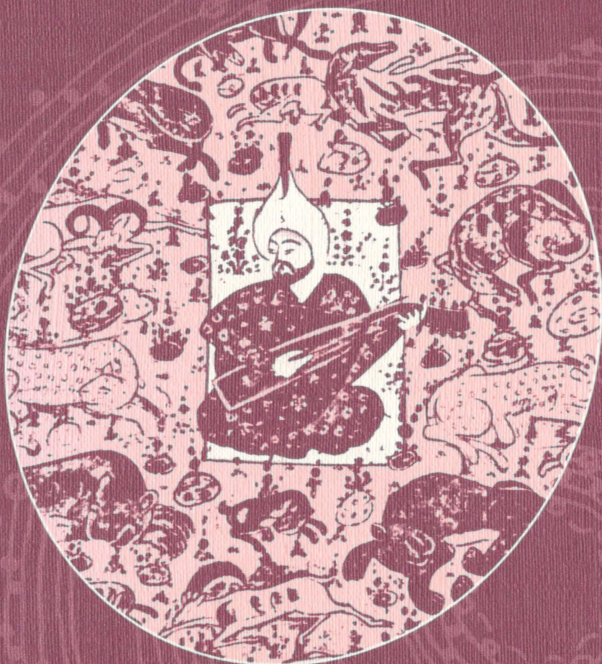


ПЕТЕР МИХАЭЛЬ ХАМЕЛЬ



ЧЕРЕЗ МУЗЫКУ К СЕБЕ

КАК МЫ ПОЗНАЕМ
И ВОСПРИНИМАЕМ
МУЗЫКУ

ПЕТЕР МИХАЭЛЬ ХАМЕЛЬ

ЧЕРЕЗ МУЗЫКУ К СЕБЕ

КАК МЫ ПОЗНАЕМ
И ВОСПРИНИМАЕМ
МУЗЫКУ



КЛАССИКА-XXI

М О С К В А 2 0 0 7

УДК 78
ББК 71.05
85.31
X18

Peter Michael Hamel
Durch Musik zum Selbst. Wie Man Musik Neu Erleben
und Erfahren kann

Перевод с немецкого
И. Шипова, В. Мурахвери

Консультант
Т. Джани-заде

Предисловие к русскому изданию
Д. Ухов

X18 **Хамель П. М.**
Через музыку к себе. Как мы познаем и воспринимаем музыку.
— М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2007. — 248 с., ил.

Композитор, импровизатор и рок-клавишник Петер Хамель предназначил свой труд тем, кто «интересуется всеми видами музыки» — от авангардной и поставангардной до джаза, New Age Music, рок-музыки и музыки внеевропейских культур.

По мнению автора, большую часть музыки XX века можно воспринять, лишь учитывая законы строения Вселенной, психофизиологию человека, но также и архаические, музыкально-эзотерические практики Востока.

В книгу включены обзорные и исследовательские эссе и упражнения по дыхательной терапии и музыкальному аутотренингу, в течение ряда лет апробированные Хамелем на занятиях с молодежью в Свободном музыкальном центре в Мюнхене.

На русском языке публикуется впервые.

Охраняется Законом РФ «Об авторском праве и смежных правах».

Воспроизведение книги любым способом, в целом или частично, без разрешения правообладателей будет преследоваться в судебном порядке.

ISBN 978-5-89817-183-4

© 1976 by Scherz Verlag Bern, München,
Wien. All rights reserved by S. Fischer Verlag
GmbH, Frankfurt am Main.

© Издательский дом «Классика-XXI», 2007

Содержание

| | |
|---|-----|
| <i>Д. Ухов. Паломник в страну Востока</i> | |
| <i>Предисловие к русскому изданию</i> | 4 |
| <i>Введение</i> | 8 |
| СТАРЫЕ И НОВЫЕ ПУТИ ЗАПАДНОЙ МУЗЫКИ | 12 |
| Современное восприятие музыки | 12 |
| Композиционные подходы | 18 |
| Групповая импровизация и интуитивное музицирование | 34 |
| Психоделическая музыка | 42 |
| ВСТРЕЧА С ВНЕЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКОЙ | 51 |
| Классическая индийская музыка | 54 |
| Тибетская ритуальная музыка | 79 |
| Музыка магического сознания | 86 |
| ЭЗОТЕРИЧЕСКИЙ МИР ЗВУКОВ И ИССЛЕДОВАНИЕ ГАРМОНИЧЕСКОГО | 103 |
| О знании древних | 103 |
| Обертоновый ряд | 111 |
| Значение мантры | 121 |
| Человеческий организм и его акустические законы | 133 |
| Тембр как носитель духовного начала | 140 |
| МУЗЫКА МЕЖДУ МИРАМИ | 145 |
| Музыкальная медитация на Западе | 145 |
| Периодическая и минималистская музыка | 158 |
| Концентрическая и интегральная музыка | 171 |
| СОЦИАЛЬНАЯ ПРАКТИКА И МОДЕЛИ УПРАЖНЕНИЙ | 182 |
| Целительное воздействие музыки | 182 |
| Сила дыхания и голоса | 192 |
| Поиск собственного звучания | 204 |
| Экспериментальный театр и коллективное самопознание | 213 |
| Перспективы | 226 |
| <i>Приложение. Тексты</i> | 228 |
| Нотные примеры | 235 |
| Библиография | 240 |
| Избранная дискография | 243 |
| Об авторе | 246 |

ПАЛОМНИК В СТРАНУ ВОСТОКА

Предисловие к русскому изданию

Беда просвещения в том, что оно решило все свои проблемы и достигло своих целей.

Жан Гебзер

Книга, которую вы держите в руках, была впервые опубликована на немецком языке в 1976 году — то есть уже более тридцати лет назад. В 1978-м она появилась в английском переводе (*Through Music to the Self* с подзаголовком *How to appreciate and experience music anew*), благодаря которому ее автор — немецкий композитор, органист и импровизатор Петер Михаэль Хамель — стал, как это теперь называется, культовой фигурой в международном масштабе.

В книге было ново все. И жанр — сочетание теории и практики, научного исследования и одновременно популяризации хоть и уже модной в определенных кругах, но на самом деле известной лишь поверхностно внеевропейской музыки. И взгляд *ex Oriente* — с Востока (как сказали бы у нас, с точки зрения устного профессионализма) — на основы музыки в целом, от акустики и ритмики до психофизиологии. И «духовная» (*Spirituelle*) связь между, так сказать, натурфилософией и эзотерикой. И обзор тех направлений в поставангардной музыке шестидесятых-семидесятых годов, в которых непосредственно отразился этот самый *ex Oriente Lux* — «свет с Востока». При этом, если близкие самому Хамелю американский минимализм, новоджазовая и неджазовая импровизация, а также электронный *Kraut Rock** к тому времени уже заявили о себе в полный голос, то, по крайней мере, две тенденции, сформировавшиеся уже в восьмидесятые, Хамель обнаружил, можно сказать, в зародыше — медитативную музыку (позднее — *New Age Music*, то есть «Музыку Нового века», или просто нью-эйдж) и *World Music* — музыку мировую.

В основу своей книги Хамель положил концепцию «интегрального сознания» швейцарского философа и поэта Жана Гебзера**, практически не известного в нашей стране (но, между прочим, весьма ценимого покойным Мерабом Мамардашвили) «паломника в страну

* *Kraut Rock* — немецкоязычный термин, но придуманный на рубеже шестидесятых-семидесятых годов прошлого века, как ни странно в Великобритании, для обозначения того, что в самой Великобритании называлось *art-rock*; сейчас вполне соответствует термину *prog-rock*.

** Концепцию Гебзера композитор излагает в том разделе книги, где комментирует свое симфоническое сочинение *Диафайнон*.

Востока», такого же, как постоянно упоминаемые Хамелем Герман Гессе и Карл Густав Юнг.

Спектр затрагиваемых в книге Хамеля вопросов невероятно широк. Впрочем, как выяснилось позднее, он был далеко не одинок на своем пути. Так, рассматривая свойства обертонов в середине семидесятых годов, Хамель еще не знал, что в Риме живет такой же, как и он сам, мистик-ориенталист по имени Джачинто Шелси и что буквально через три-четыре года во Франции заявит о себе очень влиятельная в наши дни спектральная школа Тристана Мюрая и Жера-ра Гризе.

Рассуждая о западной музыке XX века, Хамель не мог обойти стороной проблему взаимосвязи определенных течений и музыкальных субкультур с наркотиками. Он подошел к проблеме максимально объективно, но пропагандистом наркотиков никогда не был. Скорее наоборот, о чем и свидетельствует целая глава его книги — «Музыка в борьбе с наркотической зависимостью».

Необычность хамелевского бестселлера столь велика, что еще и сегодня, спустя тридцать лет после его появления, академическую, по крайней мере, среду коробит, когда автор легко и непринужденно переходит от теоретической этномузыкологии к чему-то вроде пособия по практике йоги и аутотренинга и на равных рассматривает, скажем, интуитивную музыку (которую он ценит за то, что «интуитивный момент не поддается программированию») и «психоделию», то есть творчество под воздействием галлюциногенов.

Тем, кто воспитан на идеалах Просвещения, картезианского рационализма и академического неогегельянства (каковым, в сущности, является и наше консерваторское музыковедение), разумеется, нелегко принимать концепцию Хамеля. Стоит ли удивляться, что советскому (а ныне — российскому) читателю ни книга, ни ее автор не известны. Чуть ли не единственное в нашей литературе упоминание о Хамеле содержится в «контрпропагандистском» труде трех авторов советской эпохи — Д. В. Житомирского, О. Т. Леонтьевой, К. Г. Мяло — «Западный музыкальный авангард после Второй мировой войны» (М.: Музыка, 1989). В нем Хамель представлен как «философ-дилетант», а основной используемый им термин «духовность» по вполне понятным причинам подменяется «спиритуализмом».

Однако дилетантом Хамель не был. Свидетельство тому — самые различные его сочинения: две симфонии (на премьере первой из них

Die Lichtung (1988) — продирижировал знаменитый Серджу Челибидакс), четыре струнных квартета, Скрипичный концерт в двух частях (1986–1989) и несколько музыкально-сценических произведений (в том числе опера «Кассандра» и «сакральный музыкальный театр» *De Vesione*

dei по Николаю Кузанскому, свидетельствующий о тесном сближении композитора с католической церковью). Кстати, у уже упомянутого дирижера-философа Серджу Челибидаке Хамель в свое время прошел курс инструментовки и феноменологии!

Вместе с тем и до, и после написания книги Хамель уверенно шел своим путем — и как практикующий музыкант, и как исследователь. В шестидесятых-семидесятых, нисколько не противопоставляя себя тогдашнему художественному истеблишменту — в отличие от, скажем, своего коллеги-современника Ханса Вернера Хенце, он примкнул к интеллектуально-эзотерическому крылу движения, которое вошло в историю под названием «контркультура».

С именем Хамеля связано немало знаковых событий. В их числе — создание в 1970 году группы импровизационного арт-рока с восточным уклоном — *Between** (возможно, она возникла благодаря тем ярким впечатлениям, которые Хамель получил, путешествуя по Азии — в частности, Среднему Востоку и Египту); концерты музыки народов мира, состоявшиеся во время Олимпийских игр в Мюнхене в 1972 году**, два фестиваля метамузыки*** в Берлине (Западном, разумеется), выступления с арт-роковой группой *Agitation Free***** (в качестве приглашенного клавишника) — сначала в Берлине, а затем на престижном тогда — особенно в Восточной Европе — фестивале «Варшавская осень» в 1974-м.

Постепенно выходя за рамки «традиционного» западноевропейского музыкального мышления, Хамель буквально на собственном опыте проверял методы «устного профессионализма», которые и описал в книге — от «элементарного музицирования» по системе Карла Орфа, эзотерических музыкальных техник, родом из внеевропейских культур, и вплоть до мультимедиа (в современном понимании этого слова).

* Одну из пластинок *Between* фирма WERGO постепенно внедрила в академический обиход, и Хамель со временем завоевал в академических кругах авторитет, которым в Германии не может похвастать ни один минималист.

** Не его вина, что эти концерты не получили должной огласки из-за известных трагических событий (гибель израильской команды).

*** Под метамузыкой он понимал, в первую очередь, американский минимализм, а также ориентальную и доклассическую музыку.

**** Заметим, однако, что выступление этой западногерманской группы не произвело ожидаемого Хамелем эффекта: восточноевропейские авангардисты, впрочем, как и западные, электронно-роковый репетитивизм кумира Хамеля Терри Райли (в отличие от стилистики вполне академичного Стива Райха) не восприняли.

Предисловие

Начиная со второй половины семидесятых, уже после того как была издана настоящая книга, Хамель, как и многие минималисты (не исключая и Терри Райли), постепенно сближается с академическим мейнстримом. Не прекращая своих «академических штудий» и экспериментов с внеевропейскими музыкально-эзотерическими практиками (таких, как занятия «музыкальным аутотренингом» с социально неблагополучной молодежью в созданном им Freies Musikzentrum München – Свободном музыкальном центре), Хамель расширяет область своей деятельности, одним из первых, в начале восьмидесятых, начинает работать в популярном ныне жанре озвучивания «живьем» классики немого кино. Обращается, в том числе, и к советским фильмам – «Живой труп» по пьесе Льва Толстого (1928, режиссер Леонид Трауберг) и «Союз великих дел» (1927, режиссер Григорий Козинцев). В 2005-м году композитор показал их на фестивале «Ноев ковчег» в Твери.

Читая эту книгу сегодня, приходится признать: во многом Хамель оказался провозвестником – если не пророком – новых идей и концепций. Ведь – и это, наверное, самое главное – практически никого из упоминаемых Хамелем фигур (и музыкантов Востока, и классиков новой музыки масштаба Карлхайнца Штокхаузена и Мортон Фелдмана, джазовых импровизаторов и, казалось бы, рокеров-«конъюнктурщиков») за тридцать с лишним лет не забыли. Музыка их, включая сочинения самого автора, исполняется, записи и партитуры переиздаются, ибо востребованы постоянно. Что лишний раз свидетельствует о безупречности вкуса и художественной интуиции автора. И что прав был музыковед Ульрих Дибелиус, написавший в предисловии к первому изданию:

«Все в этой книге соединено воедино и все поставлено на свое место. Это книга, которая пробуждает интерес и к новым и к заново открываемым формам бытования музыки».

Дмитрий Ухов
Москва, 2007

ВВЕДЕНИЕ

Музыкой, или «искусством муз», древние греки называли благородную деятельность, формирующую дух и нравы. В ходе своей долгой истории в западном мире музыка выполняла чрезвычайно разнообразные функции. Она сопровождала священнодействия, развлекала властителей, но вместе с тем всегда существовала музыка широких масс, порой опускающаяся до пошлых уличных куплетов и служения низменным удовольствиям. Благодаря творчеству многих гениальных композиторов она в конце концов стала такой, какой мы знаем ее сегодня, — музыкальным искусством носителей европейской культуры, объединяющим почти необозримое множество направлений, подлинным лабиринтом самых разных стилей. К тому же в наше сознание все более проникает музыка стран Дальнего Востока и других внеевропейских стран, основывающаяся большей частью на очень древних традициях, но в последнее время вбирающая в себя евро-американские черты. Она захватывает западный мир своей самобытностью и начинает все сильнее влиять на наше собственное музыкальное творчество. В наше время дальнейшее развитие получает музыка новой духовности, поднимающаяся над устоявшимися представлениями об экспериментальном авангарде. Она является результатом и следствием той великой духовной революции, которая наступила в начале XX века и была связана с именами А. Эйнштейна, М. Планка, З. Фрейда, Г. Юнга, а в музыке — А. Шёнберга, Б. Бартока, К. Орфа, О. Мессиана, Дж. Кейджа и других. Сегодня музыку можно «увязывать» и с достижениями современной ядерной физики, и с познанием глубин человеческой психики.

Музыка новой духовности изучает все музыкальные традиции, вновь открывает забытые истоки и изначальные функции музыкального искусства, их связь с древним опытом человечества, не впадая при этом в наивную эклектику. Сегодня преобладает стремление проложить на этой основе путь к новой музыке-

переживанию, всецело отвечающей современной жизни. Только через возврат к первоисточникам мы можем найти такой путь.

В предлагаемой работе перечислены и охарактеризованы фундаментальные источники такой интеграции. В отдельных главах, каждая из которых посвящена определенному феномену, принята попытка продвинуться в решении задачи-максимума — увязать сегодняшние положения и новые веяния в композиции с феноменом групповой импровизации, с переставшими ныне кого-либо пугать контактами с внеевропейской музыкой, магическими мантрами и ритуальными музыкальными практиками и, в конечном счете, рассмотреть поразительные и вполне доказуемые сегодня взаимосвязи музыки и человеческой психики, исследовать музыкальную медитацию — проверенные на практике одиночные и групповые дыхательные, певческие и игровые упражнения.

С тех пор как путешествие в страны третьего мира стало общедоступным, встреча с магическими и мифологическими культурами Азии, Африки, Южной Америки открыла нам путь к повторному обретению забытых элементарных основ нашего собственного сознания. Силы внушения, связанные со звуковыми колебаниями, изучаются заново и пробуждаются в новых опытах.

В авангарде, джазе и поп-музыке стремление к более духовным, обращенным вовнутрь звучаниям проявляется в равной мере. Растущий интерес к внеевропейской музыке и музыке новой духовности, к получающим все большее распространение практикам глубокого расслабления при помощи восточной музыки, к психологически нацеленной работе над дыханием, аутотренингу и «коллективным вокальным импровизациям» как способу самопогружения явно свидетельствуют о том, что и для нас музыка в будущем не ограничится единственной функцией, связанной лишь с одной из сторон нашего бытия.

Как правило, речь не идет об открытиях — напротив, мы заново познаем то, что было известно древним и что было предано забвению в процессе развития Запада, шедшего, в основном, по рационалистическому пути. Наша задача, как определяет ее и швейцарский культур-философ Жан Гебзер, состоит в том, чтобы заново открыть эту взаимозависимость и внедрить ее в современное музыкальное бытие.

Наше время – время прорыва и новых свершений, время новаций, а потому ему присущи и своего рода соблазны. Однако постоянно растущий успех музыки новой духовности, как и мой собственный опыт выступлений перед самыми различными группами слушателей и исполнителей показывают, что мы вступили на правильный путь. То, чего не смогли достичь наркотики – подлинной и стойкой интенсификации сознания, – стало возможным благодаря новому познанию и восприятию музыки.

После многочисленных исполнений моих композиций и импровизаций с нашим ансамблем *Between*, после концертов и семинаров по индийской музыке в группах самостоятельного изучения становится очевидным, что на немецком языке литературы, посвященной музыкальной медитации, принципам объединения западной и восточной музыкальных традиций, гармоний или интуитивных импровизаций, не существует. Во всяком случае, нет литературы, доступной любителям и полезной им практически.

Поэтому как музыкант я решил взяться за создание книги, необходимость которой давно назрела. Эта книга предназначена не искусственным музыкантам или специалистам по сравнительному музыковедению. В первую очередь она адресована читателям, воспринимающим *все* виды музыки, тем, кто соприкоснулся с культурой Востока, кто интересуется социальными аспектами в таких сравнительно новых областях, как дыхательная и мышечная терапия, а также всем тем, кто ищет на этих путях помощи и ждет популярного обзора основ, методов и практических упражнений. Представленный материал никоим образом не претендует на исчерпывающую полноту; с другой стороны, в ряде случаев не удалось обойтись без привлечения музыковедческих «подробностей», например при освещении индийской и тибетской музыкальных культур, принципиально отличающихся от привычной нам западноевропейской традиции. Однако тот, кто эти пассажи не интересуют, может спокойно их пропустить.

Поскольку многие важные тексты, относящиеся к нашей теме, находятся в труднодоступных, еще не переведенных или вышедших из употребления источниках (например, программах старых концертов), я широко их цитирую и даю некоторым музыкантам возможность высказаться о себе самим.

Введение

Я выражаю особую благодарность профессору, доктору Герхарду Нестлеру (Баден-Баден) и профессору, доктору Вольфгангу Бурде (Берлин), а также редакторам Вальтеру Бахауэру (Берлин) и Йоахиму Беренду (Баден-Баден), предоставившим для моей работы свои рукописи и статьи. Благодарю также индийского музыканта доктора Б. В. Патекара из университета в Бенаресе за его консультации по главе об индийской музыке; профессору Ильзе Миддендорф (Берлин) за разрешение включить в публикацию описание специальных дыхательных и вокальных упражнений, применяющихся в ее школе; дирижеру Ульриху Краусу (Мюнхен) за критику моей рукописи и ценные советы; наконец, доктору Сюзанне Шауп, помогавшей мне при создании этой работы.

Петер Михаэль Хамель
Мюнхен, 1976

СТАРЫЕ И НОВЫЕ ПУТИ ЗАПАДНОЙ МУЗЫКИ

Современное восприятие музыки

Музыка окружает нас со всех сторон. По радио звучит музыка «легкая» и развлекательная, танцевальная и серьезная, опера и оперетта, музыка камерная и симфоническая, романтическая и классическая, музыка старая и новая, виртуозная, авангардная, электронная, народная, поп- и рок-музыка, марши и т. д. Мы напичканы музыкой. Она сопровождает нас в автомобиле, магазине, во время еды, торжеств, развлечений, любви, при пробуждении и отходе ко сну. Слушаем ли мы музыку? Почти никогда! Но она звучит: по телевизору и в кино, в кафе и офисе, на строительной и спортивной площадке — повсюду музыка, и мы уже не обращаем на нее внимания. Она стала фоном, элементом кондиционирования среды, механическим наполнителем повседневного быта. Жалоба Карла Марии фон Вебера, относящаяся к 1802 году (!), сегодня еще более оправдана: «Для композиторов настают трудные времена; слишком много стало музыки; публика с детства слишком привыкает к ней, и воздействие ее становится все слабее. То произведение, которое сегодня оставляет вас равнодушным, поскольку ваши уши уже насытились музыкой, произвело бы на вас сильное впечатление, если бы вы год вовсе не слышали музыки»*.

Редактор радиоканала для автомобилистов сам, возможно, любит яркую поп-музыку, но не поставит ее в программу, поскольку тут действует общее правило, гласящее, что броская музыка в часы интенсивного движения мешает вождению. Таким образом, за редкими исключениями в эфир идет музыка, на которую «слушатель» не обращает внимания — лишь бы что-то звучало.

Но на радио, в отличие от телевидения, бывают и альтернативные программы: два раза в неделю, поздно вечером, в течение часа транслируют современный джаз, авангард или внеевропейскую музыку, рассчитанную на меньшинство — «посвященных». Той же пропорции придерживается и индустрия грамзаписи с ее перенасыщенным рынком: минимальную часть продукции со-

* Gespräche mit Komponisten [Беседы с композиторами]. Zürich, 1967. S. 61.

ставляет та, что предназначена для сосредоточенного слушания или не является общедоступной.

Классическую музыку выпускают для определенной аудитории, уже разбирающейся в операх и концертах, рок-музыку — для публики, знающей популярные группы, шлягеры — для имеющих свои пристрастия среди «звезд». Вообще говоря, слушатель обычно не в состоянии изменить свою музыкальную «классовую принадлежность». Даже классическая музыка нередко издается из одних лишь коммерческих соображений. Стремление увеличить свои доходы не позволяет индустрии грамзаписи выпускать музыку, руководствуясь идеалами искусства.

Таким образом, большинство цивилизованного населения Запада — Америки и Европы — уже не слушает музыку осознанно. Интересно, что и большинство гигантов киноиндустрии вообще не записывает музыкальное сопровождение фильмов. Мы не обращаем внимания на звуковой фон в магазине или ресторане до тех пор, пока он не становится слишком громким (а часто — и после этого). В результате страдают наши уши и окружающая среда, а от превышения уровня шума слух теряет чувствительность и притупляется.

С другой стороны — а возможно, именно поэтому — развивается супертехника для воспроизведения звука: стерео- и квадрофония, наушники, Hi-Fi и шлемофоны, возник гигантский рынок магнитофонов и проигрывателей. Мы слушаем огромное количество музыки, но если уж слушаем, то только одного и того же рода. Наш музыкальный опыт ограничен определенными условиями. Уши словно бы находятся вне процесса, звук воспринимается поверхностно, подобно зрительным явлениям, или идентифицируется с заранее сформированными чувствами и настроениями. Люди довольно точно осознают, какой именно стиль музыки предпочитают, могут его назвать и определяют с его помощью свое место в обществе: «Я не могу без рока»; «Мне больше всего нравится Седьмая Бетховена»; «А я люблю слушать Филиппа». Конечно же, каждый слушает «свою» музыку, более или менее знает ее и связывает с теми или иными произведениями те или иные эмоциональные, смысловые ассоциации — иной раз и неосознанные. Мир звуков, с которыми мы себя идентифицируем, при этом часто аналогичен нашему душевному состоянию.

Вопрос, зачем вообще существует музыка, большинству кажется излишним, а многие ответят, что музыка нужна для снятия напряжения, для эстетического наслаждения, для того чтобы развеять скуку, для духовного развития, для приятного времяпрепровождения или для нравственного очищения. При этом не подлежит сомнению, что духовная сила великих произведений классической музыки воздействует на нас. В самых разных стилях и направлениях классической музыки есть бесспорные шедевры. Некоторым, впрочем, классическая музыка представляется ничемной. К тому же необходимо сначала обеспечить основные условия для ее восприятия и понимания – например, подходящую обстановку для углубленного прослушивания.

Во всех древних культурах музыка сопровождала ритуалы, богослужения, способствовала обогащению сознания и вызывала глубокие переживания. Интуитивное понимание значимости этой функции музыки лежит в основе осознанного восприятия всех современных видов музыки – классической, джазовой, авангардной, музыки внеевропейских культур и поп-музыки.

В культурах стран Дальнего Востока, магических ритуалах народов Африки, Азии, Южной Америки, во всех языческих обрядах и культах присутствует – по большей части неосознанное – представление о тех первородных силах, которые можно пробудить музыкальными средствами. Мы тоже могли бы воспринимать музыку просто как стимул, но тогда нашей задачей было бы сделать ее воздействие не чисто магическим, а, как свойственно современному человеку, осознанным и целенаправленным, имея в виду объединение разумных людей. Интенсивнее, тоньше и глубже изучая музыкальные средства, изобретенные с целью воздействия на слушателей тысячи лет назад или совсем недавно, мы приходим к мысли о «нашей доле всемирного целого», как ее назвал швейцарский культур-философ Жан Гебзер в своем эссе «Об опыте»: «Возможно, обретение этой определенной доли и есть задача человеческой жизни. Она охватывает также таинственное невидимое, невысказываемое и не подлежащее непосредственной передаче»*.

* *Gebser*. Über die Erfahrung [Об опыте] // Ein Mensch zu sein [Быть человеком]. München-Bern, 1974.

Поначалу возможность приобретения такого опыта путем прослушивания музыки или музицирования кажется невероятной. Представляется, что для него необходимо «интегральное» осознание при слушании, которое «оживляет магические силы, пробуждает мифологические формы духовности и охватывает ментальные структуры»*. Такое целокупное слушание могло бы в конце концов привести к «прозрачному состоянию», которое не оторвано от времени, как при магическом воздействии, но (по Гебзеру) «свободно во времени и пространстве». Музыка, полностью отвечающей такому слушанию, сегодня не существует. Однако ее зачатки можно найти во многих экзотических музыкальных культурах и в западных произведениях XX века, заимствовавших архаические, мистико-магические элементы из музыки Азии и Африки.

Согласно Жану Гебзеру, который, наряду с Шри Ауробиндо и Тейяром де Шарденом, наиболее убедительно сформулировал такое интегральное мировоззрение, современный разумно мыслящий человек Запада должен вновь открыть и испытать на себе магико-мистические источники сознания, чтобы добиться полной интеграции. По Рональду Штекелю, одному из виднейших специалистов по проблемам нарастающего человеческого воздействия на существующее устройство мира, — после открытия бессознательного и проникновения в молекулярную и внутриатомную природу нам следует знать, что «все наши житейские переживания, деловые и материальные операции происходят в сфере, о которой мы мало знаем и которую не можем рассмотреть физически. За видимым лицом мира скрывается невидимое»**.

Доступные для нас связи с невидимым, по Штекелю, идут через органы чувств и восприятия — они придают опыту остроту и силу, проникают под внешнюю оболочку восприятия и выявляют скрытое. Его слова точно выражают задачу современной музыки. Сегодня живое знание о единстве видимого и невидимого, телесного и духовного нарушено. «Наше время отличается прежде

* Gebser J. Ursprung und Gegenwart [Истоки и современность]. München, 1973.

** Stechel R. Herz der Wirklichkeit [Сердце реальности]. Jugenddienst Verlag, Wuppertal, 1973. S. 11.

всего стремлением управлять внешним миром и почти тотальным игнорированием мира внутреннего... Под "внутренним" я понимаю наш способ видеть внешний мир и все его реалии, не имеющие "внешнего", "объективного" представления: воображение, сны, мечты, состояния транса, реальности созерцательных и медитативных состояний, о которых современный человек, как правило, не имеет ни малейшего представления»*.

Знание того, что «почти в каждой дошедшей до нас древней культуре фигура шамана, целителя или служителя культа персонафицируется в одном лице» (Штекель), могло бы через глубины музыкального восприятия помочь современному человеку достичь полной интеграции осознания целого. Именно через энергию музыкальных произведений мы можем найти путь в сферы души и духовности — особенно в последнее время, когда открылись новые способы музыкального воздействия «через электронные средства коммуникации, эксперименты с электронной музыкой, фольклорным роком, в которых молодое поколение откровенно демонстрирует свою самостоятельность, и бесчисленные индивидуальные опыты с воздействующими на сознание наркосредствами чужих и исчезнувших культур»**. Европейская и азиатская культуры соприкоснулись; христианское сознание встретилося с космологиями индуизма, ислама и буддизма. Повсюду в Европе и Америке появляются центры медитации и религиозные молельни, концерты экзотической музыки Индии, Тибета или Бали собирают полные залы; в то же время на нас хлынул поток различных учений, систем йоги и религиозных традиций из чужих культур.

Поэтому сейчас как никогда легко приблизиться к общему источнику всех экзотических верований и сломать барьеры идеологий и догм. «Словно сказано было — Сезам, отворись! Если перестать смотреть сквозь очки предрассудков, если успокоить перевозбужденные нервы и пробудить в глубине души способность к восприятию, тогда станут доступны сокровенные источники становления и бытия человека, постоянно пронизывающие наш внешний и внутренний мир: скрытые, невидимые,

* *Laing R. Phänomenologie der Erfahrung* [Феноменология опыта]. Frankfurt, 1971. S. 128–129.

** *Steckel R. S. 84.*

постоянно заслоняемые бессмыслицей наших мелких повседневных дел, чисто механическим образом жизни, мыслительными шаблонами, действующими в наши дни»*.

Если же человек в силу своей классовой принадлежности, среды и воспитания становится жертвой «бессмыслицы» поп-музыки, «чисто механических» изощрений электронной музыки или «мыслительных шаблонов» авангардистов, он сможет обратиться к собственному внутреннему миру при помощи более спокойных звучаний только после того, как осознает свое неведение. «Западной душе, — говорил Карл Юнг, — свойственно интуитивное представление о зависимости человека от некой темной силы, без которой добро невозможно. Там, где бессознательное не действует, человек сразу теряется — даже если речь идет об обычных делах. В таких случаях может отказывать память, координация, интерес, способность сосредоточиться. Эти отказы становятся причиной серьезных проблем и могут даже иметь фатальные последствия в виде профессионального или личного краха. Раньше жаловались на немилость богов, сегодня мы называем это неврозом»**.

Ясно, что каждому обретению себя может предшествовать испытание страданием, мраком, словно боль дана человеку как задача, с решением которой он может сделать следующий шаг, приближающий его к невидимой действительности. Об этом Дюркгейм пишет: «Там, где эта основная необходимость бытия неумолимо проходит через нас, где нам грозит уничтожение, где бессмысленность и чувство вины повергают нас в самое глубокое отчаяние или от одиночества нет сил дышать, — там, где выхода нет, — есть шанс “пробуждения другого Я”: новых сил, нового смысла, новой уверенности, скрывавшихся в самой глубине, по ту сторону знания, разумных представлений и естественных надежд»***.

В какой мере музыка может служить отражением таких состояний отчаяния, в какой мере она может стать носителем

* *Steckel R.* S. 95.

** *Юнг К. Г.* Предисловие к книге: *Evans-Wentz W. Y. Der Geheime Pfad der Großen Befreiung [Тайный путь Великого освобождения].* 3. Aufl., Weilheim, 1972.

*** *Dürkheim E. Erlebnis und Wandlung [Переживание и преобразование].* Цит. по: *Religion und die Drog [Религия и наркотик].* Stuttgart, 1972. S. 108.

и посредником духовного послания «другого Я»? Об этом и пойдет речь в дальнейшем. Мы не будем перечислять все важнейшие произведения музыкальной литературы, такие, как вокально-хоровые и органные сочинения Себастьяна Баха, поздние оперы Моцарта и Бетховена, камерная музыка Шуберта и Шумана, оперы Вагнера и творения Малера, а сосредоточимся в основном на произведениях XX века, несущих мистико-магическое, духовное, метафизическое содержание, а также на тех, что отмечены влиянием внеевропейских культур. Среди музыкантов и исследователей внутреннего мира человека, причастных к созданию таких опусов, многие не завоевали мировой известности или обрели ее лишь в небольшой мере. Тем не менее, они внесли существенный вклад в интеграцию с культурами Востока и в озвучивание эзотерических знаний. Они могут считаться отцами новой, еще только зарождающейся интегральной мировой музыки.

Композиционные подходы

Переноса различные модели сознания (магическое, мистическое, ментальное и интегральное), определенные и объясненные Жаном Гебзером, на процесс прослушивания музыки и в то же время на историю ее развития, мы приходим к выводу, что *магическому* сознанию соответствуют культовая музыка шаманов древних североевропейских и африканских культур – по преимуществу ритмичная и монотонная, песнопения южноамериканских и монгольских священнослужителей, а также гетерофонные *гамелан*-оркестры деревень Индонезии. Все эти первобытные, но весьма разнообразные виды музыки тесно связаны с движением и танцем, почти всегда выполняя задачу инициирования духовного процесса.

Древнегреческая *музикья*, одnogолосная музыка раннего Средневековья, достигшая своей вершины в григорианском хорале, персидская дастгах-музыка с модальным звукорядом макама, а также южно- и североиндийские рага-импровизации отвечают *мифологическому* типу сознания, общему для восточных и ранних западных народов. Здесь музыка еще тесно связана со

словом; греческая *музыка*, обнимающая музыку и речь, а также староиндийские ведические речитативные песнопения заключали в себе древнейшие мифы человечества.

Европейская музыкальная культура

Примерно в XV веке на Западе постепенно укоренилось *ментальное* сознание с его трехмерным видением физического мира. Одновременно с перспективой в живописи возникло многоголосие в музыке. Многоголосная композиция требует структурности, упорядоченной системы мер и нотной записи. Возникла великая западная музыкальная культура: учение о фуге, сонатная форма, законы гармонии и модуляции, тональности в их функционально-гармоническом смысле, темперированная система интервалов.

Однако азиатская музыка Японии, Китая или Индии продолжала пребывать в мифологическом одноголосии; она открыла тончайшие «звуковые краски» и «оттенки» психики, бесконечное множество тональностей и эффект микроинтервалики. Магическая музыка Африки или Индонезии, со своей стороны, оставалась в сфере неосознанного — архаических ритуалов, бесконечных ритмических повторов и древних напевов.

Ментальное сознание западных музыкантов начало исследовать связанные с музыкой явления природы, физические законы музыки, воздействие звуков на человеческую психику. Изучались и невидимые, мистические и эзотерические силы музыки, которыми неосознанно пользовались магико-мифологические культуры; «алхимическое» понимание музыки развивалось потаенно и было связано с оккультными, спекулятивными и полунучными видами деятельности. Ментальное сознание хотело, пусть даже ценой возврата к уже пройденным этапам развития, постичь пути воздействия музыки, известные его магико-мифологическим предшественникам. История музыкальной эзотерики, проявившейся в объединениях розенкрейцеров, в группах каббалистов, пифагорейцев и алхимиков, пронизывает все Средневековье и продолжается до наших дней (см. с. 103–144 наст. изд.).

С начала XX века эти идеи все больше привлекают и вдохновляют крупных музыкантов. Русский композитор Александр Скры-

бин (1872–1915) построил мистический звукоряд, близкий хроматическим восточным гаммам, с помощью которого получил и использовал в многочисленных фортепианных пьесах неслыханные до тех пор аккорды. Его соотечественник Сергей Прокофьев (1891–1953) написал *Скифскую сюиту* (1915) под впечатлением от экстаза шаманов в скифской мифологии. Скрябин в оркестровой *Поэме экстаза* (1910) тоже стремился выразить культово-мистическое видение мира. Великий представитель построизма Густав Малер (1860–1911) в монументальной Восьмой симфонии (1906) озвучил гимн Святой Троице *Veni creator spiritus* и заключительную сцену из второй части *Фауста*, сказав при этом, что здесь должна звучать и петь Вселенная: «Кружение планет и солнц».

Во время парижской Всемирной выставки 1889 года Клод Дебюсси (1862–1918) впервые услышал гамелан-оркестр Бали, индийскую театральную музыку и японские пьесы для губной гармоник, подтолкнувшие его к созданию многочисленных модальных произведений со «сферическим звуком» (Гибзер). Морис Равель (1875–1937) применил в своем *Балефе* «гипнотическое» одноголосие, чтобы достичь эффекта «статического времени» (по выражению дирижера Германа Шерхена), то есть ощущения бесконечности, присущей магическому. И Равель, и Дебюсси сильно повлияли на причудливое творчество самобытного композитора Эрика Сати (1866–1925), долгое время принадлежавшего к французскому ордену розенкрейцеров.

Следует упомянуть также двух менее известных английских композиторов. Сирил Скотт (1879–1971) изучал теософию и тайные учения Востока; ему принадлежат своеобразные мистические сочинения. Густав Холст (1874–1934) интенсивно изучал астрологию и создал оркестровую сюиту *Планеты*, которая все чаще звучит в концертах. Семь ее частей названы именами планет. Очень эффектен эклектический язык, особенно в последней части «Нептун, мистик», когда находящийся за сценой хор замирает, словно удаляясь в бесконечность.

