическую репрезентативность, в широком смысле – театральность, присущую в большой степени композиторским замыслом в концертной музыке (программность, наличие экстрамузыкальных идей), а в исполнении отражаемую в ряде характерных артистических приемов, применяемых солистами и дирижерами на эстраде.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Асафьев Б. В. Книга о Стравинском / Б. В. Асафьев. — Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1977. — 279 с.

2. Жайворонок Н. Б. Музичне виконавство як феномен музичної культури : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 – Теорія та іст. культури / Н. Б. Жайворонок. — Київ., 2006. — 19 с.

3. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы этики и поэтики / М. Лобанова. — М. : Музыка, 1994. — 318 с.

4. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров // Семиосфера: Об искусстве. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки / Ю. М. Лотман. — СПб. : Университет. книга, 2000. — С. 150–391.

5. Мінкін Л. Щодо діалогічної природи жанру концерту (на прикладі першого та третього фортепіанних концертів Р. Щедрина) / Л. Мінкін // Українське музикознавство : (респуб. міжвідом. наук.-метод. зб) / [ред. кол.: Котляревський І. А. (голова) та ін.]. — К. : Музична Україна, 1987. — Вип. 22. — С. 77–83.

6. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. — М. : Музыка, 1982. — 239 с.

7. Раабен Л. С. Советский инструментальный концерт / Л. Раабен. — М. : Музыка, 1957. — 307 с.

8. Соколов О. К проблеме типологии музыкальных жанров / О. Соколов // Проблемы музыки XX века : [сборник] / Горьк. гос. конс. им. М. И. Глинки ; [ред. кол.: В. М. Щуровский (гл. ред.) и др.]. — Горький, 1977. — С. 12–58.

9. Суханцева В. К. Музыка как мир человека. От идеи Вселенной – к философии музыки [Электронный ресурс] / В. К. Суханцева. — Режим доступа : [http // www.countries.ru/library/music_culture / tkm.htm](http://www.countries.ru/library/music_culture/tkm.htm). — загл. с экрана.

10. Тукова І. Г. Функціонування інструментальних жанрових моделей в західно-європейському барокко в українській музиці другої половини ХХ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / І. Г. Тукова. — К., 2003. — 19 с.

11. Тышко С. В. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков : исследование / С. В. Тышко. — К. : Музинформ, 1993. — 120 с.

12. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства [в 2-х ч.] : учеб. пособие для студентов вузов искусств и культуры / В. Н. Холопова ; Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского. — СПб. : Лань, 2000. — 319 с.

13. Хохлов Ю. Н. Советский скрипичный концерт / Ю. Хохлов. — М. : Музгиз, 1956. — 231 с.

14. Шип С. Музична форма від звуку до стилю : навч. посібник / С. Шип ; [ред. А. Кравченко]. — К. : Заповіт, 1998. — 368 с.

15. Шнитке Ал. В поисках своего пути / Ал. Шнитке // Алемдар Караманов. Музыка, жизнь, судьба. Воспоминания, статьи, беседы, исследования, радиопередачи / сост. С. С. Крылатова. — М. : Издательский дом «Классика-XXI», 2005. — С. 29–33.

16. Bessler H. Crundfragen des musikalisch en Horens u Crundfragen der Musikästhetik // Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte / H. Bessler. — Leipzig, 1978. — С. 15–29.

Боганча М. А. Методологические основы изучения феномена концертности как жанрово-стилевого комплекса. Статья посвящена характеристике методологических основ изучения принципа концертности (Б. Асафьев), выступающих в аспекте музыкального мышления и реализуемых на уровнях жанра и стиля. Определены и систематизированы основные подходы к феномену концертности в свете современных представлений о стиле и жанре в музыке. Выделена и охарактеризована исполнительская составляющая как ведущая в жанрово-стилевом комплексе концерта. Рассмотрены и собраны воедино субстанциональные и атрибутивные признаки концертного мышления в виде диалогичности и ее репрезентаций через импровизационность, свободу структуры, программно-театральную образ-

ность, исполнительский артистизм, что позволяет с научно обоснованных позиций изучать художественные артефакты концерта в музыке прошлого и настоящего.

Ключевые слова: концерт, концертность, концертный диалог, жанрово-стилевой комплекс, субстанция и атрибутика жанра.

Боганча М. А. Методологічні засади вивчення феномену концертності як жанрово-стильового комплексу. Статтю присвячено характеристиці методологічних засад вивчення принципу концертності (Б. Асаф'єв), які виступають у аспекті музичного мислення і реалізуються на рівнях жанру і стилю. Визначено і систематизовано основні підходи до феномену концертності у світлі сучасних уявлень про стиль і жанр у музиці. Виділено і систематизовано виконавську складову як провідну у жанрово-стильовому комплексі концерту. Розглянуті та зібрані воедино субстанціональні та атрибутивні ознаки концертного мислення у вигляді діалогічності та її репрезентацій через імпровізаційність, свободу структури, програмно-театральну образність, виконавський артистизм, що дає можливість з науково обґрунтованих позицій вивчати художні артефакти концерту в музиці минулого та сьогодення.

Ключові слова: концерт, концертність, концертний диалог, жанрово-стильовий комплекс, субстанція та атрибутика жанру.

Bogancha M. A. Methodological basis of the learning of the concert as a genre-style complex. The article is devoted to the characteristic of the methodological basis of the learning the beginning and principle of the concert (B. Asafjev) projecting in the aspect of the musical thinking and implementable on the levels of genre and style. Defined and systematized the main approaches to the phenomenon of the concert in the light of modern conception about style and genre in the music. Marked out characterised implementation component as a leading in the genre-style complex of the concert. Examined and brought together substantive attributive factors of the concert thinking in the form of dialogic and it's representations through improvisation liberty of structure programmatically-theatrical figurativeness implementational artistry, what allowses from the scientifically reasonable positions learn art artifacts of the concert in the music of the past and future.

Key words: concert, concert dialogue, genre-style complex of the concert, substance and attributes of the genre of the concert.