Вообще говоря, среди крупных музыкальных новаторов XX века нет ни одного, кто бы не подвергся в той или иной мере воздействию древнего фольклора, эзотерических учений, пифагорейской мудрости или восточных традиций. Арнольд Шёнберг

(1874–1951) изучал христианскую мистику Сведенборга и мудрость Ветхого Завета (*Моисей и Аарон*). Его ученик Антон фон Веберн увлекался каббалистической символикой чисел. Другой приверженец додекафонии, который понимал ее не просто как новый принцип упорядочения, а как космическую религию, — Йозеф Маттиас Хауэр (1883–1845) — был членом ордена розенкрейцеров. Он расположил двенадцать нот звукоряда крестообразно, причем определенные группы этих звуков («тропы»), исходя из их местоположения, имели для него священный смысл. Его работу продолжил мюнхенский антропософ Фриц Бюхтгер (1903–1978), озвучивший на основе им же изобретенной додекафонной «космической» системы тексты гностического содержания (*Das gläserne Meer /Стеклянное море/, Das Gesicht des Hesekiel /Лицо Иезекииля/* и т. д.). В одном из своих интервью Бюхтгер сказал: «Я верю, что музыка является отражением внешнего порядка и в то же время внутренним миром духовного бытия, в котором неосознанно живет каждый из нас... Композитору свойственно, будучи в ясном сознании, воплощать какие-то воспоминания, ощущения пережитого в звуковых формах»*.

Даже столь «сухой» поначалу композитор, как Пауль Хиндемит (1893–1963), в конце жизни обратился к *Гармонии мира* — так назывались его последняя опера и последняя симфония. Это мысли о древнегреческом тайном учении пифагорейцев и его роли в жизни Иоганна Кеплера; сейчас они вновь входят в западное сознание и получают дальнейшее развитие как *гармоническое исследование основ* в работах швейцарского теоретика Ганса Кайзера (см. с. 103–144 наст. изд.).

Американские композиторы

Даже на западе США, который сегодня ближе Дальнему Востоку, чем Европа, музыка становится *путем к глубинам внутреннего мира*. Свидетельством тому служат гениальные звуковые видения Чарльза Айвза (1874–1954), легендарного «композитора по выходным» (в будни он работал страховым агентом). Он написал *Three Places in New England (Три места в Новой Англии), Central Park*

* NMZ (Neue Musikzeitung). Februar/März 1973.

in the Dark (Центральный парк в темноте) и другие коллажеобразные симфонии, относящиеся к грандиознейшим композициям, созданным в Америке. Другой американский композитор, Колин Макфи (1901–1964), в 1931–1939 годах жил на индонезийском острове Бали; он впледел восточные звучания и инструментальные краски в свои в остальном вполне традиционные сочинения.

Более молодой и, пожалуй, более значительный в этом отношении американский автор — Джон Кейдж (1912–1992) — гораздо раньше и интенсивнее, чем его коллеги, начал изучать основы философии музыки, социальные факторы звуковой коммуникации и восточные музыкальные культуры. Кейдж достиг границ музыки и двинулся дальше. В Германии он известен и высоко ценим в узких кругах прежде всего как анархист-иконоборец, что часто вытекает из ошибочно понятой сути работ одного лишь периода его многоликого творчества. Каким образом его скупые, но очень сложные указания о характере исполнения дойдут до слушателя, всегда зависит от уровня исполнителя, потому что Кейдж понимал «музыку» как процесс мышления и средство передачи философских воззрений. Его поднимали на щит разные группы — хотя и объясняли это совершенно противоположным образом.

Уже в сороковых годах Кейдж встретился с великим японским дзен-философом Д. Т. Судзуки, лекции которого он слушал в Сан-Франциско на протяжении многих месяцев. Наиболее явно их влияние сказалось в его текстовых произведениях *Silence* (Молчание) и *Empty Words* (Пустые слова) — как и во всех сочинениях, где композитор заставляет услышать звучание тишины. Кейдж сформулировал: «Дзен учит: если что-либо кажется тебе скучным в течение двух минут, попробуй то же самое в течение четырех. Если все еще скучно, попробуй за восемь, шестнадцать, тридцать две минуты и так далее, и ты обнаружишь, что это не скучно, а очень интересно»*.

Начиная с 1938 года Кейдж экспериментировал с препарированным фортепиано. Он написал такие пьесы, как *Amores* (Любов-

* Cage J. Über das Unbestimmte [О неопределенном]. Цит. по рукописи Вольфганга Бурдеса об американском авангарде для берлинского радио.

ные элегии), *Music for Marcel Duchamp* (Музыка для Марселя Дюшампа), *Sonatas and Interludes* (Сонаты и интерлюдии) и *She is asleep* (Она заснула), предназначенные для голоса и препарированного рояля. До сих пор «препарированное фортепиано» считается гротескным, авангардистским изобретением; цель же Кейджа была совсем в другом. Еще в молодости он изучал индонезийский гамелан с его маленькими металлофонами и гонгами, дающими богатый обертонами звук (см. с. 86–104 наст. изд.). С помощью точно прописанного числа ластика, кусочков проволоки и прочих принадлежностей, помещенных между струнами рояля, можно получить удивительно похожие на гамелан звучания. Каждая клавиша, к которой присоединены две или три струны, при помощи маленького ластика «преображается». При этом в верхних октавах возникают звуки ударных наподобие колокольчиков, а в нижних октавах, где расстояние между струнами больше и закладываются более мягкие и толстые ластики — гонгообразные звуки, богатые обертонами, исключительно впечатляющие звуковые сочетания. Нотация охватывает ограниченную область звуков (поэтому препарированию подлежат не все струны) и выглядит так просто и незатейливо, словно это фольклорная музыка или запись ритмических протоформ.

В этом же духе — пьесы для ударных, написанные Кейджем совместно с Лу Харрисоном. Отсюда же исходит импульс, давший начало оригинальному американскому конструированию инструментов: умерший в 1972 году ясновидящий Гарри Партч, один из американских гениев-самоучек, изобрел уникальный гигантский ксилофон, обладающий ослепительным звуком.

Бартók и Орф

Несколько десятилетий назад два величайших композитора Европы размышляли над своей «элементарной» музыкой и ее ритмическими протоформами. Это были Карл Орф (1895–1982) и Бела Бартók (1881–1945).

Бартók, начинавший как последователь Клода Дебюсси и Рихарда Штрауса, занялся исследованием фольклора своей родной Венгрии и граничивших с ней областей Болгарии. Он знал, что цыганская музыка ни в коей мере не является венгерским

фольклором, а представляет собой своеобразный, мигрирующий музыкальный язык. Барток вместе со своим коллегой Золтаном Кодаем объехал самые захолустные деревушки юго-восточной Европы и, записывая местные мелодии и ритмы, обнаружил в так называемом венгерском звукоряде влияние культуры Дальнего Востока – сарацинов и монголов, вторгавшихся в Европу и достигших пределов Венгрии. Вероятно, поэтому «венгерский минор» содержит увеличенные полутоны, столь чуждые европейскому уху и столь близкие азиатскому.

В ряду элементов своего родного фольклора Барток обнаружил также смешанные размеры (например, на $7/8$ и $5/4$). Применяя их как истинно венгерские (хотя по существу они происходят из Азии), Барток сочинил многие шедевры, ставшие результатом объединения восточной и западной культур. Композитор умер в 1945 году в эмиграции, в США; перед этим он, считавшийся атеистом, успел закончить Andante religioso своего Третьего фортепианного концерта. Тема концерта – венгерская народная мелодия, – возможно, имеет восточные корни. Одухотворенный, но насквозь рациональный композитор, Барток умел писать музыку, в равной мере впечатляющую и тех, кто ориентирован преимущественно на магическое начало, и тех, кто слушает сердцем или разумом. Шагом к прозрачному интегрированному звучанию могут служить некоторые фрагменты его сочинений: отрывки из медленных частей фортепианных концертов, Скрипичного концерта (1938), *Музыки для струнных, ударных и челесты*.

Музыка Бартока во многом похожа на музыку Карла Орфа и вместе с тем многим от нее отличается. Каждый шел своим путем, не характерным их тогдашнему музыкальному окружению. И Барток, и Орф обратились к забытым акустическим сокровищам, долго ожидавшим момента, когда их откроют заново. Оба в известном смысле вернулись к первоначалам, Орф дошел до самых истоков нашей культуры – до древнегреческой драмы. Оба достойно потрудились и на поприще музыкального воспитания: Барток – своими великолепными фортепианными пьесами для детей, Орф – признанными и применяемыми во всем мире методиками начального обучения.

Орфовская модель обучения направлена на то, чтобы дети стремились к самостоятельному музицированию, импровизации

и сочинению собственной музыки. На начальной стадии Орф применяет чисто ритмические инструменты – и привычные, и экзотические; затем в дело вступают инструменты мелодические. Для этой методики были сконструированы специальные ксилофоны, металлофоны и колокольчики, отчасти имеющие средневековые и экзотические прототипы. Очевидно сходство орфовского инструментария с индонезийским *гамеланом* – и Орф подтверждал, что в двадцатые годы он слушал оркестры с Явы и Бали.

После тщетных попыток использовать азиатские духовые инструменты главным мелодическим средством в обучении стала вновь явленная миру блок-флейта, которая до этого влачила музейное существование. Подходящие образцы для импровизаций нашлись в отечественном и зарубежном фольклоре, но Карл Орф постоянно подчеркивал, что учащиеся должны создавать музыку сами. Техника импровизации должна возникать в процессе музицирования, как это и происходило в Японии и Африке, где учили музыке по системе Орфа. Только в Европе, прежде всего в самой Германии, примеры, появившиеся в печати и исходившие от плохо подготовленных преподавателей, часто понимались превратно и применялись неправильно. Этот упрек относится не к идее, а к ее начетническому, лишенному фантазии, формальному применению.

Карл Орф дал своей системе обучения, которая должна вести даже самых юных учеников к созданию и поиску собственной музыки, такое программное объяснение:

Элементарная музыка – не только музыка. Она связана с движением, танцем и речью, а значит, это музыка, которую нужно исполнять самому, в которой нет слушателей, есть только исполнители. Она преддуховна, не знает крупных форм, архитектоники, остинато и рондо. Элементарная музыка земна, естественна, телесна, доступна изучению и восприятию каждого – в том числе и ребенка... Элементарная музыка, слово и движение, игра, все, что пробуждает и развивает душевные силы, образует плодородный слой души, слой, без которого мы подвергаемся душевному опустыниванию. Что такое опустынивание

в природе? Когда земля используется односторонне, когда естественный круговорот воды нарушается чрезмерным возделыванием почвы и культивацией, когда леса и кустарники становятся жертвой утилитарного мышления, короче — когда равновесие в природе нарушается эгоистическим вмешательством извне. И так же точно мы подвергаем свои души опустыниванию, когда человек отрывается от основ, от природы и теряет равновесие*.

Неудивительно, что система Орфа была лучше всего принята в тех странах, где сохранились еще остатки элементарно-магического сознания.

Совсем иное и, пожалуй, еще более значительное воздействие оказало творчество Орфа на оперную сцену. Еще в 1937 году он открыл для себя средневековую поэзию и стал использовать ее тексты, а в дальнейшем все чаще обращался к великим произведениям древности, ни в коей мере не нарушая их собственной формы. Наконец, в своем последнем крупном опусе, *De Temporum Fine Comoedia* (*Пьеса на конце времени*), Орф хотел, похоже, наглядно показать конец эпохи нашего ментально-рационального сознания. Ментальное мышление вместе со всей западной культурой зародилось в античности и пережило расцвет в последние пять веков. В произведении Орфа слово получают «сивиллы-прорицательницы», отшельники и последние земные жители, поющие о приближающемся крахе, мировом пожаре и ужасе: «*Ubique daemon, ubique daemon*» — «*Дьявол грядет, дьявол грядет... до конца времен, до конца времен! — Когда кончится время?*»

В программе, выпущенной к зальцбургской премьере (1974), пояснено: «В первой части стихи звучат из уст сивилл, таинственных прорицательниц античного мира... Во второй части, в гимне богу сна, также звучат оригинальные древнегреческие стихи. Через пророческий сон божество должно сообщить последним людям на Земле о конце времен. Гимн вложен в уста анахоретов, первохристианских отшельников... Они гневно возражают против прорицания всемирного суда. Не ужас нового суда, а превращение зла в добро должно быть целью мира и развяз-

* Gespräche mit Komponisten. Zürich, 1967. S. 296.

кой на исходе космоса как ограниченного во времени творения... В трех переплетенных между собой текстовых слоях — греческом, латинском и немецком — возникают гигантские звуковые цепи, валы и круговые спирали».

Орф использует магическое воздействие бесконечных, как бы вневременных повторов, чтобы погрузить слушателя в состояние отрешения от будничного опыта. В таком состоянии он не должен бояться конца времени, то есть смерти, а, ведомый ужасом, будет надеяться на освобождение. Звучит призыв: «*Kalon thanathein!*» — «Смерть прекрасна!», — в котором подразумевается эзотерическая смерть, конец Я.

Инициация всегда начинается с мрака, и с ужасным шумом открываются врата ада, *portae inferi*, после чего звучит первое слово: Люцифер, символ дуализма добра и зла (в переводе Люцифер означает «светоносный», но в то же время сам он темен, дабы на его фоне был виден свет), покаянно обращается к Богу-отцу: «*Pater peccavi!*» — «Отче, я согрешил». Далее — «*всюду дух*», «*ta panta nous*», поскольку «конец всего сущего будет забвением всех грехов», как значится на первом листе партитуры. Это великое творение престарелого мастера служит глубокому пониманию духовных первородных сил больше, чем принято считать сегодня. О большой и сознательной скромности Орфа свидетельствуют его слова, сказанные в конце одной частной беседы — речь шла о его замысле: «Здесь как всегда — то, что ты передаешь, сначала надо откуда-то получить. Я не воображаю, будто воздвигаю мир, полный нового. Напротив, все, что я говорю, было, наверное, самым древним, что люди вообще могли сказать».

Музыка как выражение страха

Орф — отнюдь не единственный, кто рассматривал музыку, представляемую как гибель, ужас, страх, торжество темных сил, в качестве необходимого пути, ведущего к познанию себя, духовному развитию или просветлению. Как уже говорилось, во всех известных эзотерических ритуалах посвящения человек непременно должен пройти через тьму. Во всех мистериях-посвящениях путь посвящаемого включает путешествие по подземному миру или

сошествие в ад*. Прекраснейшим музыкальным символом служит испытание водой и огнем в «Волшебной флейте» Моцарта, который был, как известно, членом масонского ордена. Ему же принадлежат слова о преодолении смерти, которую Моцарт называл ключом к подлинному блаженству: «...смерть (строго говоря) есть подлинная конечная цель нашей жизни. За последние два года я так близко познакомился с этим подлинным и лучшим другом человека, что образ смерти для меня не только не включает в себе ничего пугающего, но, напротив, дает немало успокоения и утешения. И я благодарю Бога за то, что он даровал мне счастье <...> понять смерть как источник нашего подлинного блаженства»**.

Однако, наряду с этой изначальной верой, есть еще и испытание ужасом, идущее от дьявольских сил, которые появляются при близости смерти и расстроенном ею сознании. Отрывки из дневников Клары Шуман содержат поразительные картины видений, которые являлись великому композитору-романтику Роберту Шуману (1810–1856):

Всю ночь с пятницы, 10-го [февраля 1854], на субботу, 11-е, Роберт испытывал столь сильное слуховое возбуждение, что не сомкнул глаз. Он постоянно слышал один и тот же звук, а время от времени к нему добавлялся другой. <...> Всякий шорох звучит для него музыкой. Он говорит, что такой великолепной музыки, с такими чудесными инструментами не услышать на земле!

<...> В пятницу, 17-го, ночью <...> Роберт поднялся с постели и записал тему, которую, как он сказал, напели ему ангелы. <...> Он был в полной уверенности, что вокруг него парят ангелы и дарят ему прекраснейшие откровения, все это в чудесной музыке <...>

Наступило утро, а с ним ужасная перемена! Ангельские голоса превратились в голоса демонов с ужасной музыкой; <...> он кричал от страданий (потому что, как он

* *Neumann E. Ursprungsgeschichte des Bewusstseins* [История происхождения сознания]. 2. Aufl., München, 1974, S. 133.

** *Моцарт В. А. Письма*. М., 2000. С. 316.

мне потом сказал, они [демоны] в образах тигров и гиен набросились на него, хотели растерзать), и оба врача, которые, к счастью, пришли довольно скоро, едва могли его удержать.

В понедельник, 20-го, Роберт провел весь день за своим письменным пультом, <...> и вслушивался в голоса ангелов <...> Взор его при этом был полон блаженства <...> но это неестественное блаженство точно так же разрывало мне сердце, как когда он страдал от злых духов*.

Как известно, Шуман вскоре после этого попытался утопиться в Рейне, был спасен и умер в клинике в Энденихе. Мюнхенский композитор Вильгельм Кильмайер (р. 1924), ученик Карла Орфа, лаконичными красками создал захватывающее произведение, навеянное судьбой Шумана. Называется оно *Schumann in Emdenich (Шуман в Энденихе)*.

Для многих нынешних композиторов темой их произведений стал мир личных ужасов человека, которые они передают при помощи определенных инструментов, ранее использовавшихся только для сопровождения. Выводя их на первый план, композиторы изображают мир шума, нечто внечеловеческое, темные силы. Карл Орф в своей *Comœdia* использует сто ударных инструментов всех мировых культур. Эдгар Варез (1885–1956), первооткрыватель музыки для ударных и создатель *Poème Electronique* для брюссельской Всемирной выставки 1956 года, в своей пьесе *Ionisation (Ионизация)* использовал звучания технических процессов.

Швейцарский композитор Клаус Губер (р. 1924) в своем монументальном опусе *...inwendig voller Figur... (...заполненная фигура...)* для хора, большого оркестра и магнитофонной ленты (1971) обратился к видениям Альбрехта Дюрера. В 1525 году Дюреру привиделся конец света: вода лилась с небес «с такой скоростью, яростью и бурлением», и он испытал такой ужас, что после пробуждения трясся всем телом. Дюрер зарисовал свои видения,

* Клара Шуман. Из дневника // Воспоминания о Роберте Шумане. М.: Издательский дом «Композитор», 2000. С. 455–456. Перевод О. Лосевой.

и Клаус Губер констатировал, что эта акварель предвещает атомный гриб, поднявшийся через 420 лет — в 1945 году.

Клаус Губер пишет о своей композиции: «Этой работой я пытался выразить изначальный страх человечества перед концом света средствами музыки — моей музыки... Я и сейчас считаю, что музыке дозволено находиться на уровне религиозного и священного... Когда я сочиняю музыку, изображающую изначальный страх, то хочу лишь одного — вытащить человека, то есть всех нас, из этого почти шизофренического состояния, в котором мы смиряемся и свыкаемся с возможностью самоуничтожения рода человеческого и жизни на нашей планете...»*

Так в наше время развивалась музыка, способная привести в ужас обычного слушателя; но необходимая как язык описания обстоятельств и бед нынешнего времени.

Мессиа́н и Штокхаузен

Оливье Мессиа́н (1908–1992), один из крупнейших композиторов современной Франции, при всей своей рациональной остроте духа нашел вдохновение в христианско-гностической музыке. В 1943 году в концлагере Герлиц он написал свой *Quatuor pour la fin du temps* (*Квартет на конец времени*), в котором явленной, духовный мир, описываемый словами Божьего Откровения. Он занимался также индийской музыкой и еще в 1939 году в органной пьесе *Les Corps Glorieux* (*Тела нетленные*) использовал южноиндийские ритмы и раги, соответствующие григорианским церковным ладам. На произведение *Couleurs de la Cité celeste* (*Краски небесного Града*, 1964) Мессиа́на вдохновили пять цитат из Апокалипсиса. Последняя из них, где говорится о блеске града, побудила Мессиа́на включить в произведение игру тембров. Многочисленные партии ударных исполняются главным образом на маримбафонах, которые Мессиа́н очень часто применял и для которых разработал собственный тип гамелана. Типичные ритмические формулы, заимствованные у мира пернатых, сменяются медитативными, почти мантрическими «мелодиями-аккордами», написанными в технике модальной гармонии. Это означает,

* Из текста к пластинке.

что Мессиаан строил созвучия не по функционально-гармоническому принципу, а исходя из одного лада, одного звукоряда.

О своем духовном, религиозном мировоззрении Мессиаан рассказывает сам: «Я верую в Творца всего видимого и невидимого... Слово "невидимого" произвело на меня особенно глубокое впечатление. Разве оно не содержит все? Разве оно не говорит и о мире звезд, и о мире атомов, о мире ангелов и демонов, о мире наших мыслей и всего того, что нам неизвестно, прежде всего — о мире возможного, известном лишь Богу?»*

Однако из всего творчества Мессиаана наибольшее влияние на авангард пятидесятых оказала книга, где подчеркнута интеллектуально излагалась его техника композиции того времени (*Technique de mon langage musical / Техника моего музыкального языка/*), — труд, который наряду с додекафонией Антона Веберна и теориями его ученика Рене Лейбовица обосновывал так называемую серийную музыку.

Главным представителем этого направления был тогда Карлхайнц Штокхаузен, учившийся и у Мессиаана. Именно он исследовал и четко определил все стадии композиции. Штокхаузен (р. 1928) был одним из первых исследователей — тех, кто занимался электронной музыкой, сочинял музыку «точную» и «конкретную». Он изобрел технику кластеров, которую развивали Дьёрдь Лигети (1923–2006) в своих статических, чисто звуковых пьесах (*Atmospheres / Атмосферы/*, *Lontano / Далекий/*) и Кшиштоф Пендерецкий (р. 1933) в своих весьма впечатляющих постсерийных произведениях на христианскую тему. Так, в *Страстях по Луке* Пендерецкий пересматривает серийную технику, наслаивая полутоновые и еще меньшие интервалы друг на друга, а за основу беря простейшие мотивы раннехристианских песнопений.

Впоследствии Штокхаузен разработал еще один способ музицирования, который уже давно существовал в близкой форме: *интуитивную импровизацию*. Мы еще вернемся к ней в дальнейшем. Впервые привлеченные к исполнению произведений Штокхаузена музыканты играли «интуитивно», руководствуясь краткими медитативными текстами (*Aus den Sieben Tagen / Из семи дней/*) и не подчиняясь каким-либо стилистическим условиям,

* Musikzeitschrift *Melos*. Schott's Söhne. Mainz, 1958.

связывающим индийских музыкантов или исполнителей свободного джаза. Сам же Штокхаузен сидел за пультом и руководил процессом, ведомый собственной интуицией.

Как писал Штокхаузен, «мы систематически и в небывалой прежде степени открывали в профессионально-рациональном процессе исполнения музыки пути для инициативы (я пишу об этом после того, как познакомился с аутентичной импровизационной музыкой в Испании, Индии, Мексике и вернулся из продолжительной "поездки за звуками" на Бали, Цейлон и в Японию)... Вопиющий дуализм старой и новой, традиционной и современной, "примитивной" и "творческой" музыки, а также "азиатской" и "европейской" разрешился. То, что сегодня задает тон музыкальной критике и выражает мнение большинства коллег-композиторов (с ноткой сожаления: "Он поддался воздействию иррациональных, восточных — японских, индийских — идей..."), стало одним из главных достижений: началом подлинного симбиоза европейской, азиатской, африканской и южноамериканской музыки»*.

Затем Штокхаузен обратился к другим важным элементам — окраске звука и обертоновому звукоряду. Общеизвестно, что почти каждый звук является составным и сочетание обертонов и определяет «звукораскраску» (подробнее об этом мы поговорим в третьей части книги). Заслуга Штокхаузена заключается прежде всего в том, что этот закон природы стал предметом особого композиторского интереса, и в результате понимание внутренних закономерностей звука значительно возросло.

Композиция *Stimmung* венчает работы Штокхаузена в области *Klangfarben-Melodie* (тембровой мелодии; термин Шёнберга) с применением так называемой спектральной гармонии, или формантных модуляций одного-единственного звука и ряда его обертонов (см. с. 111–120 наст. изд.): на протяжении 75 минут здесь звучат чистые обертоны одного звука. Смысл композиции вытекает из многозначности слова *Stimmung* в немецком языке — «это и настройка, означающая получение ряда чистых обертонов, и внутренний настрой музыканта по ходу исполнения пьесы, меняющийся вместе с характером звучания того или иного фраг-

* Из лекции К. Штокхаузена на Курсах Новой музыки в Дармштадте. 1970.

мента... и — не в последнюю очередь — атмосфера, флюиды, душевное состояние...»*

В своих произведениях *Mantra* (на премьере которой он цитировал тексты об индийском мудреце Шри Ауробиндо) и *Inori* (*Поклонение*), основанных на учении суфия Хазрата Инайята Хана о слоге «ху», а также многих других пьесах, особенно в четвертом разделе *Hutnen* (*Гимнов*), Штокхаузен внес значительный вклад в духовное представление о музыке. Берлинский музыковед Вольфганг Бурде писал: «Штокхаузен понял, что все революции, все общественные перемены начинаются с индивидуума, с перемен внутри него. Бытовая сторона его жизни вызвала немало едких комментариев, но нельзя не признать, что его ярко выраженное пророческое начало и нескрываемое сознание собственной миссии нередко направлено против банального бытия»**.

При всей спорности личности Штокхаузена ясно, что в его трудах было положено начало многим авангардистским течениям, и из его окружения вышло немало молодых музыкантов, продолживших развитие свободной импровизации.

В шестидесятых годах в Европе и Америке возник целый ряд групп, все более и более разрушавших привычные представления о музыкальных стилях. Период подъема поп-музыки способствовал постепенному сближению джаза, авангарда, рока, электронной музыки и мирового фольклора. Классический джаз, в основе которого и так лежит импровизация, свободное творческое развитие заданной темы, — джаз, который, будучи музыкой афроамериканцев, всегда естественно тяготел к акустическому саморазвитию, все больше открывался навстречу музыкальным течениям всего мира. Орнетт Коулмен или Сесил Тейлор создавали «свободную музыку» задолго до того, как ее «открыл» авангард. Джон Колтрейн (1926–1967), творец музыки новой духовности в Америке, первым попытался создать «музыку большого синтеза». Для него музыка была не чем иным как интуитивной импровизацией.

Интегральная мировая музыка, возникновение и духовные корни которой связаны с «классической» музыкой, предполагает

* Фрагмент текста к пластинке К. Штокхаузена (Deutsche Grammophon).

** Филармонический листок. Программа Берлинского филармонического оркестра. 1975.

интуитивную спонтанность, которую мы в той или иной степени находим у разных композиторов последних десятилетий. Однако эта спонтанность должна творчески войти в процесс интуитивной импровизации. Импровизация без нот для большинства западных музыкантов, даже для выдающихся виртуозов, совершенно невозможна. Но именно импровизационный процесс привел в последние годы многих молодых музыкантов к более глубокому самознанию и стал первым шагом на пути к музыкальной интеграции.

Групповая импровизация и интуитивное музицирование

«Четыре пятых человечества не знает нот и не испытывает в них нужды».

Так сказал Карл Орф – о его методе простейшей импровизации в работе с детьми мы уже упоминали. В ранние эпохи истории человечества племена и народы создали определенные ритмические формы и мелодические образцы, вошедшие в их плоть и кровь. Эта музыка, несомненно, больше всего удовольствия доставляла самим музыкантам, но никому не возбранялось присоединиться к ним, ибо слушателей тогда не было.

То, что совместное музицирование доставляет удовольствие одним лишь исполнителям, стало сегодня главным упреком чисто импровизационной музыке, которую на Западе практикуют лишь какой-нибудь десяток лет, в то время как представление музыки в виде нотных партитур достигло невероятной сложности. Самые решительные борцы за так называемую коллективную импровизацию считают себя оппозицией сложившейся и официально признанной экспериментальной новой музыке. Импульс пошел от политического и общественного молодежного и освободительного движений в США, а также от джаз-музыкантов, практиковавших самые разнообразные виды коллективного музицирования. Самую творческую, шумную и хаотичную форму акустических изысков породил поп-джаз, возникший опять же из американской народной музыки кантри. Его группы используют изошренные технические средства – усилительные установки и микрофоны – чтобы в огромных залах или на открытых эстрадах больших фестивалей

передать молодежи свои призывы к свободе. Десятки тысяч молодых людей демонстрируют там сильную тягу к коллективному самопознанию.

Экспериментальная музыка

Наряду с группами джазовых и рок-музыкантов, начинавших как рупор андеграунда и заканчивавших нередко в суперконцертах развлекательной индустрии, импровизационной музыкой занимались и многие композиторы-авангардисты. Через несколько лет после Кейджа и Штокхаузена валторнист и композитор Вико Глобокар (Югославия) и аргентинский пианист и композитор Карлос Р. Альсина начали выступать со свободными импровизациями вместе с французскими джазистами и исполнителями современной музыки. Британец Корнелиус Кардью написал целую книгу инструкций по импровизации (*The Great Learning*) для *scratch*-оркестра, в котором собиралось порой по 30–40 человек (и профессиональных музыкантов, и любителей) из английских деревень. Они музицировали при помощи простейших средств: скребков (*scratch*), барабанов и пения. Помимо *Nuova Consonanza*, в Италии уже появилась основанная американским пианистом и композитором Фредериком Ржевски группа *Musica Electronica Viva*. Эта группа использовала различные, в то время только появившиеся электронные инструменты и оборудование для преобразования звука. Тогда, в начале шестидесятых годов, звучание так называемой живой электроники еще не было освоено поп-, бит- и рок-музыкантами.

Позже целый ряд подобных «живоэлектронных» групп, нередко начинавших как экспериментальные, появился и в Германии. Например, в конце шестидесятых годов немецкий «композитор массовых представлений» Йозеф Антон Ридль (р. 1929) собрал вокруг себя самых разных музыкантов, среди которых был и американский ударник Майкл Ранта, изучавший до этого китайскую даоистскую музыку на Тайване. Во время проигрывания своих магнитофонных заготовок в невероятно сложной мультимедийной среде Ридль позволял этим музыкантам по сигналу начинать спонтанные импровизации — именно так обретали жизнь его изящные пьесы, часто снабженные поэтическими именами из

мира флоры. Немецкий композитор Дитер Шнебель (р. 1930), который во многих своих произведениях расширил акустические выразительные возможности человеческого голоса почти до природных первоначал, разработал целый ряд абстрактно звучащих импровизационных схем для преподавания в школе (*Schulmusik*). Француз Люк Феррари (р. 1929), известный как композитор «звуковых фотографий» и положивший услышанные на рассвете шумы моря в основу своей пьесы *Presque rien* (*Почти ничего*), работал с немецкой рок-группой *Amon Düül*, которая импровизировала на фоне электронных звучаний. Другие интуитивные и импровизационные формы, носящие более медитативный характер (*минималистическое искусство* и *периодическая музыка*), мы подробно рассмотрим ниже.

Тут важно не перечисление, а сам импровизационный процесс, ибо для нас ценна не музыкально-эстетическая оценка подобного исполнения, а его психологическое воздействие и возможность коллективной деятельности, заключенная также в групповых подвижных упражнениях и тренировке способности воспринимать. Снова напомним, что получивший полноценное классическое образование музыкант не в состоянии свободно импровизировать со звуками и гармониями или «фантазировать» на инструменте в процессе игры. Эта неспособность есть следствие норм профессионального образования: ученику прививают «односторонний» навык игры только по заданному нотному тексту, и поэтому в самом начале обучения у него вырабатывается навык механической передачи нот «от глаз к рукам». Таким образом, способность подойти к услышанному импровизационно почти всегда, за редкими исключениями, подавляется.

Получается, что технически малоопытные музыканты в принципе могут импровизировать, но ввиду недостатков полученного образования оказываются в плену всевозможных импровизационных клише и способны лишь копировать определенные акустические ходы по известным образцам. Лишь тот, кто играет с музыкантами самых разных направлений, быстро осваивает модели их игры в сравнении и познает главный закон свободного совместного музицирования: слушать друг друга.

В качестве аутентичного опыта группового импровизирования приведу свои собственные воспоминания о выступлениях

в группе *Between* – ансамбле, в котором вместе с исполнителями классической музыки и южноамериканского фольклора участвовали композиторы экспериментальной музыки и афро-американские ударники.

При абсолютно свободной импровизационной игре внезапно возникают фазы, которые производят впечатление музыки сочиненной. Но есть и звуковые эффекты, которые невозможно сочинить заранее; они и сообщают музыканту захватывающие звуковые ощущения. Молодой композитор Ульрих Шранц называл их «пребыванием внутри звуковой материи». При этом нужно заранее смириться с риском нарушить пропорции исполнения, поскольку нередко возникают провалы или затянутые переходы, а иногда – и неубедительный финал, если музыканты «выключаются» из игры несогласованно. Ведь слушателей очень воодушевляет сам факт непосредственного присутствия при творческом процессе. «Непредвиденное происходит слишком часто, но именно в нем заключается прелесть, способная доставить массу удовольствия внимательному слушателю. Условия точно такие же, как в классическом джазе: там первое прослушивание и сопереживание тоже очень часто интереснее для собственного музыкального развития, чем многократное повторное слушание магнитофонной записи или пластинки»*.

Чтобы избежать подобного эффекта от прослушивания записанной импровизации, не жертвуя вызванным ею ощущением спонтанности, можно поработать над записью – сократить неудачные фрагменты и накладки, придать результату более четкую форму. Разумеется, пуристы импровизации такой метод отвергают, даже если умелая работа над записью не оставляет следов искусственного вмешательства. Такие действия, по сути своей композиторские, обеспечивают возможность многократного получения удовольствия от особенно удачных импровизаций. В совместной игре на основе случайных (хоть и запланированных), в некотором смысле возникших по ходу исполнения коммуникативных обстоятельств часто могут возникать захватывающе сложные эпизоды, не оговоренные заранее мелодически

* Ф. Муглер об экспериментальных ансамблях *Neue Zürcher Zeitung*. 25.02.1972.

или гармонически. Однако бывают и редкие моменты, «схваченные» магнитной записью, возникшие благодаря единой сверхъестественной интуиции музыкантов. Их нельзя повторить или воссоздать заново, и без «звуковых консервов» они остаются счастливой тайной исполнителей. Опытные слушатели в состоянии полностью воспринять их и в записи. Тайна раскрывается, когда слушатель пребывает в том же отрешенном и «открытом» состоянии, в каком находились музыканты во время исполнения, пусть даже неосознанно и очень недолго.

Архетипические глубины подобного воздействия еще не изучены. Энергетически оно подобно действию наркотиков, меняющих сознание: проблески ясновидящего восприятия в состоянии самооткрытости резко учащаются. Эти интуитивные состояния, известные многим внеевропейским музыкальным культурам, цель которых состоит именно в том, чтобы пробудить такие силы, поддаются изучению. Если долго заниматься интуитивным музицированием в одиночку, познав и преодолев многие препятствия и испытания, станет ясно, как труден этот процесс для группы из нескольких музыкантов. И действительно, ансамблевых записей такой музыки не существует, поскольку она в первую очередь есть *тайна каждого отдельного исполнителя*. Качество и интенсивность медитативной музыки зависит и от количества импровизирующих музыкантов. Чем больше в коллективной импровизации участников (даже хорошо сыгранных друг с другом), тем менее глубоко воздействие их игры. Важным фактором здесь являются личные взаимоотношения между играющими: при импровизации люди контактируют напрямую, в режиме вопрос-ответ, ссорятся между собой и любят друг друга. Спрятать груз предубеждений и антипатий здесь невозможно. Мне не известен ни один пример тонко-интуитивной импровизации, в которой было бы более трех равноценных исполнителей. Не случайно в азиатско-арабском музыкальном мире выработался тип ведущего музыканта-солиста, которому лишь подыгрывают остальные исполнители.

Модели импровизации

Многие импровизирующие группы ощутили необходимость интенсифицировать внутреннее общение и совместно посели-

лись в коммунах или сельских домах. Это способствовало музыкальному и человеческому сближению. Каждый изучал свойства и типичные реакции остальных. Некоторые группы пришли к принципу — всякий раз начинать с нуля, пускаясь без предварительной договоренности навстречу новому. При этом именно в группах непрофессионалов могли возникать поразительные результаты — согласующиеся коммуникации, основанные на знании друг друга. Тем не менее, по прошествии некоторого времени такие группы часто «впадали» в застой и распадались: все, что можно, уже высказано, для движения вперед требовались новые стимулы.

Другие группы, в основе которых лежали не столько анархические, магически-бессознательные (и часто эгоистические) стимулы освобождения, сколько живые, осознанные и конструктивные формы постепенного прогресса, развивали заранее оговоренные модели импровизации, строившиеся на опыте спонтанно возникавших структур. Большое значение для них имело вспомогательное средство: простой магнитофон, на котором регистрировались для дальнейшего самоконтроля все спонтанные звуковые явления, без претензий на высокое качество. При помощи такого объективного наблюдателя сыгранное исследовалось, конкретизировалось и воплощалось в новые идеи.

Так были открыты простейшие коммуникационные модели, помогавшие совместному музицированию без вреда для творческого начала. Американский гобоист Роберт Элиску нашел такую модель для группы *Between*. Четыре музыканта получали по три разных тона, дававшие в совокупности двенадцатитоновый звукоряд. Эти три тона не должны были быть связаны мелодически и даже наоборот — диссонировали между собой. Каждый музыкант развивал мотив, содержащий эти три тона, в разных октавах*.

Историк музыки и культуры Герхард Нестлер пишет в своей работе *Entwurf einer Geschichte der Klangfarbe (Опыт истории тембра)*: «Важными представляются сегодня попытки свободно импровизирующих групп самостоятельно выстроить связи через музыкальную

* Эта модель лежит в основе композиции *Memories* (LP mit dem Titel Einstieg, wergo 1971).

ткань. Тон, интервал, тембр – это строительные элементы, с помощью которых, сменяя друг друга, действуют инструменты. Эти связи можно применять как в прямом, так и в обратном виде, ракоходно. Да, строительным материалом может быть даже одна двенадцатитоновая гамма, разделенная по три тона на четыре инструмента, каждый из которых импровизирует на своем материале одновременно с другими. При этом все связано между собой (при общем мировоззрении и душевном расположении исполнителей). Каждое изменение частного приводит к изменению целого»*.

Так в поисках основ для коллективной импровизации музыканты вернулись к модалным образцам Средневековья, к музыке органума, к непрерывному звучанию бурдонного основного тона и формам индийских *rag*. Были разработаны условные сигналы, так называемые *call phrases*, которые возвещали импровизирующим о наступающем конце части. Вновь произошло «вживание» в периодический ритм – не простое метрическое остинато, а своеобразное сильнодействующее средство, заимствованное из магического мира Африки или Южной Америки. Так возникла музыка, до исполнения не существовавшая в виде нотной записи, но имеющая тему, форму, ритмическое сопровождение, тональность: импровизированная музыка, разнообразие которой нельзя закрепить в нотах заранее.

Подобную музыку в последнее время называют «медитативной», а еще чаще – «интуитивной». Карлхайнц Штокхаузен применил это понятие при акустической реализации своего текста *Aus den Sieben Tagen* [Из Семи дней], предназначенного для медитации. Во введении к нему Штокхаузен писал: «Об интуитивной музыке я хотел бы сказать, что она должна по возможности исходить из чистой интуиции, которая в группе совместно играющих музыкантов качественно выше, чем сумма индивидуальных "идей", благодаря взаимным "обратным связям". Однако ориентирование музыкантов, которое я называю также "настроем", не должно быть произвольным или только отрицательным, оно должно позволять музыкальному мышлению двигаться в разных

* Из неопубликованной на сегодняшний день работы профессора, доктора Герхарда Нестлера.

направлениях, но всегда концентрироваться благодаря написанному мной тексту, который направляет интуицию строго определенным образом»*.

Текст к одной из пьес, названной *Unbegrenzt (Беспредельное)*, заканчивается следующими словами:

Тон живет как ТЫ, как Я, как ОН, ОНА, ОНО.
Двигается, тянется вдаль и сжимается.
Превращается, рождается, умирает, рождается вновь.
Ищет, не ищет, находит, теряет, вступает в связь,
Любит, ждет, спешит, приходит и уходит**.

Интуитивный момент в музицировании не поддается программированию, даже если группа (каждый ее член в отдельности или все вместе) на протяжении многих лет идет одним и тем же духовным путем. У гениальных исполнителей классической музыки интуиция возникает тоже как благословенный дар, а не по заказу. Нелегко определить и фазы мнимой, фиктивной интуиции, так как истинная интуиция очень легко исчезает, едва появляется сознательное намерение. «Мы должны создать подобие защитного забора, чтобы уберечь нашу интуицию от собственных сомнений», — говорит суфий Хазрат Инаят Хан, который сам был великим музыкантом. Его мысли об интуиции совпадают с убеждениями многих современных музыкантов-импровизаторов.

«Интуиция — это нечто лежащее внутри нас, выше нашего знания вещей и путей. Интуиция приходит, когда человек пассивен и когда всякое знание сознательно или бессознательно прекращает действовать... Интуиция — нечто более высокое и прекрасное, чем чтение мыслей или общение с духами, потому что она чиста. К тому же она — наша собственность и принадлежит только нам. Из Внутреннего мы получаем знание, которое гораздо ценнее, гораздо сильнее, гораздо выше»***.

* Фрагмент текста к пластинке *Aus den Sieben Tagen*. Deutsche Grammophon.

** *Stockhausen K.* *Aus den Sieben Tagen*. Universal Edition. Wien, 1968.

*** *Hazrat I. Kahn.* *Aus einem Rosengarten Indiens [Из сада роз Индии]*. München, 1954.

Психоделическая музыка

Для многих музыкальных социологов конца шестидесятых годов поворот молодого поколения к спиритуальной и восточной музыке, открытие интуитивных источников и волна музыкальных медитаций стали загадкой.

Причиной «азиатского вторжения» были признаны все большая духовная опустошенность и механизация Запада. Они обусловили попытку бегства от действительности, воспринимавшейся как антигуманная, в мир грез и фантазий музыки, которая в экзотических культурах помогала раскрыть внутренние миры. Затем обнаружилась и связь музыки андеграунда с наркотиками, изменяющими сознание, под влияние которых все больше и больше попадала молодежь Америки и Европы. То, что почти каждый музыкант импровизационных или рок-групп экспериментировал с галлюциногенами или, по крайней мере, с гашишем и марихуаной, было секретом полишинеля. Новое направление назвало себя *психоделическим**.

Ныне вполне заурядные, тогда же незнакомые западному обществу вещества были объявлены опасными наркотиками, табуированы и запрещены. Возник черный рынок. Однако другие наркотики уже давно вошли в быт цивилизованных людей и были признаны настолько, что об отказе от них не могло быть и речи. Принципиальная же разница между наркотиками вовсе не принималась в расчет. Однако она существует: действие таблеток и алкоголя регулирует и ограничивает сознание, в то время как растительные наркотики должны были способствовать его расширению у молодежи.

Если рассмотреть легализованные, табуированные и запрещенные наркотики, применяемые в развитых западных странах, то можно констатировать всеобщую наркозависимость общества: телевидение как наркотик, алкоголь как наркотик, никотин как наркотик, спорт как наркотик, секс как наркотик, возбуждающие средства как наркотик, транквилизаторы как наркотик. В ФРГ за год потреблялось на 40 млн марок спиртных напитков и табака, гораздо более чем на 30 млн марок барбитуратсодержа-

* Психоделическое – то, что расширяет сознание (*греч.*).

щих снотворных, 2 млн пачек возбуждающих и более 50 млн пачек успокоительных средств*. В рабочих кварталах Западного Берлина четырнадцатилетние подростки одуряли себя парами химического клея, ибо не имели денег на гашиш. Через несколько месяцев наступало нарушение функции желез, ставшее глобальным бедствием. В 1969 году в ФРГ было официально зарегистрировано 600 000 алкоголиков, и отнюдь не только в рабочей среде. Зато казна получила от алкоголя в том же году 3,3 млрд марок налогов.

Понятно, что в такой ситуации и музыка стала коммерциализованным наркотиком. Сентиментальная пошлость музыки, звучащей в питейных заведениях, и агрессивность бессмысленного рока в наркопритонах полярно противоположны друг другу. Как уже было сказано, механизм идентификации музыки и слушателей легко узнаваем: в большинстве случаев музыка воспроизводит и усугубляет состояние потребителя, его внутренний хаос, его душевное беспокойство и одиночество. Поп-музыка обычно рождается под воздействием наркотиков, причем многие так называемые студийные музыканты из индустрии шлягеров — алкоголики. В нашем обществе одни наркотики категорически отвергнуты, другие же считаются безвредными. Разница между ядовитыми, вызывающими тяжелое привыкание, химическими наркотиками и растительными, «натуральными» средствами замалчивается. Телевизионные клише «пропитанных дурью» нарковечеринок и наслаждения, которые дарит черный рынок, всё более разнообразные и сильные из-за недифференцированных запретов, находятся в прямой взаимосвязи.

В Западной Европе чистого гашиша больше нет, для увеличения прибылей в него подмешивают самые разнообразные субстанции, а ЛСД-«путешествие» из-за безответственного подсыпания «спида» (амфетамина) заканчивается ужасом. Молодежный наркодилер-посредник поп-сцены уже давно ведет игру на добавочную стоимость для родителей. Из-за нелегальности и «внезаконности» положения наркопотребляющих юношей из малоразвитых семей растет число тех, кто не удерживается на начальных уровнях

* Ср.: *Scheidt J. vom. Innenweltverschmutzung* [Всемирное загрязнение]. München-Zürich, 1975, S. 39-40.

и «пересаживается» на средства, вызывающие наркозависимость. Многие из поколения, молодость которого пришлась примерно на 1960 год, кололи и глотали что попало, чтобы «улететь» в мир грез из своего серого бытия. При этом, помимо телесной зависимости от наркотиков, не надо забывать и о духовной, вытекающей из несовместимости реального мира с состоянием после приема наркотика. Принцип эффективности, которым руководствуется современное общество, губителен для наркозависимых, и в этом подлинная причина анафемы наркотикам.

В последнее время наркомир изменился. Сегодняшняя ситуация сравнима с игровыми автоматами: когда ребенок из рабочей семьи начинает играть, интеллектуальному началу в нем приходит конец. О серьезном самоанализе и о попытках его осуществить с помощью галлюциногенов и психоделической музыки нынешние «нюхачи», ввиду отсутствия верного руководства, обычно не имеют ни малейшего понятия. Об этом можно лишь пожалеть, ибо именно здесь использование наркотиков для музыкально-творческого опыта и психоделической музыки — как средства общения в коллективном анализе — могло бы иметь важное значение. Процесс упадка этого творческого периода описан Райнером Кранихом в сборнике статей, в числе авторов которых, наряду с людьми, имеющими опыт потребления наркотиков, выступают два духовных отца нового интегрального сознания (Лама Анагарика Говинда и Жан Гебзер):

Этот процесс можно прекрасно проследить в поп-музыке, если только хорошо вслушиваться: внешне она достигла сейчас наибольших успехов, и музыка — почти единственное, что еще сохранилось от субкультуры. Послушайте, например, первый диск группы *Pink Floyd*, где музыка выражает просто веселье. Потом второй диск, где уже появляется музыка сфер; третий, лебединую песню *More*, и далее до последнего диска. Вы сможете почувствовать изменения, произошедшие за годы: формы становятся всё материальнее и помпезнее, всё более перегруженными.

Эта тенденция отражена и в новом названии такой музыки: от *андеграунда*, в котором еще слышны отзвуки совместного переживания и стыд перед коммерциализацией, че-

рез психоделическую музыку — высшую цель, осознанную после первых успехов, к поп-музыке — окончательному падению в коммерциализованную среду, где теперь почти полностью протекает жизнь группы. И тот же процесс имеет место в индивидуальном восприятии слушателей. Я вспоминаю, что несколько лет назад слушание музыки было важнейшим, исполненным смысла действием, прелюдией к взаимопониманию, и сопровождалось явлением, о котором сейчас говорят только плохое — распространением музыки, не ограниченной четкими пространственными, временными или смысловыми рамками, становившейся могучим средством формирования настроения*.

Наблюдения над связью наркотиков и музыки, над действием наркотиков на музыкантов и слушателей еще предстоит описать: литературы на эту тему нет. Причина не только в том, что наркотики были распространены лишь в той музыкальной среде, обитатели которой не видели большого смысла в вербально-аналитическом теоретизировании, но еще и в том, что звуковые ощущения, достигавшиеся во время таких «полетов», впоследствии невозможно передать словами. Количество и интенсивность полученного результата вытекает из качества испытанного переживания и его осознанной переработки, но именно ввиду воздействия галлюциногенов музыканты впадают в магико-мистическое состояние, в котором осознанное рефлексирование возможно только при определенном усилии воли.

При музицировании под воздействием каннабиса (конопли) музыкант вскоре перестает точно осознавать, что играет он и что играют другие. Он наблюдает внутреннюю динамику и сильнее идентифицирует себя в совместной игре, чем собственную игру в противопоставлении игре остальных. Группа, импровизирующая без заданной программы, легко впадает в эйфорию на шаблонных музыкальных фразах, причем традиционные, несложные гармонические ходы переживаются заново словно великие открытия. Нотная запись или заранее оговоренные музыкальные

* Статья Р. Краниха в сб.: *Trug der Drogen* [Иллюзия наркотика]. Siebenstern Taschenbuch. Hamburg, 1974. S. 30.

ходы оказываются ненужными. Музыкант открыт для спонтанных, будто бы впервые переживаемых озарений. Попытка действовать сознательно приводит его на грань между фантастическими видениями и полной утратой рассудка, причем последняя проявляется отнюдь не негативно — ее можно принимать как состояние безличной активности, странствий в мире грез.

Совместное музицирование под воздействием марихуаны для отдельно взятого музыканта может казаться менее единым и потому восприниматься более дифференцированно; сильно меняется чувство времени, что часто не поддается восприятию. Результат обычно отличается меньшей живостью, но большей концентрацией и безмятежностью. Он может быть проанализирован музыкантами по записи и повторен вновь. Многие записи становятся важными документами коллективно пережитых состояний, запечатлевшими звуковые галлюцинации, открытия новых гармонических и мелодических фигур, архаичные звучания в форме, доступной для восприятия «трезвому» постороннему слушателю.

Разумеется, критерии оценки музицирования под воздействием наркотиков, как и связи музыкантов со слушателями, относительны. Ясно лишь, что нужно изучить и слушание под воздействием наркотиков, так как каналы к глубинным слоям восприятия в обычных условиях загромождены. Голоса природы или шумы окружающей среды в этом состоянии внезапно открываются в ранее недоступных взаимосвязях, так что оно может открыть дорогу и в музыкальные, также связанные друг с другом неведомые миры. Звук может быть услышан более дифференцированно, произведения классической музыки предстанут перед слушателем как бы заново, он достигнет состояния, при котором музыка звучит и ощущается не снаружи, а словно бы внутри него. Такое слушание музыки, такую повышенную чувствительность к восприятию можно в себе воспитать и далее поддерживать уже без вспомогательных средств. Эта форма слушания знакома многим любителям музыки и, разумеется, может быть освоена и без наркотиков.

Здесь имеет место то, что называется синестезией: звуки порождают визуальные образы и ассоциации, интеллектуально апперципированный слушатель испытывает некие физические ощущения, и воспринятые извне звуки вместе с ощущениями,

структурными или образными, переходят в его духовную сферу. Для музыки под воздействием наркотиков верно то же, что и для самих галлюциногенов: они лишь усиливают то, что в человеке уже пребывало в скрытом состоянии.

Музыкальное путешествие под действием ЛСД может помочь многим музыкантам, доселе не подозревавшим об этом, найти путь к познанию себя, который повлияет на все их дальнейшее творчество. Воспринятые звуки устремляются в новые, гораздо более широкие гармонические пространства. Ряд обертонов воспринимается при повышенной слуховой чувствительности как таинственное послание. Весь микрокосмос тончайших акустических наслоений слышен и омузыкален. В победно-радостном настроении человек может «расплавиться» в музыке, ощутить блаженство и почти святое смирение. Среди других музыкантов он чувствует себя одиноким, сохраняя при этом ощущение своей индивидуальности в общем процессе. Почти мистическое переживание достигает пика в глубоких спонтанных ощущениях связи человека с миром звуков.

Величайшее значение музыки для психоделических процедур подчеркивал немецкий профессор-психиатр Ганс Карл Лейнер, разработавший *психоделическую терапию*. Эта терапия хронического алкоголизма и тяжелых психических нарушений протекает в три стадии. Сначала выявляются жизненные проблемы пациента, его прошлое и настоящее, его цели, запросы и разочарования. Вторая фаза — подготовка и сами процедуры. В третьей фазе материал, полученный в ходе процедур, обрабатывается и используется для продолжения лечения. Весь процесс может продолжаться месяцы и даже годы.

Важным элементом успешного проведения второй фазы является обстановка, создание «лечебного пространства».

Профессор Лейнер пишет: «Именно в этой фазе галлюциногенного воздействия исключительно большое значение имеет фактор обстановки. Помещение должно быть спокойным, лучше всего звукоизолированным... Цветы и картины должны излучать гармонию и покой... Можно зажечь свечи. Во время процедуры нужно использовать различные стимуляторы, прежде всего музыку из стереоустановки, лучше всего через наушники: классическую музыку (скажем, Баха), полуклассическую или иную. Пона-

чалу более всего подходит успокаивающая музыка, а позднее — музыка, ведущая к экстатическому подъему — Реквием Моцарта или Верди, Ода к радости (четвертая часть Девятой симфонии Бетховена) и т. д. Детальные исследования влияния музыки на психоделическую терапию, а также выбор музыки провели Гастон и Игл. Пациентам предлагается лечь на удобную кушетку, расслабиться и слушать музыку...»*

В личных журналах пациентов, которые Лейнер помещает после своего отчета, выразительно описывается мощное стимулирующее воздействие музыки на стремление к самоанализу, достигающему самых глубин и вызывающему сильнейшие страхи: «Музыка унесла меня... музыка захватила меня... я слился с музыкой...»

Конечно, такие опыты мистических переживаний под воздействием наркотиков, как и интуитивные состояния, запрограммировать невозможно. С помощью врача, знающего психологию, или опытного друга можно, однако, создать благоприятные предпосылки. И все же мистическое самопознание всегда приходит «как особая милость, предвидеть которую потребитель наркотика не может. Он может только жаждать ее. К тому же психоделический путь к ней нередко ведет "через ад, через болезненный катарсис". Чувству святости часто предшествует чувство ужаса... Мистические переживания, сколь сильно к ним не стремись, невозможно усвоить. Они вызывают страх и потрясение и глубочайшим образом влияют на устройство "реальной" жизни»**.

Тот, кто испытал все это, ощутил, что именно соответствующая музыка может не только повышать сосредоточенность и чувствительность, но и открывать человеку дорогу в глубины собственного сознания. Музыка показывает ему, что у него есть свое Я, и помогает временно отключить мышление и проникнуть на уровни, прежде известные ему в лучшем случае как сны. Действие такого опыта часто подобно своеобразному рождению заново, и наркотики для него не обязательны, если человек в течение долгого времени учился искать духовный путь к внутреннему самопреображению.

* Religion und die Droge Stuttgart, 1972. S. 40.

** *Olvedi Ulli. Buddhismus — Religion der Zukunft?* [Буддизм — религия будущего?] München, 1973. S. 28.

Иллюзия наркотика

Жизненные трагедии наркоманов и понимание того, что мистический наркотический опыт в действительности помог лишь тем, кому иначе нельзя было открыть путь к духовным ценностям, со временем заставили умолкнуть борцов за легализацию определенного вида наркотиков. Рано умерший Рудольф Гельпке еще в шестидесятых годах писал об опасностях и риске потребления наркотиков:

Конечно, возможность субъективного причинения вреда безгранична. Здесь также действует правило: чем экстравертнее (в самом широком смысле) жил человек, чем меньше он, в угоду внешнему, познавал свое внутреннее Я, тем больше риск резкого столкновения с собственной внутренней реальностью, — а избежать его при этом невозможно, — и перегрузок, которые в экстремальных случаях бывают разрушительными... Мы ждем от наших психиатров и психологов, что они, особенно в «тяжелых случаях», либо сумеют так встроить человека в сложные механизмы нашего технического века, чтобы эта конструкция работала по возможности безупречно, либо изолируют его как душевнобольного. Можно ли выполнить эту задачу в духе экзистенциального опыта и каким образом это сделать, не знаю. Однако ясно, что наркотики, которые служат индейцам и жителям Востока ключом от калитки между внутренним и внешним миром, могут вновь активизировать самые скрытые, но латентно присутствующие в нас мистические способности, причем в такой степени, которая до сих пор считалась невозможной*.

В какой мере галлюциногенный ключ открывает дверь к устойчивому, сохраняемому опыту, если его психоделическое действие усилить воздействием религиозной музыки, объясняет на собственном примере голландский психолог Арендсен Хайн (1912–1995):

* *Gelpe R. Drogen und Seelenerweiterung.* [Наркотики и расширение души]. 4. Aufl. München, 1975.

Согласно моим взглядам, основанным на психоделическом опыте, я всячески стремился культивировать духовную жизнь путем соответствующего чтения, бесед с друзьями об отрадных воспоминаниях и т. д. Однако под воздействием определенного самовнушения я пришел к «духовным удовольствиям как утонченной форме самодовлечения». В частности, сюда входило частичное отвержение зла в моем мире и идеализация – вместо реализации – себя, других людей и обстоятельств, что в немалой степени отдалило от меня земную реальность. Тогда мне стало ясно, что и психоделически-религиозный опыт ощущения себя в надмирной действительности не освобождает человека от страданий, связанных с бессмысленностью бытия в этом мире, и весь смысл в том, чтобы быть не больше и не меньше, чем ты есть на самом деле*.

«Курьеры» прежней психоделической музыкальной сцены рассеялись ныне по всем направлениям. Многие закончили свои дни в страшном плену безудержной тяги к наркотикам, и лишь немногие счастливчики все легче вспоминают о психоделическом вдохновении. Немало исчезнувших – покинувших города или отправившихся на Восток, либо же замкнувшихся в «стеклянном доме» духовного распада. Некоторые европейские электронные группы, потомки наркопророка Лири, попытались создать новое музыкальное направление – «космическую музыку», но выразили свой психоделический опыт лишь в названиях пьес и комментариях, в музыкальном же отношении больше не развивались.

Однако отнюдь не мало и таких, кто начал последовательно и терпеливо изучать музыку Азии и Африки. Но они осваивали экзотические инструменты, индийские мелодии или африканские ритмы не ради ухода от конфликта с действительностью, а для того, чтобы возродить забывающийся опыт магико-мистического самопознания. Звук требовался им теперь как помощь, чтобы связать внешнее с внутренним и получить музыку, создающую условия для покоя, отрешенности, бодрствования и терпения, чтобы шаг за шагом продвигаться в осуществлении нового самопознания.

* Religion und die Droge. S. 103 u. 106.

ВСТРЕЧА С ВНЕЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКОЙ

В пятидесятых и шестидесятых годах, и даже раньше, внеевропейские страны были освоены уставшими от западной цивилизации людьми, а также хиппи и пытливыми этнологами. Все больше молодежи из Европы и Америки следовало по вновь открывшимся путям, возвращалось в экзотических нарядах и привозило из поездок, как доказательство пережитых странствий, арабскую, индийскую, яванскую, японскую, африканскую или южноамериканскую музыку. Все они в той или иной степени столкнулись с магически и мистически ориентированными культурами более-менее случайно. Джазовые и поп-музыканты появлялись на публике в длинных африканских одеяниях или восточных рубашках и выдавали себя за «альтернативных».

В течение многих лет в Западном Берлине проводились мероприятия Института сравнительного музыковедения, ставшие для посвященных знаковыми. Они собирали полные залы, кто бы ни выступал — танцевальный театр с Бали, арабский лютнист, североиндийские виртуозы или музыканты из Турции, Кореи, Японии. Во время Олимпиады в Мюнхене летом 1972 года на выставке «Мировые культуры и современное искусство» были представлены высокопрофессиональные мастера классической музыки со всех континентов. Мюнхенский композитор Й. А. Ридль собрал на своей концертной площадке африканские и южноамериканские ритмические группы, представляя своеобразный перекресток международного фольклора, а Йоахим Берендт в числе прочих программ показал концерт *Africa now* (*Африка сегодня*), в котором известные американские музыканты встречались с ансамблями из Африки и стран Среднего Востока. Среди них был ударник Арт Блэйки, которому уже доводилось играть с африканскими барабанщиками.

В 1976 году целая деревня с Бали, которая представляла собой одновременно оперный ансамбль и гамелан-оркестр, несколько недель прожила в Западном Берлине, демонстрируя свое искусство. Ожидались также африканские и японские музыкальные коллективы. Однако они не были «вырваны» на колониальный манер из своей обычной среды ради «фольклорной показухи» (такое случалось в завоевательной горячке прошлых веков), а на-

оборот, должны были показать самое существенное — то, что и находится в этих архаических культурах под угрозой, — путь через музыку к коллективному бессознательному.

Начавшаяся великая встреча музыкальных культур была продолжена в шестидесятых годах знаменитым движением *Jazz-Meets-the-World*, которое в Европе активно представлял прежде всего Йоахим Берендт, специалист по джазу и редактор на радио. Он организовал встречи тунисских музыкантов-бедуинов с саксофонистом и флейтистом Сахибом Шихабом и скрипачом Жан-Люком Понти, американского кларнетиста Тони Скотта с японскими и индонезийскими музыкантами, а также устроил первые концерты *Jazz-Meets-India*, в которых всемирно известный индийский исполнитель на *сароде* Али Акбар Хан на равных выступал с известным трубачом Доном Черри.

Экзотический тренд стал популярен благодаря музыкантам легендарной группы *Beatles*, которые увлеченно занимались «трансцендентными медитациями» по системе Махариши Махеш Йоги, а кумиром их был виртуоз игры на *ситапе* Рави Шанкар. *Indian Trip* (индийский маршрут) достиг апогея, когда Рави Шанкар выступил с Иегуди Менухиным, и крупная фирма грамзаписи, «открыв» их, с большой рекламой отправила в турне. Благодаря этому, коммерчески более чем успешному, предприятию широкие круги неожиданно получили доступ к классической индийской музыке. Ситар стал моден. Но увлечение экзотикой длилось в лучшем случае всего год.

Деловые люди и публицисты вскоре утратили интерес к новой волне. Однако здесь-то и открылась истинная польза этой важной встречи — молодые американские композиторы и музыканты стали на несколько месяцев уезжать в Индию, Индонезию или Центральную Африку, чтобы по-настоящему изучать экзотическую музыку. Один занимался ритмами вуду целителей из Ганы, другой изучал игру на малых металлофонах в гамелане, большинство же пошло в обучение к многочисленным крупным индийским музыкантам. Тут-то и выяснилось, что Рави Шанкар — лишь один из многих виртуозов игры на ситаре, а вовсе не «лучший», и что вообще Западу еще предстоит открыть в самых разных странах несметные музыкальные сокровища. Молодые и любознательные западные музыканты подросли в Азию и Африку как раз

в тот момент, когда здешним музыкальным культурам стало угрожать влияние технической цивилизации. Местные жители уже начинали стыдиться собственных культур, и чудом культурного обмена стало то, что многие западные студенты и музыкальные этнологи помогли какой-то части вымирающих музыкальных сокровищ выжить и стать частью современной и будущей западной музыки.

К нам зачастили крупные музыканты Дальнего Востока, немецкие радиокomпании стали проводить такие фестивали, как «Встреча с японской музыкой», «Встреча с Индией» и т. д. В Америке Али Акбар Хан и великий певец Пандит Пран Натх основали собственные музыкальные школы, в Амстердаме возник гамелан-оркестр с участием западных музыкантов, в Западном Берлине индонезийский композитор Поль Гутама Соэгиджо преподавал яванскую музыкальную практику, а в 1974 году музыкальный редактор Вальтер Бахауэр организовал Недели метамузыки с Вилайятом Ханом — возможно, крупнейшим индийским музыкантом современности, а также с легендарным исполнителем на *саранги* Рамом Нарайяном и ансамблем тибетских монахов. С тех пор семинары по индийской музыке вели приезжие мастера: Имрат Хан (брат Вилайята Хана), учитель хинди из Бенареса Пандит Патекар и многие другие, чей переезд на Запад был вызван тем, что у них на родине их музыку стали меньше ценить.

С чисто социологической точки зрения эта тяга к внеевропейским культурам выглядит как «мистическое мировое бегство». При этом часто говорили, что именно на Востоке великие культуры идут на убыль и умирают, и задавались вопросом, какая же в таком случае может быть от них для нас польза. Было и еще одно соображение: в восточных культурах, как и в Европе до XVIII века, музыка практически оставалась «наемной» и служила феодальным властителям, а потому в нашем демократическом и плюралистическом обществе эти анахронические утехы якобы неуместны. На это возражали, что восточная музыка живет своей жизнью, вне связи с какой-либо общественной формой, и что сегодня те азиатские и африканские музыканты, которые еще сохраняют и воплощают дар магического или мистического, — те, кого мы ищем, — на родине нередко полностью забыты или подвергаются насмешкам. Внеевропейская элита давно уже слу-

шает свой по-западному звучащий *sound*. Старые музыкальные маги и носители древних музыкальных тайн часто живут беднее и бывают уважаемы менее, чем самые обычные крестьяне. С другой стороны, нужно отметить, что если вам посчастливится встретиться с таким музыкантом, то окажется, что у этих незаметных мастеров есть свой круг учеников, причем нередко западных. Если еще задуматься над тем, что в результате изгнания тибетских народов [из Китая]* многовековая, отличающаяся чрезвычайной тонкостью, тайная религия, проложив себе дорогу в Индию, Европу и Америку, а также мало-помалу на Запад, практикуется теперь не только учеными, но и растущими кругами духовно взыскующих, то станет ясно, что видимое «озападнение» Востока идет рука об руку с пока еще невидимым «овосточиванием» Запада.

Вначале следует подробнее поговорить о музыке Индии, поскольку западному слушателю легче постичь именно ее. Далее речь пойдет о тибетской культовой музыке, а затем будет дано представление о шаманистских, магических и экстатических аспектах музыки Африки, Индонезии, арабского мира и т. д. Эта характеристика внеевропейской музыки никоим образом не является исчерпывающей. Однако даже такие краткие заметки достаточны, чтобы обрисовать перспективы, связанные с возвратом к древним архаическим музыкальным культурам.

Классическая индийская музыка

В 1921 году Герман Кайзерлинг в путевом дневнике писал:

Эту музыку невозможно ни уложить в рамки мелодий или определенных гармоний, ни связать с четким ритмом: даже отдельные звуки непостоянны в своих очертаниях. Однако в целом она содержит в себе истинное единство: единство состояний, которые делятся до перехода из одного в другое. Теория, я бы даже сказал — мифология этой музыки поистине удивительна. С давних времен определенные последовательности звуков соответствуют опреде-

* Здесь и далее текст в квадратных скобках принадлежит Т. Джанизаде (*Примеч. ред.*).

ленным живописным темам; знатоку известна отвечающая данному зрительному образу рага. Притом каждая рага соответствует определенному времени года и может исполняться только в определенные часы. Для каждого часа дня и ночи существует своя рага...

Нелегко объяснить словами, что означает индийская музыка, ибо с нашей она имеет мало общего. Она во многом сродни индийскому танцу. Нет ни цели, ни четкой формы, ни начала, ни конца: кипение и бурление вечно бегущего потока жизни. Отсюда и воздействие, оказываемое на слушателя: она не утомляет и может продолжаться вечно, так как пресытиться жизнью нельзя. В ней проявляется не время как таковое, а определенные состояния жизни, проецируемые на фон вечности...

Один французский художник как-то сказал об индийской музыке: *c'est la musique du corps astral* (это музыка астрального тела). Именно такова она и есть (в той степени, в которой царство астрального соответствует распространенным представлениям): широкий, неизмеримый мир, в котором вместо предметов существуют состояния. Вслушиваясь в нее, не переживаешь ничего определенного, ничего постижимого и все же ощущаешь в себе самую интенсивную жизнь. Следя за сменой тонов, слушаешь фактически самого себя...

Индийская музыка по сути своей лежит совершенно в другом измерении... Эта музыка, по сравнению с нашей, монотонна; длительная композиция часто состоит всего из нескольких тонов, целое настроение иногда передается всего лишь одна отдельная нота. Суть этой музыки лежит в другом, в измерении чистой интенсивности, и другие широкие плоскости ей там не нужны. Индийская метафизика тоже монотонна. Она всегда говорит «во-первых» без «во-вторых», и в этом «во-первых» сливаются и бог, и душа, и мир — вся многосторонность внутреннего бытия*.

* Keyserling H. Das Reisetagebuch eines Philosophen [Путевые заметки философа]. Darmstadt, 1921. 1. Bd. S. 398–403 passim.

Когда сейчас, спустя много десятилетий после этой встречи европейца с классической индийской музыкой (произошедшей в Калькутте в доме семьи Тагоров), читаешь отчеты о голоде в центральной Индии и о трущобах Калькутты, Индия представляется отсталой страной. Но тот, кто долго жил в Индии и изучал ее историю, знает, что она *сделалась* отсталой и нуждающейся в помощи. Демон материального, эгоистического мышления берет верх: английский колониализм научил индусов, как представляется, в первую очередь своим цивилизационным болезням. Проходя бедными кварталами Калькутты, Бомбея или Дели, мы сразу забываем, что приехали в эту страну с целью изучать ее культуру, ее музыку.

Индия — страна голода, эпидемий и природных катастроф. Экономическое развитие тормозится демографическим взрывом, политической нестабильностью, коррупцией, кумовством, организационной отсталостью и черным рынком. Страна находится в постоянном кризисе. Обычный горожанин, будь то индус или мусульманин, образно говоря, променял свою веру на транзисторный приемник и ныне ориентирован на западное индустриальное благополучие, которого в действительности достигают лишь немногие.

Кастовая система, утратившая свою религиозную основу и первоначальный смысл, официально отменена, однако де-факто продолжает существовать и все больше становится социальным бедствием. Обычные, а тем более состоятельные индусы постепенно отходят от национальной культуры, национальной одежды, национальной религии, национальной музыки.

Бесчисленное множество индийских музыкантов сейчас в основном имитирует примитивную западную развлекательную музыку, и возникающие при этом элементарные звучания невыносимы для наших ушей. Но музыкантам нужно выживать и кормить семьи, а «музыка индийского кино», как называют этот милый местным жителям конгломерат, имеет спрос и приносит какие-то деньги.

Музыканты, продолжающие последовательно культивировать классическую индийскую музыку, сохранившие внутреннюю духовную силу, живут, за исключением нескольких виртуозов и знаменитостей, скромно и пребывают в бедности и неизвестно-

сти. Среди них немало таких, которые существенно превосходят известных нам по концертам и радиопрограммам музыкантов, в элитарных выступлениях мечущих бисер перед безразличными состоятельными и привилегированными слушателями.

Некоторые из этих великих имен стали известны и на Западе: Рави Шанкар и Али Акбар Хан, братья Имрат и Вилайят Хан. Они вышли из семей с богатыми музыкальными традициями, с детства не учились ничему другому, кроме игры на традиционных инструментах, причем иногда их учили даже насильно. Позже в человеческом отношении они оказывались не на высоте своих музыкальных дарований и скатывались в алкоголизм или тщеславное самолюбование, выдавая себя за принцев или королей. Они знают, что все упреки, которые им можно было бы по этому поводу предъявить, исчезнут после нового концерта, ведь им хорошо известна сила и магия их музыки, даже если причины этого они не способны распознать.

В то время как музыка Северной Индии вследствие мусульманского вторжения переплелась с арабскими и персидскими принципами игры и звучаниями, южноиндийская музыка осталась строго индусской — то есть формой, всецело преданной религии. Пьесы заданы более четко и даже сочинены заранее, в них меньше простора для импровизации. Кроме того, на переднем плане здесь еще и сегодня находятся религиозное пение и игра на *вине*, в то время как в Северной Индии в XIII веке Амиром Хосровом, пришедшим в Индию в свите князей и моголов, был введен персидский ситар. Музыка приобрела светский характер, в ней большее место заняла импровизация. Если раньше играли и пели только для Бога, то при исламских дворах считалось, что певец или музыкант с помощью музыки могли пробудить сверхъестественную силу. Сохранились описания почти невероятных событий, произошедших под воздействием музыки.

Так, о Тан-Сене, величайшем североиндийском мастере и главном музыканте могольского императора Акбара, например, говорят, что при его игре загоралась свеча, солнце всходило на час раньше, собирались дождевые тучи и не в период муссонов шли ливни. На вопрос о том, кто его научил такому искусству, Тан-Сен отвечал всемогущему Акбару, что его учитель не придет сюда, ибо поет только для богов, — Акбару нужно облачиться в одежды аске-

та и пойти вместе с Тан-Сеном к учителю-гуру, чтобы впасть в божественный транс от его — учителя — игры.

Сейчас, видимо, подобные музыканты-волшебники вымерли, но глубоко погрузиться в тонкие материи психологического воздействия музыки можно и ныне. Сегодня встреча с подобным музыкантом — постигшим закономерности староиндийской музыки, соблюдающим в жизни ее религиозные основы и способным полностью высвободить ее духовную силу, — редкая удача. Не в последнюю очередь важна здесь готовность и полная отдача слушателей, что человеку западному обычно чуждо. Однако в Европе и Америке на некоторых концертах индийских музыкантов дело не ограничивается впечатлением от поразительной техники и экзотического духа музыки. У многих молодых и даже немолодых слушателей открывался *внутренний слух*; музыка «запускала» своего рода механизм духовного пробуждения. В немалой степени это было связано с употреблением психоделических наркотиков, обеспечивающих направленное, расслабленное слушание.

Слушать индийскую музыку «под кайфом» быстро стало шиком. В андеграунде, во многих новых духовных сообществах, сформировавшихся в Европе и Америке, индийская музыка стала пользоваться все большей любовью. Для этих людей, занимающихся йогой или медитацией, изучающих индусскую и исламскую музыку и суфизм или иными способами постепенно приближающихся к постижению своего внутреннего Я, классическая индийская музыка, как южная (*карнатская*), так и северная (*хиндустанская*), становится фантастическим средством, с помощью которого можно свершить путешествие в подсознание и сверхсознание.

Автору этих строк североиндийскую музыку открыли пластинки *устада* [мастера] Вилайята Хана, а также встреча с его младшим братом устатом Имратом Ханом, состоявшаяся благодаря его немецкому ученику Алу Громеру. Без больших теоретических познаний, которые, согласно индусам, отнюдь не лишни для слушателя, но с большим воодушевлением в 1972 году я отправился на второй концерт Имрата Хана в Берлинскую Академию искусств. Он выступал в Берлине за год до этого, и миф о том, что игра этого ситариста может «отправить в путешествие» без всяких наркотиков, обеспечил ему полный зал на втором концер-

те в рамках фестиваля Бахауэра. Были предусмотрены два отделения. Одно проходило поздним вечером в концертном зале, а другое, во второй половине следующего дня, транслировалось в большом выставочном помещении, оборудованном прекрасной усилительной аппаратурой, — в солнечном дворике Академии.

Второе отделение привлекло сотни слушателей, которые бродили по двору, медитировали, сидя в высокой траве, или в глубокой взаимной сосредоточенности собирались вокруг музыкантов (Имрата Хана сопровождал на *табле-барабанах* Файяз Хан). Во время этого ночного концерта многие испытали неведомое им ранее магическое воздействие. Об этом состоянии много не расскажешь, поскольку оно связано с чувством воодушевления и «живым опьянением», которое нужно испытать самому. Тогда достаточно намекать, чтобы все снова вспомнилось. Музыка Имрата Хана была одновременно и гнетущей, и протяжной, и текучей, то грубой и суровой, то по-детски светлой, а в конце — романтически-сладкой. Возникали видения: казалось, что появилась золотая пыль (потом это подтвердили разные слушатели). В конце игра Имрата Хана стала такой волнующей, что многие начали плакать. Имрат Хан и сам плакал, а после сказал нам, что вовсе не он вызвал эти силы, а его *школа*: его гуру и учителя его учителя. Он же — только инструмент этой музыки и должен всегда следовать одному и тому же порядку исполнения программы: в середине идет соло на большом, более глубоко звучащем и сильнее действующем на слушателей [нежели ситар], *сурбахаре** — инструменте, который близок по звучанию южноиндийской вине. В конце исполняется рага, отличающаяся мягким, трогательным и беззаботным характером, в то время как в начале звучит большая рага продолжительностью порой до часа, в которой демонстрируется все мастерство и виртуозность музыканта.

В противоположность североиндийской хиндустанской музыке карнатская музыка Южной Индии в Европе еще мало известна. Тот, кто интересовался южноиндийской игрой на вине, скрипке или барабанах либо имел счастье *вживую* или хотя бы в записи услышать уникальную певицу Суббулакшми из Мадраса,

* Сурбахар — струнный щипковый инструмент, подобный ситару. (Примеч. консультанта).

знает, что именно здесь, а не на севере, нужно искать источники настоящей индийской музыки.

В Южной Индии существует не менее 5831 раги, каждая — с собственным именем и точным описанием того, как ее следует исполнять. В основе любой из них лежит строго определенная композиция, являющаяся зерном исполнения. Южноиндийская концертная жизнь сейчас неразрывно связана с традицией и, подобно западной, с ее классическим тройным созвездием (Гайдн — Моцарт — Бетховен), основана на творчестве трех великих композиторов XVIII века, бывших одновременно и поэтами, и певцами. Однако концерты индийской музыки совсем не похожи на наши. Представьте себе большой, пестро и празднично украшенный зал, в котором представление начинается уже в четыре часа пополудни. Оно состоит из отделений продолжительностью около двух часов, где представлены пение, флейта, танец, вина и скрипка, причем такая программа может длиться двенадцать и более часов.

При этом сравнивать качество исполнения певцов или игроков на вине, где все строго обусловлено традицией, пришлось бы, оценивая столь тонкие границы микроинтервалов, мельчайшие различия в тонах и окраске звука, что объективный критерий определения «наилучшего» среди музыкантов едва ли найдется. Можно говорить лишь о критериях, позволяющих причислить музыканта к лучшим.

Для западного слуха вся индийская музыка поначалу звучит довольно однообразно и, пожалуй, монотонно и чуждо. Мы привыкли слушать музыку образно, направленно вовне и часто воспринимаем лишь самый внешний ее контур, причем тем ярче, чем неожиданнее и сильнее он изменяется. Слушание одного продолжительного звука или постоянно повторяющегося мелодического образа в течение долгого времени скорее раздражает, нежели успокаивает рационально мыслящего человека. Индийская музыка, целиком основанная на мифологическом сознании, требует расслабленного самоотключения, отрешения от внешних событий, способности пассивного проникновения в сферы, где предметное мышление и рассуждение не властны. Все прелести западного рационального слушания, такие как синтаксическая сложность разворачивающейся формы или утонченное веде-

ние голосов, в основе своей сложившееся еще во времена контрапункта, в индийской музыке уступают место всегда одной и той же «примитивной» форме. Она начинается с медленной медитативной части (*алап*), которая является настройкой и постепенно сменяется ритмической пульсацией (*джор*). Далее следует тема с соло в виде вариаций (*гат* и *таан*), а завершается все нарастающим виртуозным финалом, называемым *джхала**. В южноиндийской музыке форма еще проще: вступительная импровизация (*алап*) сокращена, а после нее исполняется заранее сочиненное произведение, между частями которого вставляются импровизационные соло; заключением почти всегда служит продолжительное и виртуозное соло, исполняемое на южноиндийском барабане *мридангам*.

Для индийской музыки, как и для самих музыкантов, важно не наблюдение за течением музыки и критически отстраненный «разбор» исполнения, а способность публики *слушать сердцем*. На Западе такое состояние часто путают с «эмоциональным», и многие принимают его за изошренное притворство. Однако «слушание сердцем» — состояние очень деятельное, предполагающее способность чувствовать с помощью осознанного, дифференцированного опыта. Однажды проникнув в дух индийской музыки, обнаруживаешь: ее монотонность столь красочна и полна нюансов, что все ее богатство достигает глубинных измерений души. Огромные качественные различия, которые допускает эта импровизированная музыка, становятся таким образом слышны как различные воздействия, исходящие от отдельных стилей и школ, от разнообразных звукорядов.

Основой всей индийской музыки, как мусульманской, так и индусской, служит человеческий голос, распевное чтение священных книг — Вед и Корана. Как и в древнегреческой культуре, в Индии в течение тысячи лет не делали различия между пением и чтением. *Мусикии* греков соответствует, как уже упоминалось, пение *Самаведы* — самой древней книги о связи музыки, космоса и человека. Мифологические корни западноевропейской культуры обнаруживают достаточно много общего с культурой

* Джхала — заключительная, виртуозная часть раги в быстром темпе (Примеч. консультанта).

индийско-китайской. Древние народы довольствовались, можно сказать, одним тоном, который тянулся бесконечно, сопровождая обряды в египетском храме или в юрте кочевника-монгола. Веды пелись и сейчас распеваются на трех тонах — основном и двух соседних, расположенных на целый тон выше и ниже основного. Это также совпадает с чтением гомеровских текстов (*Одиссея, Илиада*). В индийской нотной записи эти три тона называются *Sa-Re-Ni*, а на Западе говорят *do-re-si* или *C-D-B*, если тон *do* принять за основной.

В ходе своего развития индийская музыка осталась одногласной. Это означает, что все постоянно опирается на основной тон, который никогда не меняется. Нет никакого сопровождения гармоническими аккордами или изменяемых основных тонов, напротив — основной тон Sa (или do) постоянно поддержан аккомпанирующим инструментом — *тамбурой* (или *танпурой*), так что тон этот вместе с первыми обертонами (октава и квинта) образует устойчивое бурдонное звучание. Также и в средневековой европейской культуре церковные звукоряды григорианских хоралов строились на этом соотношении с основным тоном.

На базе основного тона и в Древней Греции, и в Индии возникли четырёхзвучные тетраорды, охватывающие диапазон кварты. Две такие группы тонов образовали семиступенный звукоряд. В Индии нижний по отношению к основному тону квартовый звукоряд называют *пурванга*, а верхний, доходящий до октавы — *уттаранга*. Внутри такой октавы принято различать деления на интервалы в целые тоны и полутоны. В Индии не были приняты ни система Пифагора, ни более поздняя темперированная система, делящая октаву на двенадцать полутонов. Для мелодического движения здесь развили более тонкую и более дифференцированную систему из двадцати двух шрути, которая предусматривает различные интервалы с расстоянием в большой полутон и целый тон. Эти мельчайшие интервалы не имеют аналога в Европе (за исключением четвертитоновой музыки чешского композитора Алоиза Хабы, 1893–1973). Эти интервалы — результат не математического умозрения, а психологического опыта воздействия музыки на чувствительный к одногласию слух. Эта сложная даже для самих индусов система убедительно описана в музыкально-этнологических трудах

Алана Даниэлу, которому мы обязаны также серией пластинок с записями внеевропейской музыки, изданных ЮНЕСКО.

Рага

Звукоряд раги обусловлен, как и в ладах Западного Средневековья, выбором семи главных и пяти дополнительных тонов. Есть раги, состоящие всего из пяти нот, и раги, в которых при подъеме вверх звукоряд состоит из пяти или шести нот, а при движении вниз — из семи. Во многих рагах разрешено даже, ради обогащения звучания, вводить новые интервалы. Так, при основном тоне *C* вторым тоном может быть *D* или *Des*, третьим — *E* или *Es*, четвертым — *F* или *Fis*; пятый тон (квинта) — всегда *G* (если не пропускается); далее идет шестой тон, *A* или *As*, и седьмой — *H* или *B*.

Наш мажорный звукоряд *C-D-E-F-GA-H-C* отвечает индийскому ряду *Sa-Re-Ga-Ma-Pa-Dha-Ni-Sa*. Он представлен в рагах и как минорный *C-Des-F-GAs-B-C*. Есть десять основных форм раги, в Северной Индии называемых *тхат*. Эти формы и семьдесят две основные раги в Южной Индии опираются на различное применение интервалов такого звукоряда. Мы упомянем лишь те из них, что соответствуют старым церковным ладам:

- C-D-Es-F-GA-B-C* — дорийский
соответствует тхату раги Кафи
- C-Des-Es-F-GAs-B-C* — фригийский
соответствует тхату раги Бхайрави
- C-D-E-Fis-GA-H-C* — лидийский
соответствует тхату раги Йаман
- C-D-E-F-GA-B-C* — миксолидийский
соответствует тхату раги Хамадж
- C-Des-F-GAs-B-C* — эолийский
соответствует тхату раги Асавари
- C-D-E-F-GA-H-C* — ионийский
соответствует тхату раги Билавал

Кроме этого, есть звукоряды с увеличенными интервалами, которые в нашей музыке не встречаются и являются типично восточными:

- C-Des-E-Fis-G-As-H-C* — звукоряд раги Пурви
C-Des-Es-Fis-G-As-H-C — звукоряд раги Тоди
C-Des-E-F-G-As-H-C — звукоряд раги Бхайрав
C-Des-E-Fis-G-A-H-C — звукоряд раги Марва

Из этих основных звукорядов в Северной Индии образованы многие сотни раг, отличающихся между собой тонами, окраской звука, настроением и значением, даже если в них используется один тот же ряд, то различия между ними заключены в мельчайших деталях. А в Южной Индии известны и описаны более 5000 раг! Впрочем, не все они сегодня в ходу.

В отличие от наших, точно фиксированных тонов основного звукоряда, в Индии переход от одного тона к другому часто бывает скользящим. Чтобы выделить наиболее типичное в раге, существует бесчисленное множество украшений и форм скольжения, так называемые *меендс*, и техника пения со скачками туда-сюда между тонами (*гамак*), совершенно чуждая нашему уху.

Таким образом, тоны одного звукоряда никогда не бывают зафиксированы так, как на нашем фортепиано. Они могут петься выше или ниже по определенным правилам, и в этом-то и состоит высокое искусство: при всех глиссандо нужно попадать точно на ту высоту, которая задана соответствующей рагой. Эти скольжения и виртуозные «качания» голоса вверх-вниз особенно глубоко воздействуют на слушателя, в чем и проявляются подлинныя достоинства индийской музыки.

Поскольку все струнные и духовые инструменты произошли из подражания человеческому голосу, они устроены так, что такие микроинтервалы могут быть получены либо в результате натягивания струн, либо при медленном изменении напора воздуха [в стволе духового инструмента].

Микроинтервалы присутствуют прежде всего в гортанных скачках певческого голоса — таан, коротких и нанизанных друг на друга пассажах или стремительных виртуозных скачках и пробегах, а также, разумеется, в алапе, с которого рага начинается.

Известный немецкий исполнитель на ситаре и сурбахаре*, этномузыколог Михаэль Манфред Юниус так описывает своеобразие индийской музыки:

Музыка Индии относится к модальным ладовым системам. Модальная музыка менее применима к историческому и динамическому чувству времени, нежели поиск объективизации и стандартизации ладов; в ней психическое содержание важнее исторических взаимосвязей. Психологические основы, определяющие выразительность интервалов, рассматриваются как объективно изученные и непреложные. На эту связь между интервалом и психическим эффектом художник может положиться. Каждый лад образует некое целое, одну музыкальную краску. Сравнение исключительно тонких ладов индийской музыки с живописными красками правомерно, и само название «рага» означает «то, что окрашивает дух».

Рага должна иметь основной тон, называемый *Sa* (тоника), каждый другой тон определяется как своим соотношением с этим основным тоном, так и связью с остальными интервалами. При этом основной тон в ходе исполнения все время слышен, часто он выступает в качестве основы аккорда, который включает сам основной тон, а также октаву и квинту. Такой аккорд звучит на особом сопровождающем инструменте. Рага должна иметь еще так называемую *вади-ноту*, «говорящую ноту», которая «украшает рагу, как кольцо руку». Кроме того, при исполнении раги применяются различные украшения. Каждая рага приурочивается к времени года, празднику, часу дня или ночи, соотносится с различными богами и настроениями души. Рага должна околдовывать слушателя, окрашивать его дух. Раги вдохновляют поэтов на создание стихов, художники создают живописные изображения раг*.

В ходе своего развития индийская музыка осталась одногласной, а это означает, что в мифологическом сознании она сохранила ощущение полярности (от интервала к основному тону). На примере музыки хорошо видна разница культур и ментальностей Востока и Запада. На Западе все находится в развитии:

* Из Введения в индийскую музыку. Программа Фестиваля метамузыки. Berlin, 1974.

формы, системы и стили постоянно меняются, идут вперед и вперед. Классические формы сменились здесь музыкой «выразительной», программной, поздней романтической, додекафонной, серийной, электронной, шумовой. Как удивительно, что именно те мастера Запада, которые постигли все стремительные шаги этого прогресса, сейчас, благодаря встрече с музыкой Востока, испытывают интерес к древнему объективному бурдону и центральным тонам.

В противоположность Западу, в настоящее время в Индии еще существует живая музыка, которая возникает ежедневно, почти не изменилась с течением времени, сохранила свою первоначальную, основанную на старых правилах форму и свое духовное начало. Это духовное начало проявляется в одноголосии и в отношении к основному тону. При посредстве *одного* звука или гетерофонной игры друг за другом (как это происходит при игре на двух винах в Южной Индии) в два интервала может возникнуть невообразимое богатство звуковых красок, открывающее западному слушателю неизвестные ему звуковые пространства. Звуковая краска, по выражению музыковеда Нестлера, воспринимается как *носитель духовного*.

Интересно также, что в Индии нет абсолютной высоты тона: исходный основной тон и интервалы отсчитываются от индивидуально устанавливаемой тоники. Эта субъективная тоника ориентирована на голосовой диапазон певца или на разновидность инструмента. В большинстве случаев исходный тон — *Des/Cis* (у певиц — примерно *As*), поскольку инструменты устроены с тем расчетом, чтобы натяжение струн создавало оптимальное звучание. Струны натягиваются вдоль слегка закругленной подставки из слоновой кости. Как раз в том месте, где струна касается подставки, прикрепляется тонкая нить, которая заставляет струну гудеть в нужном месте, при этом обертоны звучат ярче, а значит, они выделяются и лучше воспринимаются по отдельности.

Рага ориентируется не только на один тон, но и на все звучание обертонового ряда, в котором каждый звук обладает свойствами, соответствующими физическим законам. Характер раги определяется ее соотношением с обертоновым рядом, что особенно ярко выражено в алапе. Для музыкантов с мистической ориентацией, для старых индийских святых и для отшельников-

гуру, которые музицируют только для Всевышнего, алап является самой существенной частью их музыки. Несколько упрощенно можно сказать, что алап представляет собой анализ раги, наглядно демонстрируя ее своеобразие и особый отбор тонов. Здесь можно почувствовать, какие тоны характерны для раги, — а музыкант иногда медлит с обозначением этих специальных характеристик, причем так долго, что слушатель в течение длительного времени не знает, какая рага будет исполняться в данный момент. Так, к примеру, некоторые раги начинаются с одного и того же звукоряда, и если музыкант тем или иным изысканным образом не дает понять, какую рагу сейчас будет играть, то он держит в напряжении компетентных слушателей несколько минут и дольше. Когда же сделан решающий шаг или происходит поворот, дающий знать, какую в действительности рагу играют, то напряжение разрешается громким вздохом облегчения и успокоением публики. Следует заметить, что, как показывает опыт, такие различия слышат люди *всех* слоев общества.

Алап может длиться на концерте чрезвычайно долго; именно в *алапе* решается, является ли музыкант только виртуозом или ему свойственна *бхава*, что означает духовную силу, исинную религиозность или музыкальную магию. «Если бы ты слышал алап покойного Баде Гулама Али Хана, ты разрыдался бы и оставил свою семью», — заверил меня один индийский музыкант в разговоре об «истинной» музыке Индии. (Кто оставляет свою семью, становится аскетом или монахом.) Традиция великих певцов алапана наверняка утрачена. Она тесно связана с силами, о которых шла речь выше в связи с Тан-Сеном.

Раса

На характер раг существенное влияние оказывает тип ощущения, с которым связана та или иная из них. Прошло не одно столетие с тех пор, как индийская культура дала название определенному числу исходных эмоциональных состояний, которые находят выражение в *sangeet* (говорят — *сангит*) в каждой форме искусства. Эти девять *рас*, охватывающих всю гамму человеческих чувств, выражены в пении, музыке, литературе и танце, то есть во всех возможных видах искусства, которые некогда

в Индии представляли собой единство. Первый знаменитый ситарист, получивший известность на Западе, Рави Шанкар, в своей книге *My Music, My Life (Моя музыка, моя жизнь)* описывал эту классификацию музыкальных состояний в девяти различных состояниях души:

«Каждая рага имеет свой собственный душевный темперамент в соответствии со своим темпом. Многие серьезные и глубокие раги, такие как *Darbari Kanada* или *Asawari* следует играть или петь очень медленно. Другие, которые выражают более легкие чувства, исполняются быстрее. Танцевальная музыка или театральное искусство в Индии и даже поэзия в концептуальном отношении строятся на основе девяти ощущений, на расах. Каждое творение искусства базируется на одной из этих рас. Чем непосредственнее рага выражает собственную идею или присущее только ей чувство, тем больше эффект от самой раги. Это магия нашей музыки — ее гипнотическая, интенсивная исключительность определенного, единственного в своем роде эмоционального состояния. Существует девять таких основных настроений; иногда их насчитывают восемь или десять.

Первая раса, обычно именуемая *шринга*, — романтическое и эротическое состояние, выражающее тоску по любимому человеку, которого нет рядом. При этом речь может идти как о телесной любви к женщине, так и о духовной любви к Всевышнему. Иногда эту расу называют *пращасой*, потому что она воплощает универсальную созидательную силу.

Вторая раса — это *хасья*. Она комична, преисполнена юмора и должна вызывать смех. Синкопированные ритмы и формулы, попеременная игра в «вопрос-ответ» между музыкантом, задающим ритм на табле, и солистом, играющим на ситаре или другом инструменте, вызывают смех и доставляют удовольствие.

Каруна — третья раса. В патетической и печальной, вызывающей слезы форме она выражает чувство великого одиночества и тоску по Богу или возлюбленному. (Поскольку индусы возвышают земную любовь до любви божественной, то возлюбленным может быть как обычный человек, так и божество, например Кришна, Рама или Шива.)

Следующая раса, *раудра*, должна представлять ярость и гнев. Ее часто представляют на сцене театра, а в музыке ее изобража-

ет бушующая во время грозы или бури природа; это выражается в быстрых, «дрожащих» музыкальных орнаментах, которые способны внушить страх посредством вибрации. (Но такие расы не страшат индуса, а внушают ему благоговейный ужас перед божественной природой.)

Раса *виар* характеризует настроения, свойственные героизму, великолепию, блеску, возвышенности — своего рода благородному возбуждению. Если эта раса утрируется, то она переходит в расу *раудра*.

Шестая раса — *бхаянака* — ужасает и пугает. Ее невозможно передать игрой одного инструмента, но оркестр может сыграть *бхаянака* очень легко. Однако подлинное содержание этой расы может раскрыть только текст.

Бибхатса — «отвратительно, мерзко» — раса, которую также сложно воплотить в музыке. Обе эти расы представляются в драме.

Восьмая раса — *адбхута* — выражает удовольствие и радость в соединении с удивлением и некоторым трепетом так, как будто человек приобретает новый, доселе неведомый ему опыт. Ее можно передать посредством сильного ускорения темпа или при помощи некоторых специальных вокальных или инструментальных технических приемов, которые доставляют удовольствие.

Девятая раса — *шанта* — выражает мир, покой и расслабление. Иногда десятой расой называют *бхакти*. Она благочестива и духовна, способна пробудить религиозные чувства. Но по сути эта раса является комбинацией рас *шанты*, *каруны* и *адбхуты**.

Тала

Наряду с рагами и расами в индийской классической музыке существует еще один важный элемент: это ритм — *тала*. Изначально он имеет две основные ритмические схемы, две исходные точки: двойной и тройной удар. Как и во всех музыкальных

* Свободный перевод из книги Рави Шанкара *My Music, My Life*. London, 1969. В русском переводе: *Рави Шанкар. Моя музыка — моя жизнь*. М.: ИКАР, 2005.

культурах, двутакт является результатом ритма ходьбы и ритма сердцебиения.

Трехтакт происходит из ритмики дыхания, которое в Индии измеряется тремя единицами времени. Таким образом, каждый тала представляет собой совокупность этих основных ритмических схем (например, 2–2–3; 3–3; 4–4–4 и т. д.). Исполнители на барабанах табла или мридангам учатся проговаривать эти ритмы в соответствии с «алфавитом» звуковых красок барабана. Каждая сильная доля, отбиваемая пальцем или серединой ладони, имеет опознавательный слог. Таким образом музыкант учит все важные формулы и вариации – как язык, который он затем переносит на инструмент. Метры тала выстраиваются в циклы, то есть существует ритмический период с возвратом к началу, называемый *sam*. Самый известный тала, напоминающий западному уху схему блюза, – *тинтал* (4–4–4–4). Каждый удар имеет разный вес: один производится тяжело, другой легко, а некоторые доли пропускаются (*khali*). Они обозначают возврат к началу периода или изменение ритмического рисунка в цикле.

Sam – окончание всей вариации, является важнейшим ориентиром и для инструмента, ведущего мелодию, и для ритма. Внутри цикла возможна свободная импровизация первоначальной модели тала; в то же время исходная структура тала должна постоянно сохраняться в сознании как ориентир. Ритмическая импровизация может быть столь сложной и изысканной, что ритмическое дробление, синкопирование и перемещение акцентов западный исполнитель сыграет только лишь после длительной тренировки.

Несмотря на это, на Западе аккомпанементу на табле уделяется очень много внимания, потому что многие познают сегодня музыку преимущественно в ее ритмическом компоненте. И неслучайно диалоги между ситаром и таблой, когда таблист должен попеть за сложнейшими мелодическими импровизациями, пользуются на Западе наибольшей популярностью. Такая игра в «вопрос-ответ» требует обоюдного вдохновения и соревнования, что ведет музыкантов к спонтанному творчеству в соединении с высочайшей отточенностью. Фигуры индийской ритмики и мелодические фразы таан (заученные ходы и фигура-

ции) никогда не выучивались и не исполнялись по нотам в западном смысле слова.

Обучение музыке в Индии

Форма урока при обучении классической индийской музыке представляет собой подражание игре учителя. В начале настраиваются инструменты ученика и мастера.

Ситар имеет две струны для игры и ряд резонирующих «симпатических»* струн, которые должны настраиваться в соответствии со звукорядом раги. Если сыграть определенный тон, то начинает звучать соответствующая ему созвучная струна, благодаря чему возникает специфический тембр ситара. Вина — древняя форма лютни в Южной Индии — имеет немного таких резонирующих струн, в то время как смычковый индийский инструмент саранги — сродни удерживаемой на коленях средневековой скрипке, — располагает сорока такими симпатическими струнами. В Южной Индии используется также и наша скрипка. Но она чаще всего настраивается иначе (по квартам), а играют на ней следующим образом: левая рука музыканта, сидящего на земле, опирается на бедро, а кисть словно бы независимо от предплечья скользит по струнам.

После того как настраивают все струны, а подвижные лады ситара распределяют по определенным местам в соответствии с октавным звукорядом, учитель начинает играть первые фразы алапы, которые ученик повторяет по фрагментам с тем же оттенком звучания. Здесь ученик усваивает не только ходы по звукоряду, но и всю специфику отдельных тонов в раге. При этом едва ли кто-то проронит слово, все только слушают и повторяют: как выделяется важный *вади*-тон, какой тон обыгрывается только сверху вниз, какой — только снизу вверх и т. д.

То же самое происходит и при обучении пению: настраивается тамбура, учитель дает основной тон *Sa*, чтобы пение было максимально естественным. Уже при настройке инструмента следует погрузиться в этот звук *Sa*. Индийский певец Пандит Патекар из

* Симпатические струны — дополнительные резонирующие струны, подструнки (*Примеч. консультанта*).

Бенареса все время подчеркивает, что начинать следует с долгих упражнений, пока *Sa* не станет звучать изнутри: «Визуализируй свое *Sa*, сделай *Sa* своим гуру, стань *Sa...*» Затем, в соотношении с основным тоном, устанавливается весь звукоряд, причем нельзя петь тоны так, как они задаются на фортепиано. Более того, необходимо «скользить» по гамме, однако певец всегда абсолютно точно переходит на следующий по высоте тон. Это скольжение необычно и представляет собой наибольшие трудности для западных студентов, но существует ряд упражнений, чтобы сделать «негибкий голос эластичным», как говорит об этом Патекар*.

В соответствии со стилем и школой существуют определенные тааны и мелодические пьесы (гаты), а в стиле *кхаал* сочинены песни, которые образуют, в таких частях, как *антафа* и *стахи*, постоянно повторяющиеся рефренные мотивы, которые устанавливают повторяемый ритмический период. Эти простые, запоминающиеся мелодии выучиваются наизусть; возможна также их запись символами для существующих индийских названий тонов. Затем к пению может присоединиться таблист, играющий вначале только легкие ритмические формулы. Понемногу у учеников возникает чувство ритмического цикла – тала, и почти автоматически они снова приходят к *sam*.

С течением времени ученику становится ясно, что благодаря подражанию игре учителя он приобретает другие, более глубокие музыкальные навыки. Алап и совершенно конкретные приемы, которые нельзя ни записать, ни выучить наизусть, поскольку они относятся к сфере более тонких материй, учитель закладывает ученику в область бессознательного. Ученик сначала не замечает, что уже владеет той или иной фразой. Хотя вместе с учителем он мог сыграть ее правильно, однако полагал, что сразу после урока это умение потерял. И часто только спустя месяцы он обнаруживает глубину исполнения своего мастера в своей собственной игре или пении.

Эти мощные вибрации переносятся и на слушателя индийской классической музыки, если он умеет правильно слушать. Искусство правильно слушать индийскую музыку Пандит Патекар объясняет следующим образом:

* Об этом шла речь в беседах, когда я был учеником Патекара в Индии.

Наивысшая эстетическая радость достигается тогда, когда между исполнителем и слушателями возникает гармоническая взаимосвязь. Далее следует перечисление правил поведения, необходимых для того, чтобы стать хорошим слушателем.

1. Мысленно освободись от своих обычных дум и сконцентрируйся на высших духовных аспектах жизни. Музыка предлагает лучший способ для такой концентрации.

2. Пусть универсальное переместится в центр твоего созерцания, попытайся забыть или отложить в сторону привычку рассматривать мир фрагментарно.

3. Погрузись в настроение медитации и созерцательности. Для этого лучше всего подходит алап раги. Алап — это тихое медитативное выражение музыкальной идеи.

4. Создай связь со сверхъестественными аспектами действительности. Этого можно достичь как при помощи тонов раги, так и благодаря ее ритмам.

5. Оставь в стороне все внутренние предрассудки.

6. Попытайся перевоплотиться в музыканта. Это значит — попытайся чувствовать так, как он, стать одним целым с ним и с темой.

7. Будь спокоен и одухотворен — внутри и снаружи.

Ом Шанти*.

*Садху**, поющий на берегу Ганга*

В заключение главы об индийской музыке стоит рассказать об одном музыкальном впечатлении, которое говорит само за себя.

Я читал и слышал, что особые тоны индийских музыкантов-магов могут открывать внутренние центры. Многие музыканты также говорят, что они отказались от наркотиков, так как их музыка вызывает более чистое внутреннее становление сознания без помощи каких-либо искусственных средств — и это

* Написано по-английски для многомесячного турне по Европе весной 1975 года.

** Садху — так называют святых, отшельников в Индии (*Примеч. консультанта*).

достигается без отравы, только благодаря вибрациям музыки. Некоторые рассказывали, что они смогли вспомнить свое божественное прошлое, когда пели религиозные песни *киртан* и *бхаджан*, и что перед ними появлялись Кришна и Шри Рам.

Благодаря космическим песням Парамаханса Йогананды я узнал о пяти стадиях в пении: «Громкое пение, пение шепотом, сознательное пение, подсознательное пение, сверхсознательное пение. Подсознательное пение становится автоматическим, если разум без усилий повторяет вокальную фигурацию и одновременно о чем-нибудь думает или что-нибудь делает. Сверхсознательное пение возникает, когда внутренние вибрации пения превращаются в подсознание и когда внимание постоянно сосредоточено на совершенно реальной космической вибрации, на *ом* или *аум*, а не на явном или внешнем звучании. Тогда начинается сверхсознательное пение»*.

В книге Рави Шанкара, которую я уже цитировал, читаем: «Старые мастера были не только известные певцы, но и щедро одаренные йоги, знавшие все тайны Тантры, Хатха-йогу и различные формы оккультных сил. Все музыканты были подлинными аскетами, часто святыми. Это удивительная традиция нашей музыки, и она существует поныне, хотя о чудесах, которые происходили во время музицирования этих мастеров (дождь, изменения в природе, укрощение животных и т. п.) более не слышно. И все же существует неслыханное воздействие и духовный опыт, приобретаемый слушателем индийской музыки»**.

Во время своих путешествий по Индии я всюду спрашивал, где можно найти такого музыканта-*садху*, аскета или мага, и есть ли еще такие люди. В ответ мне улыбались и говорили, что я найду такого, когда буду к этому готов; он будет ждать меня... Я, конечно, не принимал это всерьез, но когда мне посчастливилось встретить индийскую святую Ананду Майи Ма, я быстро забыл о своем музыканте-*садху*. Чтобы увидеть Ма в ее ашраме в Агарпаре, что находится севернее Калькутты, я отправился на одном из допотопных индийских автобусов в это заброшенное гнездо, которое из-за его местоположения непосредственно на

* Cosmic Chants (Введение). Self-Realization Fellowship, Los Angeles.

** Из книги Рави Шанкара *My Music, My Life*.

берегу Ганга в это жаркое и всегда влажное время года преварчалось в зловонное место, полное москитов, бедствий и испытания терпения.

Консервативный ашрам недолго позволяет «нечистым» иностранцам находиться за его стенами, поэтому мне пришлось отправиться на поиски еды и ночлега. Я был мокрый от пота, усталый и раздраженный, оттого, что в ашраме мне отказали. Кроме того, это означало, что Ма ожидается только через несколько дней. Итак, я шел вдоль Ганга, надеясь освежиться в коричневатых водных потоках и разыскивая тень в полуденную жару. Тут я увидел в отдалении, рядом с глиняной хижинкой силуэт сидящего человека, который, как казалось, давно за мной наблюдал. Подходя ближе, я не верил своим глазам: человек с свалывшимися длинными, седыми волосами и невиданной бородой не имел на теле иной одежды, кроме изношенного куска материи вокруг туловища.

Это, наверное, йог, бездельник или бродяга, а может быть, все вместе, подумал я и хотел уже пройти мимо. Здесь меня поразило блеск молнии в его глазах, и я испытал глубокий ужас. Известно, что в Индии бродят бесчисленные псевдогуру, занимающиеся с помощью йогических сил черной магией; например, они способны установить визуальный контакт и таким образом вызвать чувство сострадания, заставив вас при этом отдать все свои деньги.

У меня не было желания встречаться с его *siddhis* (духовными силами), и мне не казалось, что он может найти для меня пристанище, не говоря о гостинице. Когда я прошел мимо него, за моей спиной раздался неопишуемый голос: «Hallo, my friend!» Я остановился как вкопанный. «I'm happy to meet you». Он улыбался, приглашая меня. «Very hot season now...» Его английский был типичен для индусов и почти непонятен. Кроме того, как оказалось, он состоял только из нескольких фраз. «Come in!» Он показал на свою хижину, которая была сооружена самым примитивным образом из нескольких скальных глыб. Лишь теперь я понял, насколько близко к воде она находилась. В период муссонных дождей местность заливают, возможно, это — «летняя резиденция». Я был слишком обессилен, чтобы отказаться от сделанного предложения, да и от него исходила какая-то сила,

которая действовала на меня больше, чем мне бы хотелось. Прежде всего, я не мог смотреть ему в глаза, что он все время старался спровоцировать. Его взгляд был явно подкупающим.

В хижине не было ничего, кроме чайной чашки, циновки и огромной черной тамбуры. Я сел на пол, наконец, солнце больше не припекало голову. После некоторого молчания, во время которого садху неотрывно на меня смотрел, я сказал, чтобы что-нибудь сказать: «Very nice place – very nice instrument», и показал на тамбур. Тут наши глаза встретились, и я почувствовал необычайно сильное излучение доброты. «Music», – только и сказал он, но в этом слове было так много всего. Он сидел и смотрел на меня, как будто не было ничего необычного в том, что я оказался у него дома. Затем он показал на меня, засмеялся и снова сказал: «Music!» Я кивнул, он кивнул: «Vocal music – bohut adscha (очень хорошо) – I will teach you».

Для меня это перестало быть просто случайностью. Откуда он мог знать, что я учусь индийскому пению? И, как будто в ответ на мой внутренний вопрос, прозвучали поразительные слова: «I know everything about you». Я отреагировал на это довольно скептически. «Yes, I know everything about you». Он кивнул: «On Holy you go to Benares». Это было все же невероятно: в Калькутте я купил себе билет на поезд до Бенареса на 8 марта, на которое выпадал священный праздник. Я был озадачен и беспомощен и только сказал: «Very hot».

Тогда садху бережно взял тамбур и почти прошептал: «Tori – very good for this time, do you know Tori?» Я подумал, что он имел в виду *ragu tadi*, и кивнул несколько неуверенно. Он улыбнулся и начал игру на тамбуре, слегка поднастраивая инструмент. Что за звук! Он был шестиструнный, что большая редкость, и для моего уха совершенно непривычно настроенный. (Позже я узнал, что *todi* поют без квинты и тогда седьмой тон *Ni* вибрирует вместе с основным звуком.)

Он посмотрел на меня, немного откашлялся и начал петь – медленно, глубоко, почти на одном дыхании. Нельзя сказать, что этот человек пел «красиво»: его голос был, скорее, хриплый и первобытный. Но в нем был какой-то таинственный унтертон, какая-то лишь чувственно ощутимая вибрация. К моему удивлению я все больше чувствовал, будто меня овеивает прохладным ве-

тром. Я перестал потеть, ощутил свежесть. Так как я воспринимал все осознанно, мне не удавалось обнаружить какого-либо движения воздуха. Чувство пролады и свежести шло откуда-то изнутри.

Во время своего мощного и все же нежного пения он неотрывно смотрел мне в глаза, а его тамбура звучала так прекрасно и многокрасочно, что напряжение меня покинуло, и я смог, наконец, выдержать его взгляд. Казалось, будто хижина открылась со всех сторон и я мог видеть дальние дали. Светящееся лицо осеняло меня глубоким, серьезным, любящим взглядом, и вскоре я утратил какое-либо чувство времени. Это впечатление, очень напоминающее психоделическое состояние, было настолько сильным, что я, уставший и изможденный пережитыми обстоятельствами, не в силах более сопротивляться благотворной усталости, заснул.

Когда я проснулся, то не мог понять, где нахожусь, а хижина была пуста. Только теперь я заметил, как искусно было плетение соломенной крыши. Тамбура лежала на земле рядом со мной, за ней моя сумка на ремне. Я снова ощутил чрезвычайную жару и вспомнил то, что пережил. Когда я выглянул, то увидел, что садху что-то делал у маленького очага: он готовил чай. У меня возникла куча вопросов: как и чем питается мой гостеприимный хозяин? почему в хижине нет mosкитов, которые тучами летают во всех других мрачных углах? что было с рагой *Todi*?

Садху принес чай и сразу ответил на все мои произнесенные вопросы: куда бы он не пришел во время своего паломничества, всюду найдется кто-то, кто позаботится о его физическом благополучии, а mosкитов он не любит... я могу оставаться у него три дня и кое-чему научиться в музыке. Тогда и Ма вернется. Я с ним не разговаривал. Об этой индусской святой он сказал только: «Ма», — и просиял, при слове *ашрам* пренебрежительно махнул рукой. После чая он дал мне в руки тамбуру, то есть просто поставил ее передо мной. Я никогда еще не видел такой большой инструмент. «Two hundred years», — произнес он, очевидно имея в виду его возраст.

После того как мне было разрешено немного поиграть на инструменте, начался собственно урок: Нада-йога — техника само воплощения через внутренний звук в человеке. Садху постоянно

менялся. То мне казалось, что ему около семидесяти. То он представлялся крепким сорокалетним человеком. Его возраст был загадкой. И все же кое-что я о нем узнал. Его учителем был Абдул Карим Хан, значительность которого мне тогда была неизвестна. Он умер в 1937 году и считался последним великим музыкальным гением и певцом Индии. Мой садху, похоже, также когда-то давал успешные концерты, — на вопрос, как его имя, он, сияя, ответил: «No name!», — но сейчас он поет только для Lord Shiva, сказал он с благоговением.

По утрам он вставал перед восходом солнца и пел бесконечно долгие, низкие звуки. Когда я просыпался, то мог следовать за ним своим голосом, и он проникал в регистр моего голоса. Низкие тоны, издаваемые им, незабываемы. Каждое утро и каждый вечер, иногда в полдень, заходил кто-нибудь — один-два молодых человека, которые с благоговейным поклоном приносили две тарелки с простой едой: рисом, индийскими овощами, и кувшин свежей воды. Как эти юноши узнали о моем присутствии, чтобы позаботиться и обо мне, осталось для меня загадкой. Однажды садху посетила группа хорошо одетых индусов и одарила его гирляндами цветов. Похоже, его чтили как гуру, что меня смутило, потому что эти несколько дней были для меня напряженным временем учебы у настоящего, по-отечески заботливого друга, желавшего подарить мне как можно больше своих знаний.

Ежедневно мы шли гулять, чаще всего он брал меня за руку. Мы посетили маленький храм его божества Шивы — созидателя и разрушителя Вселенной. И как раз тогда, когда я начал привыкать к этому безвременному, первобытному образу жизни, он намекнул мне, что наше совместное время окончилось. Садху проводил меня до расположенного вблизи ашрама Ананды Ма. Суетливая толпа почитателей и приверженцев Ма внезапно заполнила эту пустынную местность. У ворот ашрама он простился со мной. Обняв меня, он лишь произнес: «Jai Ma!» (Да здравствует Ма!) — и показал на свою голую грудь.

Деньги на мазь, которая была ему необходима для его болезненной раны, он не принял. Но я вложил их в английскую учебную тетрадь, в которую должен был написать свое имя. Эта тетрадь с записями была единственным, что ему принадлежало, — ну и, разумеется, его тамбура. Есть лишь один шанс снова

его встретить: каждый год 26 октября в Бомбее проходит концерт памяти его учителя.

Эта неожиданная встреча с истинным мастером показала мне, какая сила заложена в традиционных индийских отношениях между учителем и учеником. Действительно, садху, воплощающие в себе духовное послание, живут в современной Индии так замкнуто, что кажется, будто они совсем исчезли. И все же они продолжают свою скрытую жизнь: на берегу Ганга, на склонах Гималаев, в пещерах и хижинах. Незабываемый опыт общения с музыкальными мастерами я получил и на севере Индии, где тибетские беженцы построили свои маленькие поселения. Там, в скромных жилищах, частично сделанных из гофрированного железа, живут тибетские монахи, которые часто не имеют ничего, кроме ритуальных принадлежностей. Среди них — колокольчик, маленький барабан и духовой инструмент, сделанный из человеческой кости. В сравнении с песнями и звучаниями индийцев, пение этих монахов оказывает большее воздействие: оно основано на изначальной магической силе тибетской культуры.

Тибетская ритуальная музыка

Когда несколько лет тому назад по радио транслировалась запись музыки из Тибета, за этим последовал поток телефонных звонков от людей, которые были так испуганы этой музыкой, что они впали в панику. Действительно, эта музыка чужда западному уху, а внутри буддийской культуры она единственная в своем роде, и ее невозможно спутать ни с чем. Даже для знатоков этой музыки, записей которой немного, каждая встреча с живыми звучаниями Тибета представляет собой приобретение необыкновенного опыта, описание которого предлагается в приводимом далее рассказе беженцев — жителей тибетской деревни Дхарамсала:

Спокойная прогулка внезапно была прервана. Из храма через горный хребет, на котором располагалась деревня, донеслись звуки монашеского оркестра; хотя они и были мне знакомы по записям на пластинках, все же в живой форме это оказалось чем-то совершенно нежиз-

данным, таким первобытным и потрясающим, что мое внутреннее равновесие получило сильнейший удар.

Небывалые, мощные звуки огромных туб налетали подобно магическому первобытному дыханию на горные склоны, разбивались и скатывались, грохоча, в долину, — звуки из чужого мира, которые врываются в глубины сознания и оттуда получали бурный отклик. Пораженная таким, никогда прежде не слыханным ни внутри, ни извне, колебанием, которое лишь предчувствовалось в тяжелых снах, я стояла, не дыша, оглушенная и одновременно невольно захваченная гигантскими вибрациями.

Когда высокие духовые инструменты издали непрерывный сверкающий звук, мне почудилось, что мои нервы натянулись и готовы разорваться, пока, наконец, в моей голове не ударила молния, а мой слух не перестал противиться восприятию. Он стал проницаемым, свободно вибрировал в созвучии, сам превратился в эти звуки — нечеловеческое звучание туб, «вскрикивание» тарелок, короткие ликующие тоны рожков. Первозданная сила этой архаической музыки пробила громадные бреши в моем сознании, с силой открыла его, и я узнала самое себя в уязвимом, расстроенном, ранимом, сверхчувствительном, но одновременно чудесном состоянии — состоянии готовности познавать, которое сначала медленно колебалось между глубочайшей неуверенностью и высочайшей эйфорией*.

Эту первозданную музыку можно понять только в связи с тибетско-буддистской эзотерикой, поскольку она тесно связана с историей этой религии не только своим звуковым воздействием, но и символическим значением своих музыкальных инструментов. Здесь нет ни одного тона, который имел бы корни в личных чувствах или измерялся бы масштабами человеческих категорий. Куда в большей степени в этой музыке выражаются шаманские и анимистические аспекты первоначальной формы верований Гималаев — *Бён*, которая была интегрирована тантрической формой Махаяна — буддизма. Исходная сила этой древ-

* Из неопубликованного дневника писательницы Улли Олведи.

ней традиции смогла сохраниться в столь чистом виде потому, что Тибет в течение многих столетий был защищен своим непроходимым горным ландшафтом от внешнего мира и от соприкосновения с другими цивилизациями.

Только в результате китайского вторжения эта древняя магическая традиция покинула «крышу мира». Там, где одиночество и тишина господствуют на вершинах высочайших гор мира, где человеческое сознание не сокрыло весь глубокий опыт невидимого мира, — там смогла развернуться музыка, являющая собой совершенное выражение элементарных природных феноменов, которая перекидывает мост в мир духов и демонов.

Лама Анагарика Говинда, один из величайших буддистских ученых и лучших знатоков Тибета, высказался по этому поводу так:

Тибетский буддизм рассматривает человека не отдельно и изолированно, но в постоянной взаимосвязи со его окружением. Таким же образом тибетская музыка занимается не быстротечными эмоциями ограниченной во времени индивидуальности, а вечно актуальными, вневременными категориями универсальной жизни, в которых наши личные радости и страдания не играют никакой роли. Благодаря ей мы соприкасаемся с истоками реальности в глубине нашего существа.

Это самая главная задача не только буддийской медитации, но и тибетской ритуальной музыки. Она строится на глубинных вибрациях, достижение которых подвластно инструменту или человеческому голосу: звуки, которые представляются восходящими из недр земли или из глубин пространства, похожи на раскаты грома — мантрические звучания природы, чьи созидающие вибрации символизируют универсальное начало всех вещей. Они образуют и фундамент, и фон, из которых поднимаются модуляции высоких голосов и жалобные тремоло гобоев как формы чувствующих живых существ, элементарных сил природы*.

* *Govinda. Der Weg der Weißen Wolken. 3. Aufl., München, 1975. S. 59.*
В русском переводе: *Говинда Анагарика. Путь белых облаков. М.: Сфера, 1997.*

Инструменты

Тибетский оркестр состоит только из духовых и ударных инструментов. Среди духовых инструментов используются соответствующие пары изумительно украшенных раковин, кроме того, имеются трубы, сделанные из человеческих костей, металла и серебра, «гобоевидные» инструменты и, наконец, достигающие четырехметровой длины медные духовые инструменты, похожие на тубы. Костяную трубу ранее изготавливали из бедренной кости человека, и она была частью «домашнего скарба» каждого монаха, всегда имевшего также колокольчик и ручной барабан. Последний был сделан из двух половинок человеческого черепа и потому назывался «черепным» барабаном.

В оркестре есть также два вида тарелок, один большой барабан, на котором с обеих сторон натянута кожа, и много маленьких барабанов с побрякушками. Эти маленькие барабаны-*дамару** также принадлежат к ритуальному инструментарию любого монаха. Их держат в правой руке и вращают туда-сюда, когда другие звонят в свои колокольчики. Каждый инструмент имеет свою глубокую символику. В тибетском Махаяна-буддизме существует два вида божеств. При этом одни суть пугающие ипостаси других, представляющих доброту и милосердие. Собственно говоря, воинственные божества ни в коей мере не являются злыми существами; они, скорее, защищают веру от демонов. Мирные божества представлены гобоями, рожками-раковинами и большими тарелками, короткие трубы и тарелки с пронзительным звуком соответствуют божествам устрашающим. Низко звучащие метровые тубы раг-дун могут изображать и тех, и других.

Состав оркестра может варьироваться. Монастырь использует, по необходимости, все имеющиеся в распоряжении инструменты. Примечательна дыхательная техника при игре на высокозвучащих инструментах, встречающаяся также в старой арабской музыкальной традиции. Музыкант вдыхает через нос и не прерывает игры, что оказывается возможным благодаря за-

* Дамару — индийский барабанчик в форме песочных часов, по которому ударяют привязанные с двух сторон шнурочки с камушком, когда барабанчик поворачивают, удерживая за середину (*Примеч. консультанта*).

пасу воздуха в ротовой полости. Если не считать краткого приглушения, звук может удерживаться почти бесконечно долго.

Прежде чем обратиться к важнейшему «инструменту» тибетской музыки — человеческому голосу, необходимо кратко коснуться формы звукового материала. Существует ряд основных мелодических образцов, групп звучаний и тонов, которые связаны между собой и могут варьироваться. Каждому инструменту принадлежит ряд таких четко определенных коротких мелодических и ритмических ходов. Способ соединения этих основных единиц в одной инструментальной группе с мелодическим орнаментом в другой целиком зависит от порядка проведения церемонии или промежуточной игры. Основным материалом — это не определенные по высоте тоны, мотивы, ритмы, а приблизительно заданные длительности и «характер» тонов, которые следует играть. Например, *дор* — очень низкий тон, *дор-хаа* — такой же тон, но играемый несколько короче, поскольку за ним следует более высокий тон. *Шунг* означает долго истаивающий тон в среднем регистре, а *ти* — это просто высокий тон.

В Тибете существует нотная запись, но здесь не играют с листа, а лишь фиксируют для памяти специальные, редко исполняемые построения. В первую очередь записывают бесконечно долгие распевы. Наряду с бесчисленными записями речитаций для особого типа хорового пения существует совершенно особая нотная запись, которая указывает на некоторые различия между монастырями. Это пение называется *тантрическим* и представляет собой, без сомнения, своеобразный вокальный стиль Тибета. Он также получил название «*янг-стиль*» и был разработан определенными тантрическими школами.

Пение

Стиль *янг* — феномен, который стал известен на Западе благодаря выступлениям лам монастыря Гиото в Берлине и других европейских городах.

«Даже если не иметь представления о единственном в своем роде монастыре Гиото, о мистических предпосылках церемониального пения и не понимать текста, — писал один музыкальный критик в *Sueddeutsche Zeitung*, — все равно от этой музыки исходит

нечто большее, чем притягательность экзотики. Пение упорно тянется на одном единственном тоне с незначительными, редкими отступлениями, но что это за тон! Шесть монахов поют — Гяуров и Тальвела могут позавидовать — на самых низких тонах (для педантов: *си-бемоль* контроктавы!) фразы, подобные литаниям, которые в начальной части двухчасового ритуала изредка сопровождаются звуками маленьких колокольчиков и деревянных ударных инструментов, а затем — ударами литавр и мощным звучанием тибетского альпийского рожка.

Потрясает в этом пении не только бездонная звуковая глубина, но и особая голосовая техника, которая позволяет так сильно выделить определенные обертоны, как будто монахи поют многоголосно. Глубинную мистическую взаимосвязь пропорций космоса и человеческого тела, тела и обертонового ряда (каждая слышимая высота тона располагается в определенной части тела, между солнечным сплетением и лбом) совершенно невозможно как-либо внятно объяснить*.

Эти взаимосвязи в тантрической медитации также не совсем ясны и для непосвященного тибетца. Тексты, чтобы замаскировать эзотерическое содержание, сознательно дополнялись инородными слогами. Замаскированные таким образом тексты исполнялись неестественными, измененными голосами: «Вокальный стиль *янг* служит общению с богами, что, возможно, объясняет его особенности, поскольку нельзя "говорить" с божеством так же, как с людьми»**.

Этому искусству пения нельзя «научиться» — в смысле виртуозной техники владения голосом; оно требует полного расслабления тела, свободного дыхания и способности к погружению. Эти бездонно низкие тоны возникают благодаря полностью расслабленным голосовым связкам, которые должны сознательно стабилизироваться на нижней октаве нормально спетого тона. После длительных упражнений этот тон можно «зацепить». В «рычащем» звуке под тоном, действительно спетым при помощи голосовых связок, образовалось своего рода нижнее колебание или резонанс: тело колеблется в предельно усиленном резо-

* Д. Полачек в *Sueddeutsche Zeitung*. 15.10.1974.

** Публикации Института сравнительного музыковедения. Берлин, 1975.

нансе, а при помощи незначительных изменений положения рта меняется одновременно вибрирующий обертон. Принципы этого мощного пения изучали также некоторые западные музыканты, используя их для медитативных импровизаций и для *садхана* (духовного упражнения).

Не все монахи практикуют такое тантрическое пение. Есть, по крайней мере, несколько школ, в которых исполняются эти, частично содержащиеся в тайне, церемонии и ритуалы. Прочие же исполняют свои мантры и заклинания чаще всего (не считая тибетского языка) на санскрите, в форме частью простых, частью очень красивых извилистых мотивов. Пение развивается вокруг основного тона на манер постоянно повторяющихся вариаций, которые базируются на определенном ладе. Один такой лад обычно охватывает не более трех-четырёх тонов и звучит в исполнении одного-единственного монаха в пентатонике, подобно тибетской народной музыке, имеющей китайско-монгольское происхождение (см. в Приложении нотный пример 1).

В противоположность тантрическим магическим многоголосным техникам, это простое пение отличается успокаивающим благодушием, свойственным всем тибетцам. Пение монашеской общины украшается по собственному вкусу, наиболее часто с помощью *glissandi*, которые при переходе от одного тона к другому могут длиться очень долго. Эта свободная импровизация каждого в отдельности во время праздничных торжеств (*пуйя*), нередко продолжающихся часами, для непривычного уха выливается в гармонический и ритмический хаос, который постепенно оформляется в пение – как результат концентрации и погружения монахов в поразительное, изнутри объединяющее их всеобщее.

По прошествии определенного времени общее звучание затихает, и остается один глубокий голос ведущего певца *умдзе*, это голос обычно присутствующего самого главного ламы. Затем новый медленный ритм отмечает начало новой литургической части. Декламация особо значимых мантр сопровождается всеми ритуальными колокольчиками и барабанчиками-дамару, имеющими форму песочных часов. Если при этом присутствует оркестр, то и он вступает в этот многоголосный перелив колокольчиков и барабанов и играет среднюю часть вместе с вращаемыми особым образом литаврами и различными духовыми инструментами.

Так же как бас ведущего хора образует базу для хора и исходный пункт для литургии... медные тубы являются базисом и исходным пунктом для оркестровой музыки. На них всегда играют парами, меняясь попеременно, так что тон одного инструмента подхватывается и продолжается другим. Таким образом возникает непрерывное накачивающееся и отступающее звучание, наполняющее воздух, в своей всепроникающей власти и глубине, как грохочущий прибой океана звуков. А на поверхности этого океана, основной тон которого подобен всеобъемлющему *ОМ* – прототипу всех магических звуков, бриз каждой отдельной жизни создается многообразной игрой бесчисленных больших и малых волн, порождаемых высоким тремоло гобоев в виде живых и мелодичных арабесок... Если трубы-*радонги* или человеческий бас изображают космический звук, в котором выражена бесконечность вселенной, то литавры и барабаны передают бесконечность жизни и движение, которые подчиняются высшему закону всего живого и присущему ему ритму, заключенному в сменяющихся циклах созидания и ухода, взаимоотталкивания и повторного соединения, формирования и растворения, становления и исчезновения, образующих кульминацию в их проявлении и освобождении*.

Ритуальная тибетская музыка имеет свою духовную основу, связанную с буддистским учением о мирах и соотносимую с потусторонним миром.

Музыка магического сознания

Как уже было сказано, существенные элементы тибетской ритуальной музыки являются реликтами прежней шаманской религии Тибета. Так, мелодическому элементу, присущему по большей части мифологической сфере сознания, отводится в этом искусстве меньше места, чем ритмическому. Ритм олицетворяют

* *Govinda. Der Weg der Weißen Wolken. S. 59.*

различные барабаны и другие ударные, что соответствует магической форме сознания, господствующей только в анимистической вере *бён*. Большой заслугой буддизма было объединение духовной силы старых магических обычаев и мифологических образов в космологическое единство.

Ритм барабанов, раскатный гром басовых литавр, мощный звон тарелок сообщают тибетской музыке свойственные ей структуру и смысл, поскольку с барабаном и литаврами не только тибетская, но и любая магическая культура связывает совершенно иные ассоциации, нежели западная. Значение барабана уже у истоков индийской культуры поясняется в притче Будды, где вечные законы универсума сравниваются с ритмом барабана. После своего озарения Будда в первую очередь говорит о «барабане бессмертия», который должен зазвучать во всем мире.

Теперь важно понять, какое огромное значение имел тот же самый большой тибетский барабан уже в старых ритуалах *бён*. Там он был барабаном шаманов, который находился в магическом контакте с богами, демонами и другими мирами. Вообще, во всей Северной и Восточной Азии барабан играл важную роль во время шаманских церемоний. Он имел многозначную и глубокую символику, а выполняемые с его помощью задачи были многообразны.

Барабан шаманов

Не только в Азии, Северной Европе, Северной Америке, но и в древних формах южноамериканской и африканской культур невозможно себе представить шамана или лекаря без барабана. Танцор и исполнитель на барабане-*конга* Джеффри Биддо из Тринидада, преподающий в Париже танец и игру на барабане, в юности был посвящен в магические ритуалы жрецом племени вуду. Биддо поведал мне и продемонстрировал на наглядных примерах роль барабана в культовых церемониях и танцах. У каждого бога — ветра, воды, огня и войны — есть собственный сигнал барабана, который для непривычного уха практически неотличим от других. Различия составляют мельчайшие задержки в ритме, короткие паузы и ферматы между ударами и тончайшие звуковые переходы. Эти акустические знаки улавливаются не головой,

то есть разумом, а животом, иначе говоря – центром бессознательного в человеке.

Самым известным на Западе считается магический ритм бога Шанго, к музыкальному «тайному союзу» которого принадлежит немало цветных барабанщиков: тот, кто по-настоящему играет Шанго, принадлежит союзу. Этот сложный, не поддающийся пониманию ритм, основывается на неизменном такте в шесть восьмых, подразделяемом на накладывающиеся друг на друга двойные и тройные элементы. Типичным остается определенный синкопированный удар, который, если его правильно исполняют, *сразу* воздействует на каждого. Все заключается в малой доле ритмического замедления – тут и возникает Шанго.

Оба барабана-конга какого-нибудь музыканта *вуду* из Тринидада, который привез с собой традиционные культы при «переселении» в рабство из Центральной Африки, постоянно настроены в малую терцию. Эта терция представляет собой несколько более тесный интервал, чем темперированно настроенные малые терции на фортепиано. Левая рука играет на басовом барабане нижний тон, правая – верхний. Благодаря возможностям разнообразной ударной техники звучит подлинная барабанная речь. Хотя фигура основного ритмического рисунка практически не меняется, точно записать структуру этой модели (*паттерна*) невозможно. Синкопа возникает не в соответствии с поддающимся записи и осознанию источником, но из источника магического. Именно это и поражает в наше время, потому и ритм становится столь привлекателен для человека мыслящего.

Значение барабана

Как уже упоминалось, барабанный ритм шаманов апеллирует, прежде всего, к центру магического и бессознательного в человеке. Этот центр в животе человека связывался в ранних анимистических культурах с сердцевинной дерева. Выдолбленный ствол дерева был также первоначальной формой барабана, который как культовый инструмент различных племен не позволялось видеть непосвященным. На Цейлоне барабан и сегодня используется как средство защиты от демонических, неведомых сил в (мифологическом) буддизме.

В Гватемале барабаны освящают человеческой кровью. На островах Сулавеси и в Гвинее барабаны подвешивают перед входом в дом для защиты от темных сил. Нас, европейцев, всегда потрясает то, что мы не способны объяснить: экстатическое состояние первобытных племен, когда колдуны вонзают в себя мечи или ножи, не истекая при этом кровью, когда они являют трансцендентные силы, ходят по раскаленным углям и тем самым демонстрируют трансобразное освобождение от собственного Я.

Как для африканских племен, так и для североазиатских народов барабан означает голос «кого-то свыше» — громовержца, вселенского отца, главного божества. Поэтому барабан представляет собой еще и средство общения с потусторонним миром. У коряков он называется «озеро», в которое уходит шаман, чтобы достичь того света, у эскимосов шаман погружается в морские глубины преисподней к *Седна*. Для якутов и монголов «барабан — это лошадь», как пишет Мирча Элиаде в своей книге *Schamanismus und Ekstasetechnik (Шаманизм и техника экстаза)*. На нем они скачут в свои воображаемые пространства к «центру земли», к местоположению всемирного древа, к властелину вселенной.

«Из ветки того древа, которое Господь позволяет срубить для данной цели, шаман изготавливает барабан. Потому барабан можно сравнить с пустившим побеги шаманским деревом, по которому шаман символически карабкается к небу. Барабан символизирует микрокосмос с его тремя зонами: небом, землей и потусторонним миром. Одновременно он показывает средства, с помощью которых шаман способен пробить эти уровни и связаться с миром высшим и с миром низшим»*. Эти инструменты всегда осуществляли контакт с богами, духами и демонами, а также с духами предков и мифическими животными. Доходит даже до вознесения или нисхождения в преисподнюю играющего на барабане и поющего шамана.

Элиаде далее заявляет, что идея экстатического путешествия вновь возникает и в имени, которое шаман дает своему барабану.

* *Eliade M. Schamanismus und Ekstasetechnik. Zürich. 1956. S. 168–169.*
В русском переводе: *Элиаде М. Шаманизм: архаические техники экстаза.* Перевод: К. Богуцкий, В. Трилис. Киев: София, 1998.

У якутов североевропейской тундры барабан называется «луком» или «поющим луком». У татар и алтайцев лук — это магический музыкальный инструмент, который заменяет барабан. Лук используется не как оружие, а исключительно как однострунный инструмент, подготавливающий к вхождению в транс. Шаманы Сибири впадают в транс под магическую мелодию струнного инструмента *кобзы* (*тюрк.* — кобыз). Это музыка одного тона и его натурального звукоряда.

Экстатическое пение в Персии и Монголии

Наилучший пример анимистически-магического и все же свободного и образного музыкального языка можно найти в Монголии. Эта культурная зона, управляемая частично в русском, частично в китайском духе, прежде была центром шаманских сил.

Шаманы Монголии очень хорошо чувствовали звук своего поющего лука. Его защищывали и использовали как смычок, при этом лучше, чем все другие народы, умели слышать мелодию одного-единственного тона: обертоны, мелодию звуковых красок. Итак, монгол уже в древние времена был способен воспринимать саму тайну музыки, физическую основу звучания, и научился претворять в жизнь это изначальное, архаическое — «однотоние». Для этого он разработал собственную технику пения: *хумий*, что означает «глотка».

С помощью этой техники один монгол может петь в два голоса. Он как бы гудит или поет назально звук в среднем регистре и меняет воздушное пространство в ротовой полости посредством открывания и закрывания ротовой щели, благодаря чему меняется спектр обертонов одного удерживаемого тона. На высоких звуках вдруг раздается пронзительная мелодия, которая состоит всего лишь из отдельно взятого основного тона, усиленного обертоном. В главе об эзотерическом звуковом мире (см. с. 103–144 наст. изд.) будет точно указано, о каких тонах при этом идет речь. Нам известна техника игры на *маультром-меле* (*варгане*), суть которой заключается в том, что небольшой стальной язычок инструмента, упираемого в губу, в результате своих колебаний производит непрерывный гудящий звук, обер-

тоны же извлекаются музыкантом благодаря изменению положения его ротовой полости.

Монголы при пении с большой силой выдувают воздух через голосовые связки, благодаря чему возникает похожий на звучание варгана основной тон, гармонические обертоны которого они заставляют звучать при помощи всевозможных положений полости своей глотки. Призрачное, почти сверхъестественное воздействие этой вокальной техники дает понять, почему в народе говорят, что певцы, владеющие такими обертонами, якобы связаны с духами и обладают сверхъестественной силой. Говорят также, что существовали шаманы, которые настолько хорошо владели этой техникой, что их можно было ясно и отчетливо слышать на очень далеком расстоянии. Кроме того, им будто бы удавалось петь в три голоса.

Между стилем *хумий* и тибетским стилем *янг* существует четкое согласование, как в принципе исполнения обертонов, так и в установке сознания, наделяющего оба вида вокала способностью магического заклинания. В мифологической сфере культуры шаманизма соответствует мистический экстаз глубоко верующего человека. Совершенно ясно, что и в среде высоких религий образовались музыкальные формы, которые были особенным образом связаны с человеческим голосом, которые — рассматриваемые извне как неестественные — способны освобождать мистические силы видения и озарения не только у певцов, но и у слушателей ритуального богослужения. Естественно, это прежде всего гностические школы и секты, осуществлявшие с помощью шаманских и культовых средств «путешествие» в коллективное бессознательное посредством мира звуков.

На территории Персии и Аравии, от Турции до Афганистана, музыку как путь к просветлению рассматривали прежде всего мистические тайные школы суфиев. Многие исламские секты запрещали в своих излишне ригористичных трактовках Корана любую музыку, так же как и декоративные изображения. Но запрет Мухаммеда касался только светской, чувственной музыки, с которой песнопения суфиев не имели ничего общего.

В пространстве ислама также была разработана определенная техника, в которой голос становится независимым от его носителя. Уже с незапамятных времен муэдзин, распеваящий

с минарета священный Коран, кладет обе руки на виски и обращается к Аллаху голосом неестественно высокого тембра, *фальцетом*. В тихих регионах, где едва слышимые через многие километры тоны звучат издали как нежный женский голос, лишь при нахождении вблизи певца воспринимаются действительно как напряжение голоса при подаче звука с давлением и нажимом. Здесь также считается, что певец связан с высшими силами, доносящими весть до пророка.

В пение суфиев этот переход на фальцет значительно более развит. В экстатические мгновения певцу священных текстов удается особый род «икания» или очень быстрого пения с перебивками, которое, подобно флейте, играющей слишком высоко, переводит голос в положение высоких обертонов. Если вслушиваться в эту музыку, то такая вокальная техника настолько воздействует на психику, что у слушателя на глазах выступают слезы. Через это мощное пение посвященный непосредственно получает мистическое послание текстов или экстатических призывов. Речь идет о технике, которая мистически соответствует характерному для ислама соединению жестокой силы и любовного самопожертвования.

В большинстве суфийских школ при исполнении совместных песнопений практикуется также мистический танец, привезенный в Европу Георгием Гурджиевым. Один из этих танцев представляет собой общие покачивающиеся круговые движения, ритм которых подхватывается дыханием каждого по отдельности. В такой периодичности все быстрее и мощнее провозглашается имя Аллаха, причем слоги поются и на вдохе. Все это постепенно доходит до экстатической кульминации, дарующей участникам мистического ордена или школы глубокое спиритуальное переживание общности. Обычно же основная часть подобных практик остается тайной, что можно заключить из их укоренения в формах магического сознания.

Инструменты исламского призыва

За исключением древних зороастрийских культур персидско-арабского региона, на музыку этих областей наложили свой отпечаток, в первую очередь, различные направления ислама.

В ансамблях персидской музыки в качестве духового инструмента используется прежде всего *най*, при игре на котором положение губ — как раз то среднее, что требуется для игры на продольной и поперечной флейтах. Неземной звук *най* является предметом эзотерической символики во многих сочинениях исламских поэтов. Основной струнный инструмент здесь — *кеманча*, а главный щипковый — *сетар*, прародитель индийского ситара. Следующий важный струнный инструмент — *уд*, ставший известным на Западе благодаря легендарному удисту Муниру Баширу из Багдада.

Кроме того, необходимо назвать еще один важный инструмент, *сантур*, имеющий, как правило, восемнадцать струн. Он используется в североиндийском Кашмире и более широко — в Афганистане. Этот инструмент представляет собой своего рода цимбалы, на которых играют палочками. Сантур — предшественник восточноевропейских цимбал, а следовательно, и нашего фортепиано.

Сантур требует бесконечного терпения при настраивании. Следует поразмыслить над тем, что для каждого лада и почти для каждой пьесы инструмент надо настраивать заново и по-другому. В народе говорят, что первую половину жизни приходится учиться играть на сантуре, а вторую половину — его настраивать. Распространенный ритмический инструмент арабской музыки — *тумбак* (произносится как «думбэк»), барабан, похожий на кубок, на котором играют пальцами обеих рук; при этом держат его подмышкой правой руки. Все эти инструменты, исключая лютню-уд и флейту-най, были первоначально аккомпанирующими инструментами для певцов, исполнявших персидские и арабские поэтические произведения, пока не приобрели самостоятельную значимость.

Система ладов, как и интервальной шкалы, в арабской музыке занимает промежуточное положение между индийскими рагами и старинными церковными ладами. Эти звукоряды, называемые по-арабски *макам*, по-ирански *дастгах*, относятся к нетемперированному строю и звучат чужеродно для нашего уха, прежде всего, из-за «нейтральной» терции, находящейся между мажорной и минорной темперированными терциями. Но если мы не будем сосредотачиваться только на категориях «фальшиво» или «не фаль-

шиво», а вслушаемся в эти непривычные интервалы, то поймем, что именно они сообщают нам новый глубокий опыт. Как раз «фальшивые» интервалы вообще впервые открывают нашему привыкшему к темперированным инструментам и аккордам уху модальную музыку. Мы давно пропускаем мимо ушей изысканные оттенки одноголосной музыки, и они не трогают более нашу душу. И если вдруг нам встречается такой «расстроенный» интервал, то сначала, пожалуй, мы будем неприятно задеты, но потом начнем снова вслушиваться в глубины одноголосного, погруженного в основной тон, исполнения.

При этом речь идет не об одноголосных рагах, макамах или дастгахтах, а о любой музыке, которая возникла на ином уровне сознания, нежели наша ментальность. Ведь существует также ладовая музыка, в которой отношение к основному тону не так очевидно, как в индийской, использующей для этого особый инструмент (тамбуру). В этих других культурах существует другой звукоряд, в первую очередь, в гетерофонной манере игры. Это значит, что многие музыканты играют одну и ту же ладовую фигуру примерно в одинаковом темпе, но вступают не достаточно синхронно, а друг за другом, так сказать, в виде канона, акцентируя по-разному сильную и слабую долю такта.

Индонезийская музыка гамелана

В той же самой гетерофонной манере исполняется вся музыка индонезийских островов Ява и Бали. Эта музыка — самое поразительное из того, что породила закрытая магическая островная культура. Поначалу западный слушатель воспринимает ее как совершенно чуждую, но постепенно он начинает чувствовать даже некоторое родство с ней, потому что среди всех музыкальных культур внеевропейского пространства она представляет собой наиболее выразительно звучащий манифест архетипических образов связующего нас всех коллективного бессознательного. Музыка Индонезии — это, прежде всего, оркестровая музыка, то есть совместное музицирование многих музыкантов — от тридцати до сорока. Нередко она также сопровождает театральные представления.

На индонезийских островах доминирует магический аспект индуистской религии. Рамаяна, величайший эпос индусов, на Яве

и Бали изображает, в первую очередь, столкновение между человеком и миром духов. Божественный принц Рама, в индийской мифологии — божество и гуру личного самовоплощения, вместе со своими братьями, женой Ситой отважно сражается в шаманских битвах и войнах против мира обезьян и против колдовства сил надземного и подземного мира. В целом устное предание было воспринято не совсем точно, и на Бали были написаны собственные «оперы». Каждая деревня, само собой разумеется, имеет свой оркестр, танцевальный и вокальный ансамбль. Мастер-музыкант, так сказать, врачеватель, берет на себя руководство и сам играет в ансамбле. Здесь вместе сочиняют и репетируют, вносят актуальные дополнения и все исполняют сами для себя. Танцевальные маски актеров и разноцветные костюмы имеют свою традицию, но музыка возникает спонтанно и меняется изо дня в день.

Индонезийский гамелан-оркестр объединяет целый ряд металлофонов, на которых играют так же, как на ксилофонах. Существует также большое число исполнителей на гонгах. Есть несколько балийских гонгов с глубоким звуком, и все они имеют фиксированную высоту тона. Обычно музыканты располагают определенным числом ручных барабанов и флейт; кроме того, исполнители еще и поют. Певцы зачастую являются одновременно и актерами, и танцорами. Так возникают синтетические представления, охватывающие все виды искусства. Наряду с этой живой, каждый день вновь создаваемой музыкой на Бали есть также и классическая музыка гамелана. Ее исполняют, прежде всего, в королевском дворце — Кратоне в Джакарте, на Яве.

Уже упомянутый модально-гетерофонный принцип игры в Индонезии реализуется в двух главных ладах, двух звукорядах, в соответствии с которыми настраиваются металлофоны и гонги. Оба звукоряда и здесь имеют несколько «фальшивых» нот — иначе говоря, в них октава разделяется на совершенно другие интервалы, чем те, которые мы знаем. Одна из этих гамм пентатоническая и называется *слендро*; она звучит почти так же, как строй черных клавиш на фортепиано. И все же ни один из интервалов не соответствует настройке нашего темперированного фортепиано.

Каждый из пяти тонов слендро имеет свое название: первый — предположим, что это *C*, — называется *баранг*; второй тон,

зулу, примерно на $\frac{1}{6}$ тона выше, чем *D*; тон *дада* звучит на четверть тона выше, чем *E*; тон *лима* на $\frac{1}{6}$ тона выше, чем наша темперированная квинта, да и выше также чистой квинты; тон *нем* на четверть тона выше *A*, а сама октава на $\frac{1}{6}$ тона выше, чем чистая октава. Интересно, что октава поделена на пять почти равных долей, а кварты между вторым и четвертым, а также между третьим и пятым тонами настроены приблизительно чисто, в соотношении 3:4. Этот звукоряд для нас более или менее доступен.

Совершенно чужд нам по звучанию второй основной звукоряд Индонезии — *пелог*. Он состоит из семи тонов; два тона в нем имеют второстепенное значение.

Все инструменты — металлофон и гонги — настраиваются точно в соответствии с этими непривычными для нашего уха интервалами. Существуют мелодические структуры, которыми каждый музыкант владеет с детства и которые он невероятно виртуозно исполняет. Есть нотные записи этих ритмических формул, позволяющие осознать степень их сложности. Некоторые отдельные партии в оркестре исполняются только на слабую долю такта; это значит, что музыкант должен постоянно пропускать долю, на которую приходится главный удар.

Таким образом, оркестровое произведение предполагает игру многих музыкантов, которые гетерофонно, иногда параллельно в течение длительного времени повторяют одну и ту же мелодическую фигуру. Эти *паттерны* наслаиваются или сменяют друг друга в момент определенных сигналов, исходящих большей частью от главного барабанщика, мотивы усиливаются, то есть их играют громче, внезапно замедляют или ускоряют и обрывают. На этом фоне вступают медленно поющие или играющие солисты, исполняющие те же самые *паттерны*. Этот музыкальный процесс, стремящийся к форме завершеного музыкального произведения, происходит без дирижерского руководства, и слушатель чувствует, что необходимое взаимопонимание возможно лишь тогда, когда все исполнители инстинктивно следуют одному музыкальному импульсу. Он исходит от танцевальных фигур.

Воздействие этой музыки (в частности, нескольких записей с Бали и пластинок придворного оркестра из Джакарты) невоз-

можно сравнить ни с каким другим состоянием сознания, вызванным звуками и красками. Направляются такие слова? как «активный транс», «вневременное время», «явственный дурман». Но, по словам музыкального редактора Вальтера Бахауэра, путешествовавшего на Бали для того, чтобы пригласить на берлинский Фестиваль метамузыки в 1976 году целую индонезийскую деревню, подлинное впечатление от этой музыки может передать только живое ее исполнение. Наверное, именно поэтому мюнхенский композитор и дирижер Эберхарт Шёнер сам музицировал на Бали с синтезатором и гамелан-оркестром.

Музыка в Китае и Японии

Последняя глава нашего краткого экскурса в внеевропейскую музыку рассматривает музыкальные культуры, предлагающие крайне скудную звуковую картину своих медитативных, созерцательных практик. Религиозный характер японского дзен-буддизма практически невидим извне, поскольку бóльшая часть упражнений, поз протекает здесь в тишине, направлена вовнутрь, без внешней символики. Внутреннее состояние и смысл *дза-дзен* — молчаливо-медитативной позы — можно передать лишь через отражение звукового мира дзен-монастыря. Распевные призывы в некоторых монастырях сопровождаются через короткие промежутки времени звоном колоколов, тарелок, а также ударами литавр и дробью барабанов.

Немецкая дзен-учительница Герта Италья рассказывает о посещении одного из японских храмов: «Когда гигантский вихрь из звона колоколов, ударов гонга, литавр, тарелок и барабана возвестил прибытие монахов к обители мастера, наверняка каждый, как и я, был в состоянии потрясения, которое должно было, с одной стороны, подготовить душу человека, к переживанию чего-то чрезвычайного, а с другой — придать особую значимость событию, которому посвящалось празднество, и таким образом сопережить священнодействие через обращенный к нему всеобщий экстаз»*.

* *Ital G. Der Meister, die Mönche und ich [Мастер, монахи и я]. 3. Aufl., Weilheim, 1972. S. 217.*

В остальном путь дзен проходит в полной тишине, в которой акустические знаки *роши* глубоко проникают в медитирующих. Эти знаки состоят из определенного варьируемого числа ударов по маленькому металлическому сосуду, который издает светлый проникновенный звук, а характерные удары двумя деревянными палочками извещают о начале и окончании медитации.

Традиционная придворная музыка Японии также родилась из тишины. Духовой инструмент *сякухати* и похожий на цитру *кото* издают лишь совсем немного отдельно взятых тонов, интервалов или глиссандо. Глиссандо на *кото* производится с помощью нажима на натянутые струны, благодаря чему меняется высота их тона. На *кото* можно исполнять также аккордовую музыку, однако в каждом конкретном случае будет преобладать специально выбранный, чаще всего пентатонический, модальный звуко-ряд. Самый известный и для нашего уха звучащий типично японски звуко-ряд — *C-Des-F-G-A-C*.

Прообразом *кото* является китайская цитра, точно так же как для японского дзен прообразом послужило буддистское *чань* из Китая. Музыкальная система Китая — самая древняя и, в философском смысле, самая высокоразвитая в мире. Существует предание, что музыка возникла в Китае, когда Линг-Лун встретил двух птиц, посланниц Бога, которые прошебетали ему несколько тонов. Линг-Лун воспроизвел их при помощи бамбуковых трубочек. Это и были двенадцать тонов китайской звуковой системы — двенадцать *люй*.

Музыкальная философия Китая основывается на древней связи числа, тона и космоса. Кто занимался китайской «Книгой перемен» *И-Цзин*, знает о значении чисел 2 и 3, из которых возникают всевозможные сочетания образов и прорицания оракула. Китайская музыка также имеет экзистенциальную основу в числах 2 и 3. Из числового соотношения 2:3 возникает квинта, а из наложения этих квинт состоит китайская пентатоническая гамма. Никто теперь не знает, каким был самый низкий тон китайского звуко-ряда или же какой тон рассматривался как самый низкий.

1. Хуан-чжун (*F*)

2. Да-люй (*Fis*)

3. Тай-цун (*G*)

4. Цзя-чжун (*Gis*)

5. Гу-сянь (*A*)

6. Чжун-люй (*Ais*)

- | | |
|------------------|------------------|
| 7. Жуй-бинь (H) | 10. Нань-люй (D) |
| 8. Лиль-чжун (C) | 11. У-и (Dis) |
| 9. И-цзэ (Cis) | 12. Ин-чжун (E) |

Традиционная музыка Китая оказала влияние как на японскую, так и на корейскую, и даже на монгольскую и тибетскую народную музыку. О ее прежней власти повествует следующее событие из книг Лао-Цзы (ок. 400 до н.э.):

Когда Ху-Ба играл на цитре, над ним кружили птицы, а рыбы выпрыгивали из воды. Музыкальный мастер Вэн из Чжена прослышал об этом. Он покинул свой дом и последовал за мастером Сяном в его странствиях. Три года он прикасался пальцами к струнам, но мелодия так и не зазвучала. Тогда мастер Сян сказал: возвращайся домой. Мастер Вэн отложил цитру, вздохнул и сказал: дело не в том, что я не умею перебирать струны, не в том, что я не могу сыграть мелодию; то, что у меня на уме, не имеет отношения к струнам; то, к чему я стремлюсь, не имеет отношения к звукам. Пока я в глубине своего сердца этого не достигну, я не смогу выразить это с помощью инструмента. И потому я не отважусь протянуть руку и коснуться струн. Но дайте мне еще немного времени, и тогда вы увидите, что я могу.

Вскоре он снова предстал перед мастером Сяном. Тот сказал: что с твоей игрой на цитре? Мастер Вэн ответил: я постиг ее, пожалуйста, проверьте мою игру. Тогда была весенняя пора, он задел струну *Шан* и вызвал восьмой месяц календаря. Тут вдруг поднялся прохладный ветер, а травы и деревья принесли плоды. Когда пришла осень, он задел струну *Гюо* и заставил звучать второй месяц. Тут мягко повеял теплый ветер, а травы и деревья расцвели во всем своем великолепии. Летом он задел струну *Йю* и вызвал одиннадцатый месяц. Тут иней смешался со снегом, реки и озера внезапно застыли. Когда пришла зима, он задел струну *Чжи* и заставил откликнуться пятый месяц. Тут жарко припекло солнце, и твердый лед быстро растаял. Последней зазвучала струна *Гун*; она объединила все че-

тыре струны. Тут зашептали ласковые ветры, поплыли приносящие счастье облака, пала сладкая роса и, набираясь сил, зажурчали родники*.

В большинстве своем музыкальные маги Китая жили среди даосистов, и сейчас трудно найти какого-нибудь музыканта, который знает, хотя бы в принципе, о происхождении древнейшей китайской музыки. И все же на Тайване и в Корее живут некоторые старые мастера даосизма, и кое-кому из странствующих почитателей мировой музыки удалось стать учеником такого мастера. Традиционная музыка Китая или Японии — следует упомянуть также музыку Кореи и Вьетнама — доступна на Западе только относительно малому кругу элитарных слушателей, которые располагают несколькими записями и пластинками и имеют представление о ее исторических и музыкально-теоретических основах. Значительно больший резонанс получила в США и Европе африканская ритмическая музыка. Джаз интегрировал музыкальный экстаз цветного населения, способствовал его популяризации, но одновременно затушевывал тот факт, что подлинная африканская музыка имеет мало общего с ее коммерческой адаптацией поп-, рок- и джазовым направлениями.

Ритмические аспекты

Если мы отправимся в афро-американский танцевальный клуб или будем слушать латиноамериканский *латино-рок*, то ритм буквально ворвется в движения нашего тела. Магические импульсы внутри нас снова оживают, мы даже иногда впадаем в состояние транса, столь чуждое нашему «нормальному» сознанию. «They try to dance» (они пытаются танцевать), — сказал, улыбаясь, цветной барабанщик Джеффри Биддо из Тринидада, когда увидел нас, белых, выделяющих всевозможные «трансообразные» выверты в одном из рок-кафе. То, как он вступал со своим конга, без всякого электроусиления, в блестящий рок-бэнд с его

* *Wilhelm R. Das Buch vom quellenden Urgrund* [Книга об истоках первопричины]. Jena, 1911. Цитг. по: *Stege F. Musik, Magie, Mystik* [Музыка, магия, мистика]. Remagen, 1961. S. 185–186. Русский перевод см.: Музыкальная эстетика стран Востока. М., 1969. С. 214–215.

ритмической изощренностью, производило потрясающее впечатление. Внезапно музыка *воспламенялась*, бас-гитарист играл на порядок лучше, и никто не знал, что происходило: рок-кафе было как в огне, хотя самого конга было почти не слышно.

Если ритм вдохновляет, то в нас просыпается магическое сознание. Оно нам не чуждо — напротив, оно дремлет в большинстве рациональных людей западной цивилизации и преодолено нами в ходе человеческой истории. Опасность состоит в том, что мы, захваченные музыкой и наркотиками, настолько околдованы пробуждением в нас магического опыта, что снова впадаем в состояние давно забытого магического сознания и «уклоняемся» (Гебзер) от нашего долга осознанной интеграции, плененные музыкальным «шаманизмом» наших дней. Это было бы мировым бегством, отбрасывающим нас в псевдомагию исключительно «животной музыки», во власть музыки неосознанной иррациональности.

Наш шанс состоит в том, чтобы пробудившееся в нас магическое начало четко осмыслить на ментально-рациональном уровне сознания, одновременно пережить также и силу коллективного бессознательного, затем привести одно с другим в соответствие и интегрировать одно в другое. В этой связи необходимо также сказать о дифференциации ритмики, поскольку существуют мифологические и ментальные, а также интеллектуальные ритмические формы. Различия между ними, насколько я знаю, никогда не определялись.

Ритмическую структуру *магического* сознания образуют бесконечные, постоянно повторяемые периоды. Барабанная дробь и следующие друг за другом удары переносят шамана в «центр мира» и дают ему возможность — на шаманских «сходках» в тундре — летать, пленять духов; или же они способствуют его концентрации, позволяющей установить контакт со спиритуальным миром. Возможно, барабанный бой ориентирован на неосознанно воспринимаемый ритм сердца или ходьбы (двоичный ритм) или дыхания (троичный ритм), которые в природе бесконечно повторяются. Иногда этот основной ритм барабанят бесконечно часто или отбивают ногой, в то время как другая часть тела или другой барабан исполняют ритм синкопированный. Эти изменения пульсации выражаются в периодическом расширении, постоянно возвращающемся дополнении или квазииррациональной,

но точно повторяемой синкопе. Эти расширения, вставки и синкопы действуют непосредственно на средоточие бессознательно-го, на самый центр тяжести человека, расположенный в области живота.

Ритмические формы в *мифологическом* сознании представляют собой, в противоположность сказанному, циклические периоды, которые, после того как они прошли круг, возвращаются к исходному пункту, как это описано в индийских талах. Время удара дифференцируется, а вариации устроены так, что они сами становятся хитроумными метрическими единицами ударного времени или же вариация базируется на другой ударной единице, причем обе сходятся в той же самой точке. Эти полярные варианты ритмического напряжения переживаются в душе, в сердце, так же как и вся мифологическая музыка Индии или Персии. Рационально продуманный ритм *ментального* сознания — это, по сути, никакой не ритм, а метрическая, математическая форма. Поразительные, но все же именно *выдуманые* ритмические структуры какой-нибудь композиции Иоганна Себастьяна Баха вплоть до микроскопических ритмических сцеплений музыки в эпоху от Антона фон Веберна до Пьера Булеза были осмыслены ими на композиторский манер, то есть с помощью интеллекта.

Что же могут дать нам все вкратце описанные здесь внеевропейские музыкальные культуры? Оказали ли они какое-либо влияние на европейскую музыку, а может быть, даже как-то плодотворно на нее воздействовали? В главе о *периодической музыке* мы попытаемся доказать, насколько интенсивно музыка для ударных инструментов Ганы, индонезийская музыка гамелана, а также индийские раги и тибетские «низкие тоны» повлияли на американский и европейский авангард последних лет. Джазовые и поп-музыканты, которые музицировали вместе с африканскими и азиатскими исполнителями, в минуты высшего подъема создавали новую духовную музыку, *музыкальную медитацию*.

ЭЗОТЕРИЧЕСКИЙ МИР ЗВУКОВ И ИССЛЕДОВАНИЕ ГАРМОНИЧЕСКОГО

О знании древних

Благодаря встрече с внеевропейскими культурами нам удалось вновь открыть для себя суггестивное воздействие музыки. Некоторых современных композиторов и музыкальные группы в первую очередь интересует именно знание о магической силе музыки, которое в течение тысячелетий было составной частью всех мировых культур. Длительное пение, экстатические ритмы и мелодические прототипы могут привести и сознание современного европейца в то состояние, которое способствует мгновенному высвобождению личности и делает возможным опыты с коллективным бессознательным в человеческой психике.

Карл Густав Юнг, пионер идеи обращения друг к другу западной и восточной цивилизаций в психологии, внес существенный вклад в процесс, позволивший рационально ориентированному европейцу глубоко понять свой внутренний мир. Одновременно он постоянно указывал на опасность подпасть под очарование Дальнего Востока и потерять собственную жизненную основу. Гораздо большее значение Юнг придавал раскрытию эзотерических символов нашей европейской культуры и осознанию характерных для Запада образов и архетипов.

Благодаря занятию психоаналитическим лечением, обнаруживаются переживания архетипической природы, которые требуют выражения и оформления. Конечно, это не единственная возможность поставить опыт подобного рода; архетипические переживания могут возникать спонтанно, и отнюдь не только у так называемых «психологических» людей. Я уже не раз встречался с тем, что удивительные сны и видения свойственны как раз людям, чье душевное здоровье даже не подвергалось сомнению специалистов. Переживание архетипа часто скрывается как глубочайшая личная тайна, поскольку человек чувствует себя пораженным до глубины души. Это своего рода первичный опыт душевного *не-я*, внут-

ренного визави, который требует критического рассмотрения*.

Музыкальное самопознание должно заниматься не только экзотическими и магическими напевами Африки и Азии; оно должно также найти подходы к собственным западным эзотерическим музыкальным источникам. Для большого числа композиторов и музыкантов характерен такой путь: оставив обманчивый мир наркотиков, они обратились к внеевропейским культурам и пришли в конце концов к Древней Греции, к раннему христианству, Средневековью и собственному прошлому.

Значение музыки в античные времена было тесно связано с мифологическим ощущением *гармонии сфер*. Музыка считалась тогда частью проекции мира, собственно глубинами мира, самой душой мира, как об этом говорит историк музыки Герхард Нестлер: «Эта музыка была неслышимой, услышать можно было лишь ее символ. Символом были звуки, а также шорохи, которые человек улавливал из того изобилия, которое посылал ему космос. Музыка возникла из напряжения между слышимым и неслышимым. Космос мог быть или мифом, или отражением божественного, духовного порядка. Выбор позиции зависел от верований людей. Они выбирали миф и находили в оправдание этому символ или создавали его из духа космического порядка. Но неслышимая субстанция космического — Сущее — была все же звуком и тембром, которые стремились обнаружить себя через музыкальные тоны и инструменты»**.

Со времен Пифагора идея «гармонии сфер» как символа космического мирового порядка проходит красной нитью через историю эзотерического музыкального восприятия. Для музыковеда Фрица Штеге космический символ *гармонии сфер* предстает в «идее» нашей музыки, воплощенной для нашего уха в числовом порядке акустических звуковых пропорций. Акустические пропорции были открыты уже в Древней Греции и воспринимались как музыкальный и физический закон природы.

* Jung C. G. Über die Psychologie des Unbewußten. Frankfurt, 1975. S. 80. В русском переводе: Юнг К. Г. *Психология бессознательного*. М.: АСТ, 1998.

** Nestler G. Die Form in der Musik [Форма в музыке]. Freiburg, 1954, Einleitung [Введение].

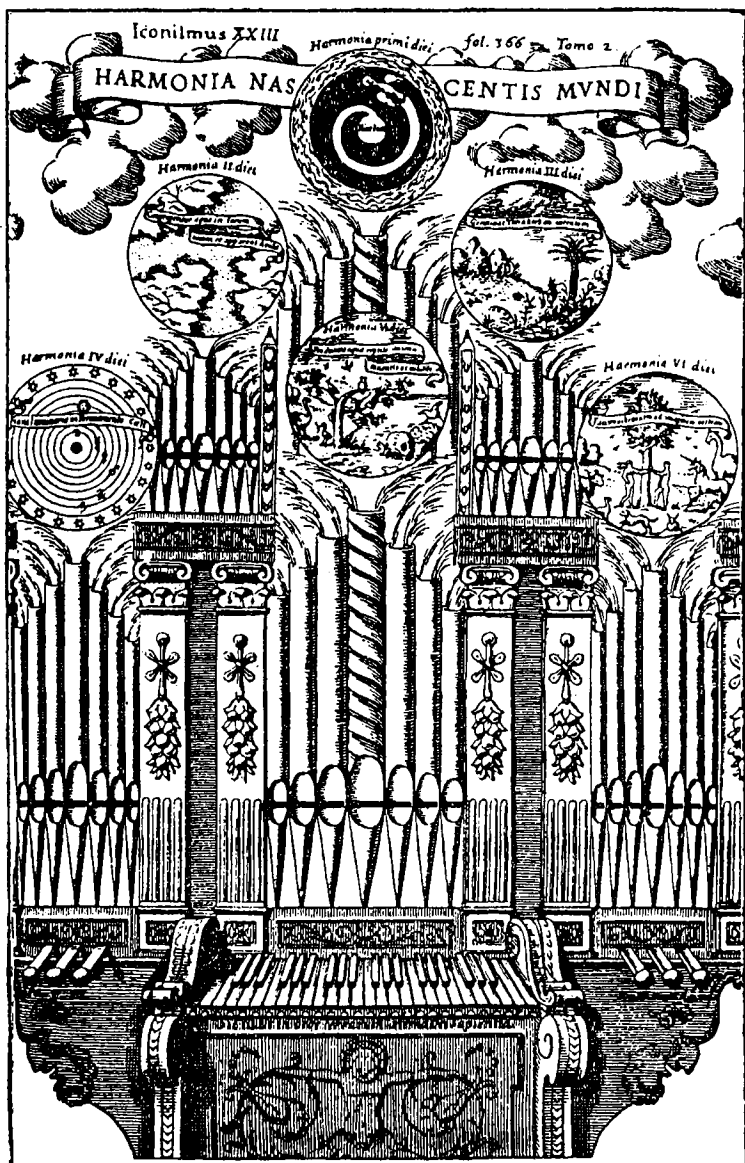
Так называемые «гармонические» данности тайных школ Пифагора были заново открыты в эпоху Средневековья тремя видными учеными, которые занимались *музыкой сфер*: священником-иезуитом Атанасиусом Кирхером, членом Ордена розенкрейцеров англичанином Робертом Флуддом и самым выдающимся среди них – астрономом и первооткрывателем законов движения планет Иоганном Кеплером. Знания тех времен о музыкальной космологии Кирхер обогатил своим ценным символическим изображением мирового органа (см. рис. на с. 106), к которому Фриц Штеге дает следующие пояснения:

Кирхер сравнивает сотворение мира с органной музыкой. Шесть групп труб, расположенных в священном числе семь, символизируют шесть дней творения... Шестой день представлен человеческой парой у яблоневого дерева в обществе мистического единорога, средневекового символа девственности. Все регистры органа направлены к знаку, указывающему, что сотворение завершено. А под клавиатурой находится крохотная надпись по-латыни: *Sic lucet in orbe terrarum aeterna Dei sapientia* – «Так сияет в кругу земном вечная Божия мудрость»*.

Следующее символическое изображение – мировой монохорд Роберта Флудда (см. рис. на с. 107):

Однострунный измерительный прибор, с помощью которого пифагореец высчитывал интервалы, закреплен на земле (*terra*). Она соответствует гамма гаесум, самому низкому тону средневековой тоновой системы. Над ним на расстоянии секунды соответственно расположены остальные элементы: *aer*, *aqua*, *ignis* (воздух, вода, огонь – элемент, расположенный на самом верху, так как он самый легкий), – таким образом, в систему включен весь материальный мир. Затем мы поднимаемся в царство Космоса, от Луны до Юпитера, в соответствии с прилагаемыми знаками планет, причем Солнце составляет центр (*mese*).

* *Stege F. Musik, Magie, Mystik. S. 133.*



Гармония мироздания. Факсимиле из *Musurgia* Атанасиуса Кирхера

Полукружья по бокам соотносятся с расстояниями между тонами; справа — интервалы, слева — математические пропорции. Расстояние от Солнца до Земли соответствует *diapason materialis*, греческому обозначению октавы, что выражает отношение *proportia dupla*, то есть 1:2. Далее мы находим среди «материальных» интервалов *diatesseron* — это кварта, *diapente* — это квинта, *diapason* с *diapente* и т. д. Все мироздание располагается, таким образом, в рамках двойной октавы, центр которой составляет Солнце... При рассмотрении системы интервалов бросается в глаза отсутствие терций. Октава и квинта господствуют во Вселенной, будучи основой всей нашей музыки; и действительно, терция в качестве консонанса попала в поле зрения человечества позже, как типично «человеческий» продукт. «Переживание интервала» у нас в значительной мере утрачено, не говоря уж о переживании отдельного тона. Как обижались, например, на композитора Карла Орфа, что он придавал особое значение отдельному тону в своей опере «Антигона», или на Антона Веберна, оркестровым произведениям которого свойственно то же самое! При этом они — намеренно или нет, не играет роли, — усваивали практику древних египетских мистерий, в которых каждый совместно спетый, долго удерживаемый тон означал призыв к тем или иным божествам*.

Именно переживание отдельного тона и смысл интервала стали снова представлять интерес в музыке новой духовности. Уже Рудольф Штайер давал трактовки интервалам, приравнивал переживание терции субъективному, судьбе, а переживание октавы — открытию высшего Я, переживание квинты — воображению. Антропософ Анна Ланге занималась эзотерическим толкованием греческих ладов, «космоэфирной» пентатоникой. Знание сути дела и интуиция открыли ей путь к новому восприятию музыки и к духовному пониманию звукосочетаний**. Пространное

* Stege F. S. 126.

** Lange A. v. Mensch, Musik, Kosmos [Человек. Музыка. Космос]. Freiburg, 1956 (2. Band, 1960).

эзотерическое и одновременно научное исследование интервалов и тонов в культурах античности и Дальнего Востока опубликовал недавно музыковед Герман Пфрөгнер, исследовавший также космические аспекты двенадцатитоновой системы*.

Наряду с этими антропософскими интерпретациями новые формы нашла и *гармоническая символика*. Ее основы заложены в тайных учениях греческих посвященных, о которых сохранились только спорадические и обрывочные знания. Альберт фон Тимус собрал их в 1868 году в своем труде *Die harmonikale Symbolik des Altertums (Гармоническая символика древности)*; в настоящее время следует, в первую очередь, назвать серьезные и сложные научные исследования гармонических основ, принадлежащие универсальному ученому Гансу Кайзеру.

Опыты на монохорде

Для того чтобы наглядно представить гармонические законы, опишем работу монохорда, с помощью которого еще Пифагор определял акустические пропорции в их числовом выражении.

Монохорд состоит из резонирующего тела, имеющего форму ящика, который усиливает звук и над которым натянута струна, к примеру, длиной 120 см. Эта струна настраивается на *C* — то есть, если она колеблется, она издает тон *C*. Теперь попытаемся точно в середине струны поместить маленькую подставку так, чтобы разделить струну на две половинки, и ущипнем половину струны: получится звук октавой выше предыдущего тона, то есть *C'* (*C* с апострофом). Числовое соотношение 1:2 звучит как октава. При незначительном перемещении перемычки с середины, или если наш глазомер немного нас обманул, возникает нечистый звук, который сразу воспринимается нашим ухом. Даже при ошибке в 2 мм мы уже не слышим чистой октавы. Наше ухо как измерительный прибор действует значительно лучше, чем наш знаменитый глазомер! Это свойство слуха является важнейшей предпосылкой для исследователя гармонии, исходящего из того,

* *Pfroegner Hermann. Lebendige Tonwelt [Живой мир звуков]. München, 1976.*

что через слух возможна интеграция интеллектуальной и духовной сфер, количества и качества.

Далее наше ухо должно расслышать числовое соотношение 2:3. На 120-сантиметровой струне перемычку следует разместить на уровне 80 см, что на глаз сделать нелегко. Было бы целесообразно нанести на дерево под струной пропорциональную шкалу. При правильной маркировке соотношения 80:120 см, или, соответственно, 2:3, звучит квинта от основного тона, то есть *G*. При соотношении 3:4 подставка перемещается на отметку 90 см и дает интервал кварты, то есть *F*. Соотношение 4:5 дает затем большую терцию, тон *E*, а 5:6 — малую терцию, тон *E*_s. Теперь интервалы становятся все меньше, и восприятие «правильного» тона даже для тонкого слуха — все сложнее. Если большинство людей сразу объективно правильно слышат октаву, то определение чистой квинты требует дифференциации и концентрации. Известны минуты напряжения в индийской музыке, когда настраивается тамбура, аккомпанирующий инструмент. Чтобы проследить найденную закономерность и далее, будем делить струну монохорда на все меньшие интервалы, теоретически соответствующие дробям $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$ и т. д. Деление струны на две равные части дает в результате, как мы уже знаем, октаву (*C*), деление на три равные части дает квинту на октаву выше (*G*), поскольку треть всей струны имеет то же значение, что и две третьих от половины. Четверть струны снова дает тон *C*, собственно на две октавы выше, так как речь идет о делении пополам половины. $\frac{1}{5}$ струны дает *E'* (*E* с двумя апострофами), большую терцию над этой второй октавой, $\frac{1}{6}$ — малую терцию вверх, то есть *G'*, а при $\frac{1}{7}$ струны звучит еще меньший интервал, «сверхмалая» терция. Этот последний тон, несколько более низкий, чем *B''*, для нашей ладовой системы непривычен и рассматривается исследователями гармонии как экмелический, несуществующий. Следующий тон, с отношением $\frac{1}{8}$, ведет к третьей по высоте октаве, к *C'''* (*C* с тремя апострофами).

Интервалы стали настолько малы, что стоит провести практический эксперимент: использовать монохорд с длиной струны более 120 см, чтобы можно было измерить расстояние при малых числовых пропорциях. В Германии два композитора и исполнителя разработали для живого музицирования монохордо-

образные инструменты, используя струны с электронным усилителем. Американец Рольф Гелхаар создал *super-string*, который под давлением изменяет длину струны и таким образом исполняет глиссандо, а аргентинский гитарист Роберто Детре изобрел *moto-cello* (виолончель с мотором), которая с помощью мотора приводит в движение вращающийся «вечный» смычок, а пальцем можно щипывать струны или прижимать их. На обоих инструментах играют так же, как и на электронных инструментах физика Дитера Трюшtedта — с помощью маленьких металлических прутьев, что убедительно демонстрирует звучание числовых пропорций.

Более крупный вариант виолончели с мотором имеет длину струны 3 м, что дает возможность исследовать более мелкие деления. $\frac{1}{9}$ струны дает тон D'' , звучащий несколько выше, чем на темперированном фортепиано, $\frac{1}{10}$ соответствует E'' , $\frac{1}{11}$ звучит как «фальшивое», слишком низкое Fis , $\frac{1}{12}$ — G'' . Далее интервалы становятся все меньше, пока внутри всего звукового пространства не зазвучит бесконечное число тонов.

Обертоновый ряд

Знание этого интервального деления струны фигурировало в акустическом самопознании античности как соединительное звено между природой и душой. Ведь эти основные законы доказывают связь между тонами и числами: интервалы переживают психически, числовые пропорции соответствуют определенным чувствам. Поскольку эти пропорции можно воспринимать на слух и уже в то время они понимались как основные законы музыки, в Античной Греции музыкальные представления переместились в центр картины мира. Все зафиксированные в нотной записи высоты тонов, которые находятся при помощи деления струны, вместе составляют шкалу натурального ряда или, соответственно, обертоновый ряд.

В физическом смысле под «тоном» понимается свободное от обертонов колебание, музыкант же называет тоном все, что обладает различной высотой звучания. С точки зрения физики такой тон является «звуком», состоящим из нескольких тоновых частей, которые обычно находятся в целочисленном соотношении часто-

т колебаний друг к другу: 2:1, 3:1, 4:1 и т. д. Музыкант говорит о «звуковой краске», понимая под «звуком» соединение нескольких тонов, например, аккорд. Поскольку в данном пояснении речь не идет о чисто физическом обосновании, а физические данные рассматриваются в музыкальном аспекте, то в дальнейшем обозначения частично будут переходить из одной категории в другую.

Каждый тон классического музыкального инструмента имеет особое звучание, которое получает свой тембр и собственные неповторимые характеристики благодаря определенному сочетанию различных обертонов. Значит, тембр тона зависит от соответствующего отрезка обертонового спектра, причем некоторые тоны могут выделяться более, а другие менее. Не все звучащие тела имеют гармонические обертоны целочисленного соотношения частоты колебаний. Например, при ударах в колокола, литавры или гонги звучат негармоничные, иногда по-настоящему фальшивые части тонов. На монохорде или на любом струнном или щипковом инструменте все же нелегко достичь звучания гармоничного природного обертонового ряда с помощью легкого прикосновения к вышеописанным отрезкам струны. Они обозначаются как флажолеты (см. в Приложении нотный пример 2: обертоны нижней струны С на виолончели). Натуральный ряд удалось физически доказать вплоть до сорокового частичного тона. Для исследований гармонии чаще всего используются только первые двенадцать обертонов. Таким образом, это самые простые пропорции 2:1, 3:2, 4:3 и т. д. или, говоря иначе, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$ и т. д., звучащие для нашего уха гармонично и правильно. Вначале практически невозможно различить в звуке отдельные обертоны, даже если обладать очень хорошим слухом. Требуется особое внимание, чтобы различать обертоны, иначе они остаются скрытыми. Все наше чувственное восприятие представляет собой не только ощущения нервного аппарата, как указывал еще в 1857 году известный физиолог Герман фон Гельмгольц, «необходима еще специальная деятельность души, чтобы постичь, исходя из нервных ощущений, тот объект, который вызвал ощущение»*. Восприятие

* *Helmholtz H. Über die physiologischen Ursachen musikalischer Harmonien [О физиологических основах музыкальной гармонии]. München, 1971. S. 45.*

обертонового спектра, погружение в натуральный звукоряд в многочисленных азиатских и арабских школах звуковой медиации рассматривается как самовоплощение.

Форманты

В современной физике отдельные группы обертонов называются также формантами тона. Действие форманты можно наблюдать, прежде всего, в производстве музыкальных инструментов и в звуковой композиции с участием синтезатора. Штокхаузен уже в 1960 году назвал обертоновый ряд *спектральной гармоникой*, то есть гармоническим наложением частей тонов обертонового спектра. Каждому звуковому образу, будь он акустический или технический, сочетание формант дает жизнь и блеск, и именно оно придает инструменту характерный для него тембр. Но речь идет не о широком взаимосвязанном спектре, а преимущественно о группах обертонов, которые проявляются наиболее ярко или, напротив, приглушены либо совсем подавлены. Именно эти форманты придают определенной семье инструментов ее характерную звуковую окраску. Диапазоны постоянны и не зависят от основной частоты производимого тона; поскольку форманты вызываются благодаря явлению резонанса, они возникают в резонаторе инструмента или резонирующем пространстве головы и груди человека. Потому форманты называются по имени того гласного звука, в котором они наиболее отчетливо проявляются. Следующая схема показывает наиболее важные частотные диапазоны гласных.

| Гласные | Средняя частота резонанса (в герцах) |
|---------|--|
| U | 300 гц (примерно f^1) |
| A | 500 гц (примерно h^1) |
| Ä | 1000 гц (примерно h^2) |
| Ö | 1350 гц (примерно f^2) и 500 гц (примерно h^1) |
| O | 1550 гц (примерно g^2) и 300 гц (примерно f^1) |
| Ü | 1800 гц (примерно a^2) и 700 гц (примерно fis^2) |
| E | 2100 гц (примерно cis^4) и 500 гц (примерно h^1) |
| I | 3000 гц (примерно g^4) и 300 гц (примерно f^1) |

Приведенные здесь частотные диапазоны показывают средние значения статистических данных, при которых увеличение частоты резонанса точно соответствует позиции гласной; снизу вверх — U-O-A-E-I. Так же как и человеческий голос, инструменты имеют свои собственные форманты. И при электронном копировании инструментов (например, органа) это необходимо учитывать особо. Важную роль при этом играет и так называемый колебательный процесс. Довольно быстро стало понятно, что первые моменты извлечения тона, его звучания принадлежат к характерным признакам инструмента.

Зарождение электронного звука

Поскольку сегодня любой дилетант с помощью музыкальной аппаратуры и синтезаторов может создавать эффектные музыкальные произведения, необходимо сделать несколько замечаний по поводу формирования звука у электронных музыкальных инструментов. Несколько упрощенно зарождение электронного звука можно подразделить на *аддитивное* и *селективное*. При *аддитивном* методе желаемый звук складывается из тонов отдельных генераторов, свободных от обертонов (то есть синусоидальных). Таким способом возможно построение любого звукового спектра. Однако изменение производимого таким образом общего звучания по высоте тона, без изменения интервалов между отдельными частями тонов, все же связано с определенными трудностями. Правда, современные синтезаторы предлагают очень хорошую синхронность между несколькими генераторами.

По-другому все выглядит при формировании звука *селективным* методом: исходным материалом служит звук, обычно богатый обертонами, чей спектр изменяется посредством разнообразных подключенных фильтров. Так как отдельные части тонов исходят от одного генератора, они следуют за обертоновым рядом, а интервалы между ними остаются постоянными и при изменении высоты основного тона. Из наиболее часто используемых фильтров следует привести два самых важных: резонансный и фильтр нижних частот.

С помощью *резонансного фильтра* можно выделять отдельные частотные диапазоны и достигать благодаря этому эффекта фор-

мант. Если такой фильтр сделан очень узким, то отдельные частоты слишком усиливаются в спектре, так что их можно четко выделять на слух. Это позволяет достичь впечатляющих звуковых модуляций. Фильтр при этом устанавливается так, что возникает ступенчатое усиление и затихание отдельных обертонов.

Фильтр нижних частот, напротив, сконструирован таким образом, что он допускает все частоты внутри регулируемой, так называемой пограничной частоты, в то время как все более высокие частоты приглушаются, то есть становятся неслышимыми. Когда пограничные частоты устанавливаются ниже первого обертона, то приглушаются все обертоны, и слышно лишь похожее на синусоидальное основное колебание.

Фильтры такого рода выпускаются сейчас почти для каждого синтезатора некоторых авангардных или рок-групп. Игра на этих инструментах, позволяющая без труда практически бесконечно удерживать и как угодно изменять любой звук, открыла многим музыкантам заключенные в нем закономерности.

Ключевое слово такой музыки — «живая электроника», если под этим подразумевается та музыка, которая воспроизводится с помощью рук электронным способом без механических или электронных управляющих устройств (например, перфоленты или компьютера), а также без магнитофонной пленки. Ведь без непосредственного игрового контакта со звучащим инструментом музыкальное движение останется попросту стерильным, мертвым.

Любое конструирование, подобное работе за кульманом, не способно заменить проникновение, например, в звук или ритм и импровизаторскую реакцию, индуцированную волнами внутреннего напряжения и, прежде всего, ритмом дыхания. Общеизвестно, что великие композиторы часто во всех деталях вынашивали свои произведения в голове, прежде чем записать их, и при этом слыли хорошими импровизаторами.

Первым композитором, активно практиковавшим живую электронную игру, следует назвать Оскара Зала (р.1910). Он изучал композицию у Пауля Хиндемита и был коллегой физика Фридриха Траутвайна (1888–1956), ставшего известным благодаря исследованиям звука. Обладая в равной степени техническими и музыкальными знаниями, он продолжил работу над *траутониумом*

Траутвайна и превратил его в микстуртраутониум. Начиная с первых выступлений с произведениями Пауля Хиндемита для трех траутониумов в 1930 году и до совместной работы с Артуром Онеггером над *Жанной д'Арк* и вагнеровским *Парсифалем* (то есть примерно до 1953 года) Зала участвовал во многих концертах в Европе, исчерпав все возможности живой электронной игры своего инструмента.

В начале пятидесятых годов основополагающие исследования электронных исполнительских возможностей начал американец немецкого происхождения Роберт А. Муг. Его главная идея, состоявшая в том, чтобы управлять генераторами, фильтрами, модуляционной огибающей и всеми другими структурными элементами электронного излучения звука и его формирования с помощью напряжения, открыла совершенно новые пути и на сегодняшний день реализовалась повсеместно. Благодаря миниатюризации структурных элементов, сегодня в небольших переносных чемоданах можно разместить столько же электроники, сколько раньше умещалось в больших стационарных шкафах-усилителях. Нет ничего удивительного в том, что в наше время практически каждый композитор хоть раз использовал электронику, и совершенно естественно, что синтетически производимый и модулируемый звук завладел поп- и рок-сценой. Возможно, что именно здесь происходит первая встреча какого-нибудь серьезного и внимательного музыканта с универсальной игрой обертонов.

И вот настал момент, когда возникновение музыки стало возможным без обычных музыкальных инструментов и когда вновь были открыты, лучше сказать, пережиты, услышаны первичные закономерности, ведущие к формированию звуков и тембров. А это вновь возвращает к истокам музыки и, далее, к монохорду, к числовым отношениям, к гармоническим переживаниям.

В то же время знание обертонового ряда дает нам возможность понять призрачно-волшебную вокальную технику жителей Тибета и Монголии. Мелодия монгольского шамана неукоснительно следует порядку натурального ряда. Потому он поет также и «фальшивые», но для него естественно звучащие интервалы слишком низкой малой септимы и слишком низкого тритона; с позиции *C* это звучит как *B* и *Fis*. А слишком малая терция соот-

ношения 6:7 точно соответствует интервалу двух африканских барабанов-конга. Интересно, что звукоряд, в наибольшей степени соответствующий закономерности натуральных тонов, называется в Южной Индии рага-*сарасвати*, а Сарасвати — это богиня музыки и различных наук. Кроме того, мистический аккорд Александра Скрябина представляет собой суммирование 8-го, 9-го, 10-го, 11-го, 13-го и 14-го обертонов ($C-Fis-B-E'-A'-D^2$).

Гармония и науки

С одной стороны, естественная закономерность обертонового ряда находится на уровне эзотерического мистического знания, а с другой — на уровне научно доказуемых открытий. Ранее эзотерические исследования на Западе относились к сфере оккультизма, но благодаря современной атомной физике и теории относительности они перешли в область реального. При объяснении эксперимента с монохордом, который демонстрирует натуральный звукоряд, становится понятно: если пространственный момент — длина струн — уменьшается, то временной момент — число колебаний — увеличивается, и наоборот. Пространство и время находятся в обратной пропорции, что напоминает об относительности времени и пространства — принципе, который был открыт Эйнштейном. Другой принцип, находящийся в связи с обертонами и флажолетными звуками скрипичной или виолончельной струн, имеет непосредственное отношение к квантовой теории Макса Планка: «При движении пальца вверх по струнам звучат только совершенно определенные тона, то есть природа сама делает выбор. Тоны скачут от одного места к другому — они расположены в квантовом порядке, а не непрерывно»*.

В своих книгах *Der hörende Mensch* (*Слушающий человек*), *Akroasis*, *Harmonia Planetarum* (*Гармония планет*) и, прежде всего, в *Orphikon'e* Ганс Кайзер строго математически доказывает, что в химии, атомной физике, кристаллографии, астрономии, архитектуре, спектральном анализе, ботанике и т. д. существует основное соотноше-

* *Kayser H. Lehrbuch der Harmonik* [Учебник гармонии]. Цит. по: *Gebser J. Abendländische Wandlung* [Западноевропейская трансформация]. Berlin, 1965. S. 116.

ние определенных порядковых чисел, которые мы слышим как тоны: октаву, терцию, квинту, кварту. Построение «музыкальной» картины мира, как и гармонические совпадения законов музыки и атомной физики, — не только умозрительные эзотерические рассуждения. Современные исследования осмелились ступить на ниву «окултных» преданий и подготовили научную почву для некоторых интуитивно-мистических предположений. В результате то, что дано музыке природой, вновь рассматривается в качестве строительного материала основного закона физики. Гармония сфер упоминается в связи с квантовым законом Макса Планка, основные законы акустики находят эквиваленты в относительных числах оболочек атомного ядра. Кванты излучения, освобождающиеся в результате перехода электрона на орбиту атома, обладают распознаваемой в спектре излучения последовательностью, которую можно сравнить с тоновыми интервалами*.

Между научной точностью и интуитивной догадкой блуждает исследователь Вильфрид Крюгер, основной труд которого, *Universum singt (Мироздание поет)*, был опубликован автором самостоятельно, потому что одному издательству он показался слишком углубленным в научную специфику, а другому — слишком мистически спекулятивным. Крюгеру как автодидакту в области атомной физики и теории музыки удалось изобразить образ действия атомного ядра с музыкальной точки зрения. В тексте речь все время идет о пропорциях музыкальных интервалов, то и дело обнаруживаемых в ядре атома и его оболочках.

В заключении своей работы Крюгер пишет о структуре мажорной гаммы, то есть об ионийском ладе григорианики, который можно обнаружить в атомном ядре кислорода: «Восьмой атом периодической таблицы, атом кислорода *O (oxygenium)*, элемент нашего дыхания, вступает в реакцию при светообразовании (нагревании, сгорании) почти со всеми элементами. В ядре он имеет 8 протонов. А наша гамма имеет 8 тонов. Оба тона в интервале октавы почти полностью совпадают и образуют в результате соотношения их колебаний самое полное созвучие»*. «Магические числа»

* Ср.: Bergier J, Pauwels L. Aufbruch ins dritte Jahrtausend [Вступление в третье тысячелетие]. Bern, 1961.

(2, 8, 20, 28, 50, 82 и 126), за открытие которых в 1963 году Марии Гёпперт-Майер и Хансу Д. Йенсену была присуждена Нобелевская премия в области физики, придают атомному ядру (например, у водорода – порядковый номер 8) особую стабильность. Атом состоит из ядра и оболочки. Ядро окружено протонами и нейтронами. Оболочка состоит из определенных слоев, концентрически окружающих ядро. Эти слои заполняются электронами в направлении от центра к периферии. Вильфрид Крюгер сопоставил расстояния между слоями оболочки внутри атома и расстояниями между тонами в гамме, нашел в атомном ядре структуру двух минорных гамм и сделал вывод, касающийся гармонической гаммы: «У гармонической минорной гаммы происходит синтез вертикально направленной силы внутри атома и горизонтально направленной силы молекулярного соединения... У атома углерода (простое число 6) звукоряд может состоять только из 6 звуков. Звукоряд углерода соответствует гексахорду»*.

В работе Крюгера обнаружилась еще одна тайна пифагорейского учения о генезисе, священном *тетрактисе*. Речь идет о первых структурных элементах органической жизни, о нуклеиновых кислотах. Тетрактис был объединением четырех интервалов: октавы, квинты, кварты и большой секунды, в соответствии с основными законами функционирования которых в пифагорейском учении разворачивается жизнь мира и созидание (см. рис. в Приложении, с. 237)**.

Эти короткие пояснения к работе Вильфрида Крюгера ни в коей мере не вскрывают всех аспектов его открытия, но они явно свидетельствуют о том, что эзотерические знания и догадки древних можно связать с современной научной методикой. Умозрительные гипотезы и интуитивные версии, возможно, будут поставлены на твердую научную основу и признаны современными исследователями-музыковедами. Такие сомнительно звучащие термины как «объективная музыка» или «внутренние октавы», которые были характерны для мага Георгия Гурджиева, можно считать состоятельными в связи с обертоновым рядом и его гар-

* Там же.

** Das Universum singt. Wilfried-Krüger-Selbstverlag. Trier, 1974/75, 2 Fassungen.

моническими соответствиями в области микрофизики. И потому их следует рассматривать в совершенно новом свете.

Объективная музыка базируется на «внутренних октавах». И она может привести не только к определенным психологическим, но и физическим результатам. Весьма возможно существование такой музыки, при звучании которой замерзала бы вода. Или такой, которая могла бы убить человека. Библейская легенда о разрушении Иерихона с помощью музыки и есть легенда об объективной музыке. Но музыка может не только разрушать, но и созидать. В легенде об Орфее есть намек на объективную музыку, потому что Орфей при помощи музыки постоянно распространял знания. Музыка заклинателей змей на Востоке есть приближение к объективной музыке, хотя, конечно, очень примитивное. Часто это только один звук, который тянется очень долго, лишь изредка повышаясь и понижаясь, но в этом единственном звуке беспрестанно рождаются «внутренние октавы» и мелодии «внутренних октав», неслышимые для уха, но воспринимаемые чувственным центром*.

Упомянутые здесь долгие звуки вызывают в памяти пение тибетских монахов и магическую музыку монголов. Другие древние религии также обладали знанием об использовании сил музыки, которое было отнюдь не самоцелью, но лишь средством проникновения в законы природы. Они обладали способностью эзотерически, зримо реализовывать свое знание. Существует целый ряд доказанных парапсихологических феноменов, которые были вызваны пением или обращенной внутрь себя речью.

«В Индии есть тайное знание, базирующееся на звуках и на различных видах колебаний, которые соответствуют уровням сознания... А так как каждый из центров нашего сознания непосредственно связан с определенным уровнем, то, следовательно, с помощью повторения определенных звуков можно достичь

* *Ouspensky P. Auf der Suche nach dem Wunderbaren. Weilheim 1966, S. 437–438. В русском переводе: Успенский П. Д. В поисках чудесного. М.: Фаир-пресс, 2006.*

соединения с соответствующим уровнем сознания... Основные тоны, или протозвуки, обладающие властью осуществлять эту связь, называются мантрой... Это, буквально, колебания или волны, ритмы, которые захватывают ищущего, проникают в глубь него»*.

Без знания физических пропорций такие мысли остаются «только» эзотерическим знанием, о котором кто-то интуитивно догадывается, но не может принять как познаваемый факт. В свете научных исследований свойств ультразвука предание о том, что египетские пирамиды построены с помощью «пропеваемых слов и низких тонов», уже не представляется столь фантастическим.

Есть сведения, что первый европеец, исследовавший магическое воздействие тайных звуков и слогов, почувствовал эти загадочные силы в результате собственного опыта соприкосновения с индийскими мантрами. Артур Авалон (сэр Джон Вудроф), будучи в должности колониального судьи, однажды должен был вынести решение по делу двух противоборствующих индийских семей. И вдруг его чувство справедливости отказало ему: один раз он почувствовал сострадание к одной из сторон, затем внезапно принял аргументы другой стороны, которые он отверг за день до этого. В конце концов Авалон понял, что обе группы систематически манипулировали его мысленной концентрацией с помощью мантр, склоняя то в одну, то в другую сторону. Несомненно, этот процесс черной магии и подвел его к подробному изучению магических сил, к которым мы сейчас и хотим обратиться**.

Значение мантры

Для того чтобы понять власть слов и слогов, проговариваемых внутри себя и называемых в санскрите *мантрой*, необходимо знание древнегреческой теории музыки. Согласно закону колебаний и акустических пропорций тело можно разложить посредством основного тона или собственно звука, если извест-

* *Satprem. Sri Aurobindo oder das Abenteuer des Bewußtseins.* Weilheim, 1973. S. 171-172. В русском переводе: *Сатпрем. Шри Ауробиндо, или Путешествие сознания.* СПб., 2005.

** *Avalon A. Die Schlangenkraft [Змеиная сила].* 2. Aufl. München, 1975.

ны эти основные и собственные колебания определенного тела или материала: «Каждый организм обладает своей частотой колебаний, и это касается каждого неодушевленного предмета, от песчинки до горы, и даже каждой планеты, и каждого солнца. Если частота колебания известна, то с помощью его зрительного восприятия организм или форму можно разложить или осознать»*.

Так звук слова, «сила пения», которая может установить связь с всеобщей исходной материей всех вещей и существ, способна, с эзотерической точки зрения, двигать космосом. Пение — это средство вступить в непосредственную или субстанциональную взаимосвязь с самыми отдаленными силами: «Пение или ритмическая декламация — это, в самом глубоком смысле, призыв, сотворение, действие внутри акустического основного слоя земли...

“Сила пения” как первый показатель мысли создала мир тем, что звук исходной вибрации пожертвовал собой, чтобы выработать в спиралеобразно возрастающем ритме все выше и выше вновь образуемые вибрации и постепенно превратиться в камень и плоть... Как мифы первобытных народов о сотворении мира, так и космогонии высокоразвитых афро-азиатских культур свидетельствуют о темном, непонятном звуке как о матери создателя мира»**.

Этот исходный звук, описанный здесь Мариусом Шнайдером, известен и индусской мифологии как *нада*, который божество Брахма, создатель мира, исполнял на своих цимбалах, благодаря чему и возник космос. Хранитель мира Вишну, в своем земном воплощении — Кришна, играет на флейте, мелодия которой символизирует самовоплощение, слияние с исходным звуком. Разрушитель мира Шива играет на барабане; из него выпали буквы санскритского алфавита, которые попали в разные духовные центры человека и благодаря которым возможна встреча и связь с божеством.

Эти пять или семь духовных центров индус называет *лотсами* или *чакрами*. Физиологически они соответствуют железам

* *Evans-Wentz W. Y. Anhang zum Tibetanischen Totenbuch* [Приложение к Тибетской книге мертвых]. Ötlen, 1971. S. 61.

** *Schneider M. Singende Steine* [Поющие камни]. Kassel, 1955. S. 12.

внутренней секреции, а эзотерически их приравнивают к пяти элементам.

А потому каждая чакра имеет ряд протослогов, соответствующих числу лепестков лотоса, которые гуру нашептывает ученику на ухо в виде мантр в различных, большей частью сохраняемых в тайне, сочетаниях во время обряда посвящения. Поскольку каждое божество, которому индус поклоняется как Ишваре, своему более всего почитаемому воплощению божественного, и которого он чтит и воспевает, имеет свою собственную мантру, то адепт способен на основе ее знания создать своего рода беспроводную, или телепатическую, связь с божеством и даже, выражаясь мистически, воссоединиться с ним.

«Как внешний воздух вибрирует в грубых звуках, так движутся внутренние потоки "воздуха жизни" и свершают свое действие при помощи звуков мантры.

Сначала богиня (Кундалини) принимает трансцендентный оккультный звук и заставляет его в звучании божественной музыки подниматься от своего трона на корневом уровне психического центра, от одного центра к другому, все выше, пока его музыка не наполнит лотос тысячи лепестков и пока там не будет услышана и не получит ответа от наивысшего гуру. Но мантры совершают свое действие, лишь если они правильно интонируются; кроме того, верное произнесение мантры божества требует не только знания правильной интонации, но и телесной чистоты. Потому верующий должен сначала очистить рот и язык с помощью произнесения очистительной мантры, а затем и самой божественной мантры,— способом, который характеризуется как оживление или пробуждение спящей силы мантры»*.

Этот текст из *Тибетской книги мертвых* позволяет осознать, как тщательно ученики и посвященные должны готовиться, упражняясь в Мантра-йоге. Всюду, где эзотерическое знание еще жило во внутреннем слове, оно хранилось в тайне как скрытая сила звука или вибрации, как творческая клетка зародыша всей природы. Мастерам всех времен была известна тайна: древнеиндийским ришам (провидцам), одиноко жившим у подножия Гималаев, персидским суфиям, адептам культа Заратустры, жрецам

* *Evans-Wentz*. Цит. изд.

египетских пирамид, магам племени вуду и врачевателям Африки и Южной Америки.

Они знали и знают, что мантрические слоги и слова, пропеты или проговоренные про себя, инициируют тонкие внутренние процессы, которые постепенно пробуждают невидимые центры (чакры) и ведут их в глубины сознания.

Сущность всех вещей — это земля,
сущность земли — вода,
сущность воды — растения,
сущность растений — человек,
сущность человека — речь,
сущность речи — святое знание (веда),
сущность веды — Сама-веда (слово, звук, тон),
сущность Сама-веды — *ОМ*.

Чандогья Упанишад

Самая главная мантра во всей Азии — это *ОМ*. Она соответствует нашему *АМЕН*, мусульманскому *АМИН*, Логосу, Слову. В Упанишадах *ОМ* разлагается на звуковые составные части, в соответствии с чем *О* воспринимается как комбинация *А* и *У*, так что в итоге *ОМ* в сущности означает *АУМ*. Если мы медленно проговариваем *АУМ*, то мы чувствуем, что на *А* мы полностью открываем рот и, переходя к *У*, постепенно уменьшаем пространство полости рта, чтобы на *М* его закрыть. Таким образом, *АУМ* заполняет весь объем резонатора, благодаря которому мы говорим.

Мудрейший знаток азиатских мантр — Лама Говинда, который способен благодаря своему западному происхождению и духовному знанию разъяснить глубочайшее значение мантр западному человеку. В своей книге *Grundlagen tibetischer Mystik (Основы тибетской мистики)*, важнейшем источнике таких разъяснений, Говинда пишет: «Так как *ОМ* представляет собой выражение высшего осознания, то три элемента, *А*, *У* и *М*, объясняются как три ступени сознания: *А* как сознание бодрствования, *У* как сознание сновидения и *М* как сознание глубокого сна, а *ОМ* как единое целое означает всеобъемлющее, переходящее границы всех слов "космическое", или "четвертое", сознание — сознание

четвертого уровня. Говоря иными словами, это – субъективное сознание внешнего мира, сознание нашего внутреннего мира, то есть наших мыслей и чувств, желаний и потребностей, то, что мы называем нашим духовным сознанием, и сознание полного покоя единения, более не раздвоенное на субъект и объект»*.

Мантра проговаривается внутри себя, часто даже без шепота. Она образно визуализируется в определенном внутреннем центре как пламя, как белая точка, как санскритский знак *OM*. Этот визуализированный звук, постепенно начинающий звучать внутри, проводится от сердца ко лбу или через все центры. Артур Авалон описывает состояния йогов, когда в результате многолетней практики внутреннего проговаривания мантр открываются духовные центры: «Находясь в третьем центре, человек способен частично вспомнить определенные путешествия в астрале и вместе с тем, полусознывая себя, в состоянии одухотворенного блаженства летать по воздуху. В четвертом центре человек инстинктивно осознает радости и печали своих собратьев, при чем порой он переносит на себя их телесные боли и их несчастья.

При пробуждении пятого центра он слышит голоса, которые всячески на него влияют. Иногда он слышит музыку или другие, менее приятные шумы. Полное раскрытие ведет к просветлению на уровне астрала. Пробуждение шестого центра дарит ощущения, подобные смутному восприятию ландшафтов и разноцветных облаков. Если стимулировать активную функцию гипофиза, то она станет мостом к астральной среде. Пробуждение седьмого центра делает человека способным в полном сознании покидать свое тело»**.

Во всех свидетельствах адептов Мантра-йоги всегда упоминаются музыкальные шумы, похожие на звуки цимбал. Они видят всполохи пламени, которые, кажется, распространяются как эманы, и слышат звучания произносимых букв, приобретающих при визуализации цветные оттенки. Все чакры имеют определенные цвета и соединяются с помощью протослогов одинакового цвета с различными другими центрами.

* *Govinda. Grundlagen Tibetischer Mystik. München, 1972. S. 11.* В русском переводе: *Говинда Анагарика. Основы тибетского мистицизма.* М.: Беловодье, 2005.

** *Avalon. Die Schlangenkraft. S. 13.*

Слоги и тексты

В случае с магическими слоговыми символами тончайшие звуковые колебания играют самую важную роль. Власть мантры — неважно, какого она материального наполнения и с каким намерением она произносится, — тесно связана с состоянием сознания практикующего. Мантра — это не разновидность звуковой волны в физике, и она не действена, если ее произносит непосвященный. Хотя мантра может сопровождаться физическим звуком, ее сила спиритуальна, она может восприниматься сердцем, а не ухом. Значит, мантра произносится не органами речи, а духом, и она имеет значение только для знающего или посвященного.

Тот, кто в Японии поклоняется Будде и желает большей сопричастности ему, говорит: *gate gate paragate parasamgate bodhiye svaha*, что в переводе означает: «Тот, кто прошел, дошел до другого берега, честь тому». А буддист Китая или Тибета приветствует просветленного словами: *thayata om muni maha muniye svaha*, что примерно значит: «Ты, кто полностью воплотился, молчащий, молчащий, великий молчащий, слава тебе». Тот, кто поклоняется женскому божеству Бодхисаттве, милостивой защитнице тибетцев, по имени Тара, проговаривает про себя: *om tare tutare ture svaha*. Многие мантры остаются тайными и никогда не могли бы быть переданы западному человеку. Вполне возможно, что некоторые мантры, например, мантры тибетских оракулов никогда еще вслух не произносились, и мир их не слышал.

В противоположность этому самые знаменитые мантры индусов известны как религиозные песнопения. Это значит, что их не хранят в тайне, а декламируют часы и дни напролет в индусском ашраме. Такую технику называют техникой Джапа-йоги; *hare krshna rama rama hare hare krshna krshna* — одна из самых известных мантр. *Hare*, или *hari*, означает что-то вроде «Высочайший» или «Великий Бог», Кришна и Рама — индусские божества. Божественный принц Рама, чье имя образовано от протослога РАМ — центр сердца, — воспевается в sentенции *sri ram jai ram jai jai ram* (см. в Приложении нотный пример 3).

Еще одна важная мантра, *hong-so* (*hong-sa* — вариант произношения), распространена именно в индусском регионе. Она произносится назально, на вдохе — звук *hang* (также *han* или *ham* на-

залируются), на выдохе — *sa* (или *so*). В школе йоги эту мантру используют по-другому, Йогонанда проповедует вариант *hong-so*, Совинанда — *hong-sa* и т. д. Для индусов не важно, «правильно» это или «неправильно», речь идет о форме, которой придерживается лично гуру.

Формула мантры *hari om tat sat* предшествует всем выступлениям; все индусские певцы, прежде всего выходцы из Южной Индии, часто часами декламируют ее нараспев, используя как вокальный материал для алапы. Один из величайших певцов Индии, Баде Гулам Али Хан, хоть и был мусульманином, исполнял эту мантру так неповторимо и самозабвенно, что вся аудитория не могла удержаться от слез. *Tat sat* значит не более чем «это так»; в переносном смысле перевод мог бы означать: абсолютное существует в форме «такого» бытия. Гуру-*sat* — это святые, которые просто «такие», то есть едины со всем сущим.

И, наконец, мантра *tat twam asi* переводится и интерпретируется многими мистиками на Западе, например Бо Йин Ра, как «это ты» или «это ты сам», что значит: в тебе самом покоится наивысшее. Ещё одна мантра дошла до Запада благодаря Хазрату Инайяту Хану, *муршиду* (мастеру) братства суфиев. Это слог ХУ, имеющий для многих мистических групп самое большое значение. Мастера из *Эканкара* непрерывно беззвучно, то есть ментально, обучают учеников повторять про себя слог. Сильнейшее впечатление произвели на автора примерно пятьсот женщин, запевших хором предельно высокую ноту на слоге ХУ при появлении в гигантской палатке недалеко от Калькутты Ананды Майи Ма.

Как было сказано выше, в Индии протослоги мантры и некоторые звуки мантры относятся к санскритскому алфавиту. Каждая буква принадлежит внутреннему центру лотоса, и, в зависимости от того, сколько лепестков имеет чакра, столькими буквами она и наделена.

Возникает вопрос: только ли санскрит имеет подобную эзотерическую значимость? Нет ли в нашем культурном пространстве какой-либо похожей точки зрения, которая базировалась бы на глубокой тайне языка как такового? В действительности существует много источников, а именно в греческом и еврейском алфавитах, которые, однако, скрыты и держатся в тайне. Так, в Кабале каждая буква имеет значение числа. Кроме того, во многих

мистических орденах Запада существовали различные способы интерпретации греческого алфавита. Рассмотрим, к примеру, наши гласные звуки *А, Е, И, О, У*. Как будет подробно показано на с. 138, каждая гласная открывает определенное пространство в человеческом теле, если она позиционируется на вдохе или внутренне проговаривается. Это открывание с помощью гласных можно представить себе совершенно наглядно: дыхание проникает глубже или выше в соответствующие пространства. Унаполняет нижние части тела, *И* – верхние и т. д. Дыхание ведет за собой тонкую материю *праны*, дыхание духа, которое у греческих посвященных называлось *пневмой*, дыхание Бога. Все наполненное пневмой пространство можно было бы, таким образом, трактовать как божественное воплощение.

Потому представляется не таким уж ошибочным, когда в греко-египетских папирусных свитках о повелителе богов, царе Адонаи, говорится как о «Господе И-А-О-У-Е-Э» или о «Всевидающем оке И-А-О-У-Е-Й». А если мы исследуем буквенный состав еврейского имени Бога – Иегова, – то увидим, что и оно состоит из гласных «И-Е-О-У-А». Если еврейская запись сигнализирует об этих «тайных» буквах лишь точечно, то в нашей христианской мифологии их можно найти в зашифрованных образах носителей истины. Христос сказал: «Аз есмь Альфа и Омега» Это значит: начало и конец или весь алфавит в совокупности, то есть Бог неба и земли.

О мантрических практиках Карл Вайнфуртер пишет: «Буквы как элементы языка являются простейшими символами, основами как речи так и мышления, и если мы посредством мыслей и образов сначала наполним все наше тело собственными звуками, а затем сопутствующими звуками, то научим его, вплоть до последней клеточки, говорить посредством духа. Здесь я подхожу к важнейшей тайне этих практик, то есть к тому, что надо начинать с ног. Человек связан с высшими мирами не головой, а стопами ног. Мы наверняка знаем, что человек, умирающий естественной смертью, сначала теряет способность управлять ногами. Это происходит, когда астральное тело покидает тело физическое, так как тогда каждый чувствует, что сначала цепенеют ноги»*.

* *Weinfurter K. Der Brennende Dornbusch [Горящий терновник]. Lorch/Württemb., 1962. S. 108–109.*

По этим высказываниям можно судить, что и на Западе известны практики мантрических упражнений, особенно в кругах посвященных мистиков. Показательно, что сохранилась одна из старейших египетских мантр, в которой используются только гласные нашего языка:

А
ЕЕ
ЭЭЭ
ИИИИ
ООООО
УУУУУУУ

Однако ключ к такому посланию из прошлого доступен только истинно посвященному, получившему от мастера способ точного, до мельчайших деталей, его произнесения и принадлежащему именно той школе, истоки которой кроются в древних временах. Но из-за всеобщей ориентации на материальные ценности на Западе они сохраняются в еще большей тайне, чем на Востоке.

Христианская традиция также активно практикует мантры, которые, к сожалению, все более неверно трактуются как «отчитки пономаря» и потому постепенно исчезают из живых религиозных обрядов. Вспомни хотя бы католические молитвы, обращенные к Деве Марии с их долгими просьбами, моления розенкрейцеров, позволяющие входить в состояния глубочайшего погружения, или литании, где постоянно повторяется фраза: «Мы молим Тебя, услышь нас». Психологическое воздействие монастырского пения зависит не только от надиндивидуальной, созерцательной силы старинных церковных ладов, но и от того факта, что какого-либо постоянного ритма не существует, а пение следует за естественным ритмом произнесенного латинского слова.

Обезличенный вид этих песнопений, не знающих индивидуальных чувств и личностных композиционных стилей, особенно подходит для богослужения, во время которого возвещается слово Божье, а не человеческое. Многие григорианские хоралы заканчиваются словом «аминь» с украшениями, которые пропеваются в течение многих минут. Известны также средневековые песнопения, в особенности святой Хильдегарды Бингенской

(1098–1179), где в заключение антифона пропеваается христианская мантра из одних гласных. Нет никаких сомнений, что это сочетание вокальных протослогов происходит из дохристианской гностической школы (см. в Приложении нотный пример 4). Поскольку воздействие, оказываемое определенной последовательностью звуков в том или ином языке, — важное средство выражения души, можно найти доказательства существования реликтов древних знаний во всех религиозных священнодействиях и песнопениях. Эти тайны, видимо, подзабытые и передаваемые следующим поколениям лишь в форме канонов и ритуалов, положено воспринимать, не вникая в их глубокий смысл.

На Востоке традиция внутреннего проговаривания и одновременной декламации мантры все еще жива, но скрыта и в результате коммерческого искажения часто превращается в суеверие. Там, где культ как внешний ритуал становится бизнесом, сила мантры целиком утрачивается. И наоборот, тот, кто хочет благодаря физически слышимым звукам достичь высшего внутреннего благоразумия, превратится, не подозревая об этом, «лишь в деятельного помощника всех "враждебных" человеку (или вредоносно на него воздействующих) сил невидимого физического мира, а познания, о которых тот мечтает, какими бы возвышенными они ни казались, останутся не чем иным, как самовоспроизводимыми и далекими от действительности фантазмагориями»*, как предостерегал Бо Йин Ра.

Бо Йин Ра также советует европейцам при совершении мантрических упражнений проговаривать все только внутри себя и полностью избегать даже тихого бормотания или движения губ. Там, где действие слова, произнесенного внутри себя, ведет к формированию и самоощущению души, следует избегать какого бы то ни было напряжения, какого бы то ни было самопринуждения. О том же говорит Лама Говинда в следующем отрывке, посвященном *ОМ*, — подчеркивая, что мантра — не просто модный товар на продажу, и нечто большее, чем техника, которой можно подражать: «Звучание слога *ОМ* открывает глубину внутренней сущности человека для колебаний более высокой

Bô Yin Râ. Mantrapraxis [Мантрическая практика]. Zürich, 1967. S. 37–38.

действительности. *ОМ* — средство разрушающее стены нашего эго. *ОМ* — глубочайший исходный тон безвременной действительности, который колеблется в нас и находит отвечающий нам звук из неведомого начала прошлого, когда мы раскрываем внутренний слух благодаря полному успокоению нашего духа. Трансцендентный звук подобен движению рук, открытых для объятий, чтобы объять все живое, если он произносится в сердце истинно окрыленного доверием веры. Это не выражение самовозвеличивания или самораспространения, а готовность постигать и самоотвержение... Давать и брать одновременно: брать, но не страдая стяжательством, и давать, но не пытаясь навязывать себя другим»*. Поскольку северный буддизм имеет самые живые традиции мантрического пути, здесь следует кратко упомянуть о связи с другими духовными средствами, благодаря которым воззрения махаяна-буддиста получают особую глубину. Наряду с мантрами к его средствам можно причислить *мудры* и геометрические *мандалы*, называемые *янтрами*. Последние — зримая исходная точка медитации — представляют собой кругообразные космические изображения, визуализируемые как архетипические внутренние исходные образы. Жесты тела, мудры, сопровождают ритуальное действие и внутреннюю позу, причем руки, положение тела и пальцев соединяют определенные внутренние потоки и символизируют внутреннее созерцание внешних знаков.

Священные звуки, мантры, которые гуру передает ученику, заставляют все внутри его колебаться и делают возможным внутреннее переживание. Благодаря тантрическому взаимовлиянию всех трех составляющих — духа, тела и речи, как это называют буддисты, адепт шаг за шагом может создавать свое духовное воззрение. Слово «тантра» означает попросту «ткачество», «нить», «плетение».

Старинные индусские тантрические ритуалы как культы узко понятого телесного единения не имеют ничего общего с буддистскими представлениями о единстве мужского и женского в смысле реализации дуалистического принципа, в смысле самовоплощения, в котором «нет разума без чувства, нет знания без любви, нет познания без сострадания, а есть синтез сердца

* *Govinda. Grundlagen Tibetischer Mystik. S. 45–46.*

и мозга, чувства и разума, высшей любви и глубочайшего познания» (Говинда). Поэтому просветление находит свой символ в самом универсальном, но и в самом человеческом процессе: в соединении любящих.

В заключение – глубинная суть самой известной мантры в тибетском буддизме *om mani padme hum hrih* (произносится: *ом мани пеме хунг ххр*), переданная словами Ламы Говинды:

ОМ – это подъем к всеобщему, *ХУМ* – это погружение всеобщего в глубину сердца. *ХУМ* – это средний путь, который не теряется ни в конечности, ни в бесконечности, не придается никакой крайности... В *ОМ* мы открываемся, в *ХУМ* мы отдаемся. *ОМ* – это врата познания, *ХУМ* – врата осуществления в жизни... Слог *ХУМ* состоит из щелевого фарингального звука, долгой гласной и заключительного смычкового согласного, похожего на санскритский назальный «нг». Щелевой фарингальный звук – это звук дыхания, звук праны, живого дуновения: текущая, вдыхаемая и выдыхаемая, связанная со всем сущим жизненная сила (*атман*). Гласный *У* – это звук глубины, переходящий в неслышимое. *У* – это нижняя граница шкалы звука человеческого голоса, порог молчания или, как говорят по-тибетски, «врата к неслышимому».

| | |
|--------------|--|
| <i>ОМ</i> | Мистерия универсального тела – приобщение к вселенности |
| <i>МАНИ</i> | Сила просветления бессмертного духа, возбудитель духовного сознания, воззрения и вдохновения |
| <i>РАДМЕ</i> | Мистерия всепреобразующего духа, раскрытие центров сознания в лотосе |
| <i>HUM</i> | Синтез, интеграция, осуществление |
| <i>HRIH</i> | Внутренний голос, лучшее знание интуитивного, спонтанного, обладает теплом Солнца; мантрический символ Солнца, светлый, стремящийся вверх звук, состоящий из пранического щелевого фарингального звука <i>Х</i> , огненного <i>Р</i> (как <i>РАМ</i> , протослог огня) высокого звука <i>И</i> , выражающего интенсивность и движение вверх. |

Все эти ассоциации со светом и огнем совпадают в сфере универсального с образом Будды Амиабха, бесконечного света, которому подчиняется элемент огня, красный цвет и направление заходящего солнца, а идеальные и эмоциональные ассоциации указывают в сфере человеческого на образ Авалокитешвара*.

Этот Будда Амиабха почитается в Японии как Амида, а тот верующий или знающий, который провел жизнь со словами *nani amida butsu* на губах и в сердце и в единстве с ним умирает, возродится на небе Шукавати, в западном раю**.

Человеческий организм и его акустические законы

Описание того, как с помощью монохорда образуется обертоновый ряд, элементарные интервалы (октава, квинта и кварта), показало, что наше ухо точно воспринимает правильное деление струны с помощью простейших числовых пропорций. Пропорции психически укоренились в нас через слух и, таким образом, являются даром природы. Наше ухо даже предрасположено отличать фальшивые интервалы. Как часто сживал я у расстроенных роялей или пианино, съезживаясь в первую секунду при звуках сыгранных октав, настолько фальшиво они звучали, но все же играл в течение определенного времени простейшие пентатонические последования, и как раз в тот момент, когда музыкальное созвучие начинало восхищать, ухо начинало нивелировать погрешности. И даже слушатель, вслушавшись в расстроенные звуки, переживал этот странный феномен – иллюзию, будто все интервалы верны. Лишь когда игра прекращалась, то есть музыкант словно бы выходил из игры, фальшивые звуки снова становились фальшивыми и неприятными для восприятия.

Даже хорошо настроенное фортепиано настроено не чисто, а равномерно темперированно, то есть октава делится по мето-

* *Govinda. Grundlagen Tibetischer Mystik. S. 148–150, S. 276–278.*

** Ср.: *Suzuki D. T. Amida – der Buddha der Liebe [Амида – Будда любви]. München, 1974.*

ду Андреаса Веркмайстера (XVII век) на двенадцать равных полутонов; сам этот метод служил для того, чтобы появившуюся тогда многоголосную музыку, с ее аккордами и модуляциями, можно было исполнять на клавишном инструменте.

Защитники темперированного строя аргументируют свою точку зрения *терпимостью* уха, которое якобы воспринимает меньшие интервалы внутри определенной широты настройки как «верные», а последовательность четвертьтонов в качестве интервальной не воспринимает*. На это можно было бы возразить, что музыкант, исполняющий одноголосную или модально-гармоническую музыку, которая также соотносится с одним-единственным основным тоном, *сразу же* воспринимает темперированный строй фортепиано как нечистый. Индийский певец Пандит Патекар не смог спеть рагу Бхайрави в соответствующем фригийском ладу, когда ему аккомпанировали на только что настроенном роле, используя лишь квинты и кварты. «Он расстроен», — повторял певец. Для хроматической или додекафонной музыки темперированный строй необходим, хотя он и нарушает благозвучие. Критерием благозвучия является совпадение гармонических обертонов и взятых аккордов. При равномерном нарушении интервалов в темперированном строе отсутствуют чистые гармонические пропорции. Здесь поможет только готовность нашего уха восстановить природную данность. В действительности уже в античные времена было известно, что внутри человека существует сила, восстанавливающая все пропорции в соответствии с исходными образами. Октава, квинта и кварта считались у византийцев «духовными звуками» — *pneumata*; в то время как интервалы третьей и четвертой октав в обертоновом ряду, то есть терции и секунды, назывались *somata* — телесными звуками. Отсюда вытекает мысль, что «духовная» музыка может иметь только квинты и кварты, в противоположность этому, светской музыке положено включать в себя еще и терции и секунды. А в Средневековье в этом и состояло основное различие между церковной и народной музыкой.

Первичные числовые пропорции 1:2, 2:3, 3:4 и т. д. обнаруживаются во всей природе в целом. И одной из главных задач ас-

* Ср. *Keyserling M. u. W. Das Rosenkreuz. Wien, 1956.*

тронама и астролога Кеплера было привести в соответствие с этими интервалами расстояние между планетами. Кеплер исходил из того, что музыкальные пропорции от рождения должны быть заложены в душе человека, а эта точка зрения напоминает идею К. Г. Юнга об архетипах коллективного бессознательного. Кеплер считает, что душа спонтанно реагирует на внешние гармонические явления на основе имеющихся у нее от рождения исходных образных связей.

Современное изучение этих соответствий между человеком, ходом движения планет и тоновыми пропорциями представляет собой блуждание на грани между интуицией и точной наукой. Томас Михаэль Шмидт, который, как и Вильфрид Крюгер, занимается описанием этого пути, в своей книге *Musik und Kosmos als Schöpfungswunder (Музыка и Космос как чудо творения)*, изданной самим автором, показывает, в частности, соответствие пропорций самого человека. Наше тело делится на вертикали при помощи различных характерных точек: колен, пупка, сосков груди, локтей и т. п. Конечности также делятся, именно — в соответствии с положением суставов. Если части длины тела или отдельные длины конечностей соотнести с общим ростом тела, то, в соответствии с исследованиями Т. М. Шмидта, получатся те же самые пропорции, с которыми мы познакомились благодаря опытам с монохордом.

К примеру, у человека ростом в 172 см пупок расположен на уровне 103 см. Обе величины довольно точно соответствуют пропорции 5:3, золотому сечению, совпадающему с интервалом сексты. Высота тела соотносится с расстоянием до груди как 4:3, то есть образует пропорцию кварты. Квинта получается примерно из положения пупка, так как высота, на которой он расположен, соотносится с расстоянием от него до темени как 3:2. Еще одна пропорция кварты, получается из соотношения высоты положения локтей к высоте пупка, 4:3. Длина внутренней стороны предплечья, включая ладонь, дает в соотношении к длине предплечья без ладони пропорцию 3:2.

«Кроме того, названные пропорции человеческого тела имеют соответствия в математических соотношениях движения планет. Если пропорция длины человеческого тела к расстоянию до сосков груди — 4:3, то она соответствует не только музы-

кальной кварте, но и соотношению синодического движения Марса к синодическому движению Венеры. На каждую пропорцию человеческого тела, соответствующую какому-либо музыкальному выражению, найдется соответствующая пропорция между ходом двух или трех планет.

Такие, казалось бы, столь далекие друг от друга миры как музыка и движение планет находят непосредственное, зримое выражение в человеческом теле. Соединяющим звеном между человеком и космосом являются музыкальные пропорции, представляющие собой в полном смысле слова принцип универсального порядка»*.

Остальные пропорции человеческого тела касаются внутренних органов, физиологических желез и стоящих за ними чакр. Здесь скрываются самые таинственные соответствия, которые, вероятно, были известны уже монгольским шаманам и тибетским ламам с их своеобразными песнопениями, используемыми, по меньшей мере, в качестве средства воздействия.

В этой связи следует, хотя бы кратко, напомнить о соответствии звука и света. Об этом свидетельствует не только то, что понятия из области оптики были выбраны для обозначения всего натурального ряда: спектральная гармония и спектр обертонов; спектральные краски, кроме этого, находятся в причинной связи с тоновым спектром. Уже в алхимии каждой планете приписывался определенный цвет; в древнеиндийской музыке каждый интервал обертонового ряда имеет свое место в цветовой шкале, а раги, как мы слышали, «окрашивают» также дух. Согласно каббалистическому учению, лестница Иакова в Ветхом завете является символом семицветной радуги или «призматической лестницей», семь ступеней которой идентичны опять же семи тонам. Напоминание об этом единстве звука и цвета в древние времена мы находим в современных исследованиях гармонии Ганса Кайзера, где он размышляет о возможности слышать цвета — форме синестезии, которую он называет *audition coloree* (цветовым восприятием звука).

* Schmidt Th. M. Musik und Kosmos als Schöpfungswunder [Музыка и Космос как чудо творения]. Frankfurt, 1974 S. 230-232.

Аналогии между человеком и миром звуков

Соответствия важнейших пропорций между человеком и миром звуков касаются, в первую очередь, упорядочения желез внутренней секреции в теле и относящихся к ним чакр. Эта аналогия просматривается в взаимосвязи между гласными звуками и природным обертоновым рядом. Когда мы учимся медленно петь обертоны основного тона или когда мы прислушиваемся к этому процессу, то отчетливо слышим, насколько переход от тона к тону, подъем и спуск обертона зависят от пропеваемой гласной и от постановки органов речи, при которой формируется и произносится такой гласный звук. Речь идет также о постепенном переходе одной гласной в другую, например, от *А* через *О* к *У*. Когда мы постепенно преобразуем *А* в *У* и можем посредством гортанного давления и медитативной концентрации заставить зазвучать второй голос, «голос обертона», то мы четко осознаем, как спектр формант опускается с седьмого на второй обертон. А если мы начнем воспроизводить еще более высокие обертоны, то это нам удастся только, если мы изменим положение органов речи, настроив их на другую, «более высокую» гласную.

Из собственного опыта, слушая монгольские пластинки, из бесед с тибетскими ламами, а также из опыта вокальной группы *Prima materia* я пришел к выводу, что преобразование более низких обертонов в более высокие происходит в соответствии с образованием гласных звуков от *У* через *О*, *А* и *Е* к *И*. Например, при долгом пении тона в среднем регистре с утрированной постановкой гласной *А*, в процессе которого широко открывается пространство глотки, поющий может добиться четкого выделения определенного обертона — к примеру седьмого. Когда ротовая полость сужается посредством легкого движения рта к гласной *О*, тогда выделенный обертон сразу перескакивает ниже до шестого или пятого. Чем дальше изменяется положение рта к позиции *У*, тем яснее проступает, кроме удерживаемого основного тона, октава и квинта, то есть первые из натуральных тонов. Если же положение рта меняется на утрированную позицию *Е*, при которой губы широко растягиваются, то автоматически проявляется звучание более высоких обертонов.

С помощью этой назальной техники возможно исполнение вторым голосом от одного взятого основного тона *О* более восьми или девяти обертонов. Таким образом, существует соответствие между обертонами, числовыми пропорциями 2:1, 3:1, 4:1 и т. д. и рядом гласных *У-О-А-Е-И*.

Существует еще одно доказуемое на опытах соответствие между отдельными гласными и «пространствами» человеческого тела. Благодаря воображаемому внутреннему проговариванию гласных, для дыхания открываются определенные внутренние пространства тела, то есть лишь тогда, посредством внутренней артикуляции гласных звуков, дыхание проникает в самые разные участки тела. В различных школах дыхания, прежде всего в берлинской школе профессора Миддендорфа, был собран опыт того, с помощью какой гласной можно открыть определенные пространства в теле человека. Исследовано было и движение, позволяющее ощутить гласный звук: так, например, *Е* открывает путь к внешнему пространству, *О* направляется во внутреннее пространство и т. д. Хотя в работе над дыханием эти знания никогда ранее не использовались для того, чтобы позволить ученику или пациенту целенаправленно собрать собственный опыт, все же имеет смысл привести здесь данные о дифференцированном соответствии гласных звуков и отделов дыхания.

| | |
|---|---|
| Внутреннее пространство головы | И |
| Шея и верхняя часть грудной клетки (а также бока) | Е |
| Грудная клетка (а также все тело) | А |
| Живот (до пупка) | О |
| Таз и нижняя часть живота | У |

Благодаря знаниям внутренних центров в настоящее время сделан еще один шаг в направлении поисков дальнейшей аналогии между пропорциями обертонов и различных пространств физического тела: чакра *Муладхара* «отвечает» за здоровые половые железы и соответствует эзотерическому элементу земли. Второй центр, *Свадхистана*, расположена в надпочечных железах, которые регулируют содержание воды и минеральных веществ и соответствуют элементу воды. Лотос *Манипура* расположен в солнечном сплетении (*solarplexus*), рядом с поджелу-

дочной железой, которая регулирует процессы переваривания пищи и сжигания калорий и соответствует эзотерическому элементу огня. Центр груди на уровне сердца — это чakra *Анахата*, которая расположена на месте вилочковой железы и ассоциируется с элементом воздуха. Лотос в области шеи рядом со щитовидной железой называется *Вишудха* и относится к элементу эфира. Лобная чakra, расположенная между бровями и называемая «третьим глазом», чakra *Аджна*, находится в соединении с шишковидной железой. И, наконец, тысячелистный лотос, чakra *Сахасра* в затылке, соответствует гипофизу у основания полушарий мозга. Поскольку гласные звуки, соотносящиеся с определенными участками тела, имеют соответствия в обертоновом ряду, то само собой напрашивается вывод о том, что и пропорции находящихся в теле внутренних центров аналогичны числовым соотношениям натурального обертонового ряда. Взаимосвязи основных гласных с органами дыхания и относящимися к ним духовными центрами касается и тот факт, что с помощью гласных протослогов «пробуждаются» чакры и что расстояния между обертонами, соответствующими внутренним пространствам тела, становятся все меньше, пока в промежутке секунды не появятся бесчисленные микроинтервалы, так же как и бесчисленные лепестки в высшем лотосе центра *Сахасра*.

Здесь-то и открывается тайна тибетского ламы, способного петь невероятно низкие тоны, и его магических формул, которым подчиняется определенный обертон, так же как и определенный внутренний центр со связанным с ним божеством, и *мудра*, положение руки, способное замыкать внутренние контактные потоки между центрами. Исполнение обертонов посредством установки положения рта на произнесение отдельного гласного звука и концентрации на аналогичном этому гласному участке тела делает возможным внутреннее пробуждение духовных центров — осязаемый и доступный для изучения также и западного адепта результат.

Зримые знаки этой первобытной человеческой силы — пропорции $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, и т. д., или иначе: 2:1, 3:2, 4:3, 5:4 и т. д., имеющие свой слышимый эквивалент в обертоновом ряду. Мы можем прислушаться к собственно основному тону, который за-

ключает в себе все тоны, даже диссонансы. Если архаичная стихийная «музыка живота» использовала только октавы, но неосознанно воспринимала и все тоны в октаве, если мистическая музыка предпочитала для модалного одноголосия кварту и квинту как полярные интервалы, если зарождающийся дуализм ментального сознания сделал обе терции, соответствующие чувственному центру, средством отличать минор от мажора, то дальнейшее раскрытие сознания стало возможным через восхождение к следующему центру — эмансипации диссонанса, тона и полутона, которые смогли создать двенадцатитоновую музыкальную систему.

Следующим шагом будет музыкальная интеграция глубоко забытых основных тонов, «духовных» интервалов (квинты, кварты), модалного звукоряда, дуализма минора и мажора и двенадцатитоновой идеи. Носителем этой интеграции является *тембр*, который вскрывает глубокое духовное укоренение исходных данных музыки. Прислушаемся же к тембру нашего собственного основного тона, включающего в себя все тоны, не исключая и «диссонансы» сфер ментального, которые впоследствии все же входят в гармонический резонанс друг с другом.

Тембр как носитель духовного начала

Армянская притча юмористически повествует о том, как можно прислушиваться к собственному тону.

«Один человек сидел за виолончелью с одной струной, по которой он водил смычком, постоянно держа палец на одном месте. Его жена терпела этот звук в течение семи месяцев в тихом ожидании, что он или умрет от скуки, или сломает инструмент. Но так как не случилось ни первого, ни второго, однажды вечером она сказала самым нежным голосом, какой только можно представить: "Я заметила, что этот удивительный инструмент, когда на нем играют другие, имеет четыре струны, по которым и водят смычком, и что музыканты при этом постоянно передвигают пальцы"».

Мужчина на мгновение прекратил играть, посмотрел на жену, покачал головой и сказал: «Ты — баба, у тебя волос долог, а ум

короток. Конечно, другие двигают пальцами вверх и вниз. Ведь они ищут нужное место. А я его нашел»*.

Кто однажды ощутил в одном звуке особый спектр звуковых красок или даже расслышал в одном тоне отдельные обертоны, тот, слушая музыку, постоянно будет пытаться открыть этот природный феномен. И тогда ему станет ясно, что определенная музыка ориентирована именно на то, чтобы сделать тембровые краски слышимыми, в то время как другая делает этот процесс невозможным. Такова вся музыка Индии, вся гетерофонная музыка Индонезии, вся модальная музыка Аравии и Средневековья, но и ритмическая барабанная музыка Африки может рассматриваться как музыка тембров, когда она дает возможность слышать обертоновый ряд. Восприятие же тембров всегда имело и в настоящий момент имеет цель, примерно как в произведениях Бартока, вызвать внутренние, «духовные» колебания. И даже в наши дни в Индии считается, что правильный внутренний настрой на восприятие является условием, вдохновляющим музыканта. Тембровая окраска звука как таковая означает не только реакцию слушателя; она и сама по себе является важным элементом стиля и формы европейской музыки. Тембр имеет свою историю, которая еще не написана. Вот уже много лет исследователь в области истории музыки и искусства Герхард Нестлер занимается историей тембров. Ему принадлежит следующий краткий обзор.

Эпохи тембровых красок одноголосной музыки, имеющей тысячелетнюю историю, многоголосной музыки и повторного открытия тембра в нашем столетии существенно отличаются друг от друга. Ни одна из них не мыслима без другой, ей предшествовавшей, а порядок их следования нельзя изменить.

Но и внутри крупных эпох можно выделить этапы, связанные с долей участия отдельных культур и наций. Примером может служить то время, когда греческая музыка отказывается от единства пения, танца и речи в пользу чисто виртуозной музыки; или когда одноголосная музыка ранне-

* Цит. по: *Stege F. Musik, Magie, Mystik.*

го христианства становится формообразующей благодаря градации тембров, как в случае с секвенцией, лаудой и кантигой. Или когда в ранней многоголосной музыке в противовес звуковой чистоте интервалов в органуме и кондукте благодаря различным текстам, даже различным языкам (мотет) возникают тембровые слои, для того чтобы параллельно с ирландской поэзией (*Nesperica Famina*) и «эстетикой запутанного и лабиринтного» ирландских миниатюристов уступить место чисто фоническим эффектам.

Естественно, еще более значительные изменения в этой сфере происходят на рубеже главных эпох. Когда на пороге многоголосия из желания обогатить звуковые краски возникает новый пространственный звук в новом архитектурном звуковом пространстве, тогда и возникает чудо тембров.

После столь романтического вступления точно также следует оценивать повторное открытие значения тембра в нашем столетии.

Привлечение шумов впервые сделало окраску звука универсальной. Одновременно открывается в невиданных до сих пор масштабах звуковое пространство духовного. Одноголосная музыка на неопределенной высоте тона с ее расширенной шкалой промежуточных тонов имеет более широкую выразительную основу, чем многоголосная музыка с ее упорядоченной по высоте тона и интервалам системой*.

Уже Ферруччо Бузони в двадцатые годы прошлого века делал предположения в своем *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (*Проекте новой эстетики музыкального искусства*) о новой музыке тембров. Арнольд Шёнберг тосковал по тембровым мелодиям; Морис Равель и Клод Дебюсси писали музыку, которая вместо мелодических или гармонических ходов позволила услышать тембры. Новая музыка в кластерной технике ориентируется, в первую очередь, на инструментальную окраску звука, а возможность электронного звуковоспроизведения и без того означает

* Из Введения, любезно предоставленного Г. Нестлером.

возрождение внимания к тембру. Тот факт, что представители авангардистской и экспериментальной современной музыки занимают внеевропейской традиционной культурой, объясняется тем, что в этих музыкальных культурах тембровая сторона находилась на первом плане.

Попытки объединения европейской и азиатской музыки с целью музыкальной медитации, американская *периодическая* и *минималистическая музыка* Терри Райли или Стива Райха, так же как и мои собственные композиции, преследующие цель достичь в процессе восприятия музыки интегрального состояния, — все это стало возможным благодаря повторному открытию тембра как носителя духовного начала. Именно тембр осуществляет специфическое воздействие на слушателя. Если он правильно используется, то звуки музыки могут лечить, снимать страхи и расслаблять, благодаря тому, что внутренние пространства тембров, то есть пропорции «высшего звучания» натурального тонового ряда, соединяются с аналогичными пространствами тела и внутреннего мира человека.

При помощи тембра музыка современности приобретает способность, хорошо известную внеевропейским культурам: посредством длительных песнопений, периодических ритмов и мелодических исходных форм позволить раствориться в коллективном бессознательном и воздействовать духовно. Суггестивная сила музыкальных колебаний всегда подчинена тембру. Но новой музыке тембров не следовало бы возвращаться к магическим и мистическим состояниям сознания. К ним надо относиться трезво, познакомиться с их психосоматическим способом воздействия и путем объединения с собственным ментальным сознанием привлечь к музыкальной интеграции.

«Эта новая музыка требует «чистого восприятия», то есть восприятия, свободного от всех привычных интеллектуальных и эмоциональных надстроек. В чистом восприятии звука и его масштабов заложен сильный возбуждающий момент этой музыки. Музыка тембров — это самая музыкальная музыка, потому что она — музыка элементарного бытия тона»*.

* Nestler G. Die Form in der Musik [Форма в музыке]. Zürich, 1954. Schlußwort [Заключение].

Учитывая шаманские, магические силы «монотонности» и ритма и понимая способ воздействия модальных ладов и пения, богатого обертонами, с их аналогией с человеческим организмом, мы можем создавать музыку, которая, базируясь на тональном основном звуке, способна и в рамках двенадцатитонового мышления сохранить гармонические соотношения, являющиеся опять же результатом вертикальных рядов.

Модальная гармония Оливье Мессиана движется в этом направлении, но таковы же и интуитивные импровизации Джона Колтрейна. По тому же пути идут периодические фигурации, своим мистическим звучанием напоминающие модальный звукоряд, или минималистическую музыку, которая своим вдохновением частично обязана магической Африке. С конца шестидесятых годов можно повсеместно констатировать тенденцию снова отдавать приоритет внутренним силам музыки, а не интеллектуальному аспекту. Возникла «медитативная, интуитивная, духовная, концентрическая, периодическая или интегральная» музыка.

Все эти опыты, речь о которых пойдет в дальнейшем, являются строительным материалом на пути музыкальной интеграции. До этого все они находились «между мирами», между Западом и Востоком, между мистическим предчувствием и интеллектуальным рационализмом, между магическим очарованием и техническим конструированием, между интуицией и разумом.

МУЗЫКА МЕЖДУ МИРАМИ

Музыкальная медитация на Западе

Для индийского или арабского суфия, музыканта хинду или буддийского монаха очевидно, что музыка, если она обращена к Богу или к Божественному, представляет собой величайшую и глубочайшую силу человеческого выражения*.

Последователи школы суфия Инайята Хана, его сын Пир Вилайят Хан и его внук Фазхал Хан также придавали большое значение медитативной самореализации через музицирование, прежде всего через пение. Различные группы на Западе ставили перед собой задачу воссоздавать по чертежам и древним находкам персидские и индийские мистические музыкальные инструменты и распространять их там. Уже одна настройка различных струнных инструментов может стать духовным упражнением: это сосредотачивает дух человека на верных созвучиях верхних тонов и, таким образом, на гармоничном настрое внутреннего мира.

Во многих школах, частично тайных, частично неверно понятых, всегда жило знание о медитативной силе музыки, и сейчас существуют каббалистические, гносеологические школы и школы розенкрейцеров, обладающие непрерывной, часто тайной традицией. Интересно проследить, когда и благодаря какому музыкальному жанру медитативная музыка вышла на передний план общественного музыкального интереса.

В поиске истоков новых медитативных приемов игры мы встречаемся с отцами джазовой музыки шестидесятых годов.

«Духовная» джазовая музыка

Именно джаз разрушил ритмические ограничения, дойдя до полного импровизационного звукового коллажа Чарли Мингуса или Орнета Колмана. Функциональная смена аккордов, та примитивная форма мелодического аккомпанемента, за которую так

* Ср. с текстом Хазрата Инайята Хана из «Суфиского послания» в Приложении.

часто упрекали джаз, уже в 1958–1959 годах сменилась модальным подходом к игре, импровизацией в ладах. В первую очередь здесь следует назвать Майлса Дэвиса и Джона Колтрейна, создавших модальную и гаммообразную музыку, которая позже была переработана Джоном Колтрейном в *My Favorite Things* в 1960 году. Колтрейн играл на своем сопрано-саксофоне, сообщая игре на нем восточный колорит исполнения на *шенае* или *шукфе*, а знаток джаза Йоахим Э. Берендт отмечает, что такая манера игры нашла признание в мире лишь тогда, когда к музыкальному элементу присоединился мировоззренческий – активное обращение Колтрейна к азиатской религиозности, которое стало очевидным в названиях его последних пластинок: *India, Oh, Love Supreme (Высочайшая любовь)*, *Meditation, Ascension (Вознесение)*. Колтрейн позволил большей части американских джазменов осознать процесс медитации. Многие его коллеги сами начали медитировать под влиянием Колтрейна.

Относительно *Love Supreme*, того его произведения, которое познакомило широкую публику с его главной мыслью, Колтрейн писал: «Да благословенно будет Имя Господне. Волны мысли – волны тепла – все движения души ведут к Богу... Бог дышит через нас так глубоко – так нежно, мы едва чувствуем это... Он наше все... Благодарим тебя, Господь».

О Доне Черри, другом джазовом музыканте, воплотившим дух медитации на музыкальной сцене, Йоахим Э. Берендт пишет: «Черри, который в самом начале целиком находился в тени Колмана... превратился в поэта свободного джаза, медитативного поэта. Он соединил все звуки мира, от американских гетто и индейских резерваций Среднего Запада, откуда родом была его семья, до Бали и Китая, до Индии и Африки, в собственную, единственную в своем роде музыку»*. Сейчас Дон Черри – ученик тибетского Ламы Калу Ринпоче и индийского музыканта, играющего на вине, Циа Дагара, он руководит детским творческим центром в Швеции. Одна из частей композиции Черри *Humus* называется *Сидхартха* по одноименной книге Германа Гессе, изданной в Соединенных Штатах за последние годы миллионным

* *Berendt J. E. Musik durch Meditation [Музыка через медитацию]. In der Zeitschrift Zeitwende. März, 1975.*

тиражом. Черри дает по этому поводу следующие пояснения: «Герман Гессе был первым, кто — в *Сидхартхе* и в других своих книгах — обратил наше внимание на все эти вещи. Он опередил всех нас на сорок лет. Можно неустанно повторять, сколь многим мы обязаны Герману Гессе»*.

Йоахим Э. Берендт пытается обобщить то, чем была музыка для Германа Гессе:

Моцарт и джаз, и божественная Музыка сфер, романтическая песня и музыкальная мантра, музыка как медитативное содержание и как медиум любви, средневековое и классическое, и индийское... И в музыке Герман Гессе предвосхитил жизнеощущение целого поколения. Музыка, которую действительно подразумевает Гессе, существует в его произведениях лишь как предчувствие. Он пишет о ней, но не описывает ее... Тем временем возникла новая музыкальная культура, когда, наконец, категории, в соответствии с которыми музыку все еще «раскладывали по полочкам» и, таким образом, классифицировали как романтическую и индийскую, как джаз, блюз и рок, как классическую современную и средневековую музыку и как мировой фольклор, объединили в новое, всеобъемлющее единство. Никто более не желал каких-то фрагментов; речь шла обо всей музыке, о тотальной музыке, об *Unity*, о единстве**.

Это слова, которые целиком и полностью совпадают с интуитивными описательными высказываниями Германа Гессе о музыке и которые указывают на «музыку великого синтеза».

На джазовой сцене появились музыканты, пожелавшие пойти по собственному духовному пути. Уже в 1964 году известный джазовый кларнетист Тони Скотт выпустил в свет пластинку *Music for Zen-Meditation (Музыка для дзен-медитации)*, на которой он впервые играл в сопровождении классических японских музыкантов, ис-

* Фрагмент текста к пластинке LP *Humus*, Philips.

** Фрагмент текста к пластинке LP *Hesse Between Music*, Electrola.

полнителей на *сакхухати* и *кота*. Для многих эта пластинка была первым важным погружением в музыку новой духовности. На своем кларнете, звучащем исключительно мягко и нежно, Скотт следует за скупым, но необычайно расслабляющим мелодическим рисунком японских образцов. Со времени индийского путешествия *Beatles* 1966–1967 годов сохранились лишь немногие композиции медитативного характера. Только один из музыкантов, Джон Харрисон, продолжил развитие в этом направлении. Другая знаковая группа – *Third Ear Band* – выпустила в конце шестидесятых годов две пластинки, интегрировав в свою музыку индийские раги и звуко-ряды (*Alchimie* и *4 Elements*).

Наряду с музыкой этой английской группы, которая так и не прославилась, но в определенных молодежных кругах Англии, Голландии и других странах воспринималась как нечто магическое, окутанное завесой тайны, это были, прежде всего, произведения саксофониста и флейтиста Пауля Хорна, олицетворявшие характер новой, свободной от обозначения категорий медитативной музыки. Пауль Хорн записал *Inside (Внутри)*, свою лучшую пластинку, во всемирно известном североиндийском Тадж-Махале. Он слышал там местного муэдзина, исламского певца, который демонстрировал посетителям единственную в своем роде акустику тридцатиметрового свода. Хорну было позволено там играть, поскольку он смог объяснить певцу, что и он музицирует для Бога. Пауль Хорн рассказывает: «Я не верил своим ушам. Каждый звук зависал в этом пространстве на 28 секунд. Эта акустика настолько совершенна, что ты более не понимаешь, когда заканчивается голос и начинается эхо. Я просто "подвешивал" ноты под гигантским куполом. Я мог играть целые аккорды, они возвращались ко мне как хоры ангелов» (из сопроводительного текста на обложке).

Два самых успешных и знаменитых джаз- и поп-музыканта, игравших медитативную музыку, – это гитарист Джон Мак-Лафин и руководитель известной американской группы *Santana* Карлос Сантана. Оба они считали своим гуру Шри Чинмоя, слова которого Мак-Лафин цитировал на обложке пластинок своего «Оркестра Махавишну»: «В мире духа музыка действует как медиум, сначала через медитацию, чаще всего через дыхание Космоса. Медитация – это молчание... После молчания именно музыка выражает

то, что выразить невозможно». Карлос Сантана цитирует на своей пластинке *Caravanserei* фрагменты известных медитаций на самовоплощение Парамахансы Йогананды: «Тело растворяется во Вселенной. Вселенная тает в беззвучном голосе. Звук растворяется во все освещающем свете. А свет опускается в недра бесконечной радости»*. О *Caravanserei*, «путешествии каравана в страну самого себя», Берендт пишет: «Такие музыкальные путешествия в страну бессознательного и подсознательного не редкость на современной музыкальной сцене, так что, пожалуй, никто не станет говорить по этому поводу о случайном: от Херби Ханкок до *Pink Floyd*, от Мак-Коя Тайнера, бывшего пианиста Джона Колтрейна, до Уайна Шортера современные музыканты путешествуют через моря и пустыни, по космосу и пейзажам Аркадии с помощью звуков, не оставляющих сомнения в том, что и моря, и пустыни, и символические ландшафты суть не что иное, как те внутренние пейзажи, которые открываются медитирующим»**. Пианист Мак-Кой Тайнер — член исламской секты Ахмадия и носит мусульманское имя Сулаймон Сауд.

Медитативная волна

Нельзя не сказать о том, что, несмотря на творчество этих серьезных музыкантов, увлечение медитативным искусством зачастую переходило в разряд поверхностного модного явления. В Германии оно ассоциировалось с «космической волной», которую породил креативный период *Pink Floyd*. Немало музыкантов и продюсеров, несомненно имевших благие намерения, почувствовали, что это их шанс. Они вышли на достигнутый с помощью галлюциногенных наркотиков «мессианский путь» и обнародовали новое направление — «космическую музыку», прибегнув к текстам жившего тогда в Швейцарии Тимоти Лири. До сегодняшнего дня многие музыкальные журналисты смешивают эту «космическую музыку» с медитативным принципом, однако важно подчеркнуть именно их различие: «Группы, которые играют "ко-

* *Meditationen zur Selbstverwirklichung* [Медитация на самовоплощение]. 3. Aufl. Weilheim, 1971. S. 43.

** Йоахим Э. Берендт в журнале *Zeitwende*. März, 1975.

смический рок”, предлагают нечто вроде дополнения к научно-фантастическому роману, и если они делают это хорошо, как *Pink Floyd* — к сожалению, только на протяжении короткого периода в своей карьере, — тогда это и является сопровождением к научной фантастике. Но медитативная музыка хочет чего-то совсем другого. Она ищет свой “космос” не в далях Млечного Пути, а в современном сознании, в себе»*.

Креативная звуковая продукция, которая хочет «отразить более глубокие стадии сознания», как это, к примеру, формулирует уже упомянутая вокальная группа *Prima materia*, требует, прежде всего, самопознания внутри процесса музыкального развития. В этом заключается предпосылка акустического путешествия в глубины. Кто лишь бессознательно репродуцирует определенное стилистическое направление и чисто механически позиционирует себя, основываясь на случайных отношениях и влияниях, — будь то джазовый, поп- или классический музыкант — тот живет в своем направлении как «единственный» и никогда не сможет создать действительно глубокую музыку, позволяющую познать самого себя.

Поэтому музыкант, играющий в стиле свободного джаза, не один год занимается индийскими ладами, классический интерпретатор — средневековыми моделями импровизации, гитарист учится играть на ситаре, тот, кто играет на электронных музыкальных инструментах, включает в свою музыку звуки природы, а исследователь, экспериментирующий со звуками, знакомится с вокальными техниками Тибета и Монголии.

Чтобы играть «музыку между мирами», которая способна соединять и объединять эти миры, необходимо наряду с древними и вновь открываемыми методами совместной игры развивать совершенно новые модели музицирования. Чтобы достичь гармонии, например, между джазовым музыкантом и азиатским интерпретатором, необходимо, чтобы оба познакомились с манерой игры и техникой, присущей другому. Через соприкосновение с чуждым, незнакомым и поначалу часто критически осмеянным человек приобретает способность познать собственное, кажущееся само собой разумеющимся и «единственным», как

* Йоахим Э. Берендт в журнале *Zeitwende*. März, 1975.

один из многих методов, как одну из многих возможностей. Тогда такая встреча «между мирами» помогла бы освободиться от узкого мышления в рамках одной категории, а следовательно, открыла бы возможность самопознания через музыку.

Примеры такой «музыки между музыками» представляют собой исполнение моей композиции *Дхарана* для оркестра и импровизирующего ансамбля, опыты на концертах серии *Jazz Meets the World* Йоахима Э. Берендта или совместные выступления известного индийского исполнителя на сароде Али Акбар Хана и американского альт-саксофониста Джона Хэнди. То, что было впервые предложено Йоахимом Э. Берендтом на Берлинском джазовом фестивале 1972 года, происходит здесь не только как сближение, а как подлинно интегрированное музицирование с общим «духовным» фоном. Неудивительно, что в 1975 году музыканты объявили о своей готовности вновь играть вместе в Германии.

Композиторы и интерпретаторы так называемого авангардизма также пытаются достичь «синтеза современной выразительности со старинными духовными упражнениями» (*Prima materia*) и изучают не-западные музыкальные и религиозные традиции. В результате возникают статичные и плавные звуковые состояния, похожие на музыку Штокхаузена (*Trans, Hymnen*) или музыку для препарированного фортепиано Кейджа.

Уже не один год американец из круга Кейджа Мортон Фелдман сочиняет статичную музыку, состоящую только из долго выдерживаемых тесных аккордов. В своем произведении для хора *Christian Wolff in Cambridge* Фелдман заставляет хор петь один и тот же медленный пассаж все медленнее и медленнее. Во время исполнения музыки *I Met Heine at the Rue Furstemberg* (*Я встретил Гейне на улице Фюрстемберге*) в момент звучания наиболее спокойного фрагмента автор заснул прямо перед собравшейся аудиторией.

Живущий во Франкфурте композитор, ученик Штокхаузена Эрнст Альбрехт Штиблер в пьесах, которые он называет *Intonationen*, предлагает хору, распределенному в пространстве, подхватывать звуки, с которыми вступает орган. Таким образом возникают блуждающие звуковые пространства, в которые можно вслушиваться и погружаться. Подобную цель, направленную, однако, скорее на терапевтический эффект, преследуют немецкий

ударник Зигфрид Финк и кларнетист и психолог Эрнст Флакус. В своей медитативной музыке они «интерпретируют» суточный цикл как средство расслабления и опыт медитативной практики. Финк использует гонги и колокола из Японии и Тибета, высокий уровень вибрации которых оказывает сильное суггестивное воздействие.

Впрочем, во всей современной музыке, особенно у европейских композиторов более молодого поколения, можно наблюдать обращение к «новой тональности». Все чаще музицирование рассматривается как совместное духовное упражнение (*садхана*) или трактуется в групповых объединениях как тренинг по восприимчивости либо как групповой динамический процесс. Здесь следует назвать, наряду с уже упомянутым американским исполнителем на ударных Майклом Ранга, изучающим тай-чи (китайскую развивающую и целительную гимнастику), также Михаэля Феттера и Георга Дойтера.

Феттер, который несколько лет тому назад виртуозно играл на флейте в инициативной группе Штокхаузена, учится вместе со своей женой-японкой в монастырях дзен, владеет различными стилями утробного пения и в результате творческой работы с детьми пришел к совершенно новой технике, которую можно описать как самопознание через каллиграфическую импровизацию.

Георг Дойтер, известный в Германии среди неформалов благодаря двум пластинкам с собственной «духовной» музыкой, теперь носит санскритское имя и принадлежит к кругу учеников индийского мастера, разработавшего так называемую динамическую медитацию. Дойтер — один из группы мюнхенских музыкантов, идущих различными духовными путями и пытающихся музицировать в рамках этих направлений. В этой связи следовало бы также назвать гитариста и исполнителя на ситаре Аль Громера, флейтиста Герда Крауса, ведущего в группах занятия по креативной импровизации и медитации, Клауса Визе, который не только привез из Индии и Персии различные виды тамбуры для музыкальной импровизации, но и учение суфи Хазрата Инайята Хана и его школы, и, не в последнюю очередь, композитора Флориана Фрике, который вместе со своей группой *Popol Vuh* является пионером

немецкой «духовной» музыки. Прежде всего Фрике возвращается к совокупности идей собственного христианского познания, отражает хасидизм Мартина Бубера, цитирует Якоба Бёме и называет свои пластинки *Seligpreisungen* (*Восхваление высшего счастья*), *In den Garten Solomons* (*В садах Соломона*), *Hosianna Mantra* и т. д. Группа *Popol Vuh* также позволяет познакомиться с тем направлением, которое сознательно отходит от электронной мегаломании. В последних записях используются только акустические инструменты, в то время как «космическая музыка» не может обойтись без кучи электронной аппаратуры. Впрочем, акустически записанные пластинки производятся многодорожечным способом (инструменты записываются один за другим), что все еще оставляет достаточно места для работы «технического демона».

Медитация и электроника

Интересно, как многие «космические курьеры» вдруг перестали использовать весь свой электронный инструментарий — приборы стоимостью в несколько тысяч марок, потому что интуитивно почувствовали, как опасно, «низменно» и демонически могут воздействовать искусственно производимые звуки. И действительно, сейчас идет дискуссия, сможет ли вообще когда-либо электронная музыка быть «духовной» или она, скорее, сопоставима только с изменением сознания, вызванным химическими наркотиками.

С другой стороны, на этот вопрос мне ответил восьмидесятилетний индийский музыкальный философ Джайдев Тхакур Сингх, слышавший электронную медитативную музыку: техника в руках *знающего* человека может быть весьма полезна духу, вполне возможно представить себе и электронный синтезатор-гамбуру. Ведь ее можно значительно лучше настроить, чем механический индийский инструмент.

Слушая первые, интуитивно полученные результаты электронного творчества авангардизма, холодные конструкции музыкальной реальности, можно понять антропософов, выносящих, согласно Рудольфу Штайнеру, приговор, гласящий, что вся электронная продукция (включая телевидение) исходит «из нечеловечески низменного уровня».

Еще в 1972 году Вальтер Бахауэр указывал на то, что революция в области технического производства звуков последовала вслед за возникновением интереса к новой медитативной и архетипической музыке:

Пример концентрации какого-нибудь коллектива на ввнушениях азиатских солистов может иметь для последних тенденций евро-американской музыки большее значение, чем можно себе вообразить в данный момент. Импровизацию и создание музыки, которая могла бы передать сразу большому количеству людей непосредственные, возможно, музыкально архетипические послания, более нельзя будет табуировать... По крайней мере, из тени запретов вышла самая примитивная магия музыки — магия времени.

Музыку как состояние сознания, более не подчиненного простейшей драматургии «напряжение — расслабление», теперь придется принимать во внимание так же, как и принципы композиторской поэтики, которая беспомощно стремится под покровительство Азии и Африки, поскольку живая традиция музыкальной суггестии в Европе практически уничтожена...

Принципам возврата к музыкальному архетипу противостоит техническая революция, которая пройдет в семидесятых годах по двум направлениям. Синтезаторы (компактные электронные миниатюрные студии) сделали музыку портативной, доступной для использования на концертах. Более того, гигантские масштабы производства предоставляют возможность использовать когда-то недоступную аппаратуру в объемах, которые уже можно назвать массовыми. Если одна английская фирма в 1972 году поставила на мировой рынок 4000 малых синтезаторов, то можно без труда представить себе, что частное производство электронной музыки могло бы достичь небывалых доселе объемов, а благодаря отбору, может быть, и качества. Такой уровень приватизации промышленных технологий можно назвать революционным — в связи с наступающей компьютеризацией всей электроакустики. Возможными стали:

- а) континуум тембров — включая все природные звуки, — и манипулирование ими как программой,
- б) следовательно — звуки существующих музыкальных инструментов в любой комбинации,
- в) а также любой искусственный звук, имеющий или не имеющий сходство с природным,
- г) соответственно, комбинация любых звуков по любому числу каналов как чистая функция накопительных манипуляций,
- е) абсолютное владение всеми конкретными и электронными звуками в иллюзорном пространстве...*

Техническое оборудование, с которым музыканты постепенно знакомились и которое использовали, прекрасно подходит для того, чтобы создавать музыку, сильно воздействующую на слушателя и при простейшем применении акустического материала. Группа *Pink Floyd* в своем лучшем альбоме *Ummagumma* (например в *Set the Control for the Heart of the Sun*) обошлась простейшими структурами и звукорядами, в сочетании с преувеличенно «восточными» шагами модального звукоряда, пространственным полетом и экстатически звучащими инструментами, подключенными к усилителям.

«Космическая» продукция Клауса Шульце или синтетические шелестящие поля Эберхарда Шёнера, электронный путь группы *Tangerine-Dream*, *Sonic Seasons* Вальтера Карлоса или *Magnetic Garden* Элвина Каррана производили необыкновенный эффект с помощью всего лишь обычных аккордовых переходов, нескольких мотивов или просто задержанного аккорда — прежде всего благодаря блестящему использованию новой технической аппаратуры, изысканному пространственному эффекту и соединению неслыханных звуковых красок. *Tangerine-Dream* колеблется при этом «между пуристским представлением тембров, кантиленой в духе Брукнера и рбковой жестикуляцией. *Songs and Views from the Magnetic Garden* Каррана объединяют конкретную музыку и квазивизантийское сольное пение, живую электронику, пастушьи ко-

* *Bachauer W. Einführung zum Avantgarde-Festival* [Введение к Фестивалю авангардной музыки]. Berlin, 1972.

локольчики и синтезаторную механику» (из прозвучавшей по радио рецензии Вольфганга Бурде).

В действительности медитативная музыка всем этим не является. Это, по большей части, электронные картинки, воображаемые акустические образы, ирреальные события, неосознанное проникновение в бессознательное. Лишь самая малая часть произведений электронной музыки может сохранять непрерывный поток, осуществлять мягкое погружение вглубь себя, вести, как мантра, акустический эмбрион в бесконечность. Лишь немногие композиции не вводят слушателя в состояние бессознательности, а обладают достаточными масштабом и силой, чтобы он достиг созерцательного погружения.

Здесь следует упомянуть также музыкальные настроения индийца Сунила, который, будучи дилетантом, был вдохновлен «матерью» ашрана Шри Ауробиндо в Пондишери аккомпанировать ее текстам и создавать на органе и различных индийских инструментах музыку нового, «сверхментального» сознания. То, что в результате этого возникло, не чуждо некоторой слащавости и ухода от реальности, которые свойственны вкусу индийца, практикующего «духовность».

С тех пор как медитация вошла в моду, понятие «медитативная музыка» едва ли приобрело определенные контуры, и, если проследить газетные и журнальные рецензии, то очевидно, что практически любая медленная и спокойная композиция сразу получает определение «медитативная». Этот термин был осмеян, прежде всего, теми, кто никогда не медитировал и связывал с медитацией всевозможные «туманные» материи: дурман, гашиш, космос, экстаз, транс.

Ужасающие электронные звуки и буддистская принадлежность мантре — для многих одно и то же. Не удивительно, что дело дошло до неразберихи: большинство музыкантов сами еще не совсем понимают, что представляет собой «медитативная музыка». А есть ли она вообще?

Если возможна медитация, если хватает терпения для достижения глубоких внутренних пластов сознания, то можно вслушиваться во внутренний мир, почти не воспринимая источника звука. Кто медитирует, не слышит музыки. Вообще, музыка может стать исходной позицией для медитирования, может рассеять вну-

треннее беспокойство на начальной стадии, ослабить непрерывную раздражительность и процессуальность мышления. Музыка может установить некий ритуал, который вначале необходим не для того, чтобы убежать от себя, а чтобы действительно успокоиться. Иными словами, музыка может быть помощью и средством расслабления, служить и для концентрации, и для внутреннего успокоения.

Сейчас музыка, которую чаще всего называют «медитативной», представляет собой образный язык, рассказывающий о духовных переживаниях и видениях одного или многих музыкантов, которые повествуют об «универсальном сознании, космической радости» и охотно делают их предметом субъективной музыки. Это та музыка, которая может показаться непосвященным, не умеющим «погружаться», наивной, бессодержательной, одурманивающей или китчевой. А медитирующему, тому, кто действительно сидит, погруженный в себя, и молчит, эта музыка, за некоторым исключением, не нужна.

Исключение — это, пожалуй, не та музыка, которая через медитацию созерцает и собственное Я, и Бога (что на обложках пластинок отражено в цитатах из духовных текстов), а та, которая сама может быть носителем, энергией и магической силой для духовного погружения. Это музыка, которая не должна вести оформленную, стилизованную жизнь в себе, но бесконечно течет и не хочет, чтобы ее слушали как музыку классическую, — да она, в сущности, и не должна восприниматься, она должна действовать в силу своей собственной закономерности, если слушатель сумеет ей совершенно открыться. Она ведет его к нему самому.

Сейчас каждый слушает ту музыку, которую он предпочитает, которая обладает для него соответствующей силой воздействия: Моцарт или индийские раги, экзотика или Антон Брукнер. Однако здесь стоит поговорить об особом виде медитативной музыки, которая в первую очередь ставит задачу не быть автономным источником наслаждения в искусстве, а превратиться в носителя энергии, способствующей погружению и созерцанию, и таким образом сделать ненужными наркотики. Это *периодическая музыка* и ее предвестница — *минималистская музыка* новых американских композиторов.

Периодическая и минималистская музыка

Музыка должна быть выражением привлекательных духовных объектов: философии, знания и истины — самых благородных свойств человека. Чтобы придать выражение этим объектам, музыка должна обладать спокойствием и уравновешенностью.

Терри Райли

Главной отличительной чертой минималистской музыки является повторение коротких мотивов, которые почти незаметно изменяются и лишь очень незначительно варьируются. Музыка оказывается в состоянии постоянной регенерации; при этом возникает «постоянный и переливающийся звук, который постепенно модифицируется без изменения своей субстанции» (Дитер Шнебель). Посредством перемещения микрофигур или дления звука при подчеркивании его обертонов стирается различие между движением и статикой в рамках определенной синхронности. Все происходит так, словно принцип повторений преследует единственную цель, а именно — гипнотизировать слушателя. При первом прослушивании такая музыка воспринимается как примитивная и монотонная, однако если вслушаться в нее, можно обнаружить, что она открывает возможность глубокого самопознания.

Образцами таких бесконечных повторений, периодических формул и выдержанных звуков являются, не в последнюю очередь, индийская музыка, африканские ритмические фигуры и музыка гамелана. Основателями этого нового музыкального направления были в начале шестидесятых годов американцы Терри Райли, Ла Монт Янг и Стив Райх, которые и сегодня являются важнейшими представителями этого вида музыки, наряду с Филом Глассом, Робертом Мораном и Фредериком Ржевски. Наиболее известным и плодотворным экспонентом из них является, несомненно, Терри Райли, оказавший влияние на музыкантов всех направлений.

Терри Райли

Терри Райли родился в 1935 году в Калифорнии и учился музыке в Сан-Франциско, где оплачивал свое обучение, работая пи-

анистом, игравшем регтаймы в знаменитом салоне на Голд-стрит. В 1960 году он встречается с Ла Монт Янгом и с тех пор у него возникает устойчивый интерес к проблеме времени в музыке. С 1962 года в течение двух лет Райли разъезжает по Франции со своей шоу-группой, играет в Париже на Пляс Пигаль и ставит уличные театральные спектакли в Скандинавии. Он организует концерты и акции, которые длятся ночами; это были так называемые «ночные концерты», в которых сам он выступает как саксофонист и исполнитель на всех клавишных инструментах.

Тогда же Райли демонстрирует свою первую, ставшую впоследствии известной композицию *Dorian Reeds*, в которой впервые применен принцип «замедления времени»: сыгранный на органе или саксофоне мотив записывается на магнитофон и тотчас же проигрывается с некоторой задержкой; другой магнитофон, расположенный на расстоянии нескольких метров, также проигрывает ту же мелодию через несколько секунд после того, как прозвучал первый мотив.

В первой половине шестидесятых годов Терри Райли пишет еще несколько композиций, которые стали широко известны: *In C* для меняющихся ансамблей и *Keyboard Studies* (*Клавирные упражнения*; см. Приложение, с. 238). Они основаны на принципе повторяемых в различных комбинациях мелодий. Этот принцип стал определяющим для всей школы минималистской музыки в Америке. Хотя эта музыка с трудом описывается в традиционных категориях, сам Терри Райли называет ее «модальной» или «циклической» и делает главный акцент на повторяемые мелодические образцы и перемещаемые структуры, которые, как считает сам Райли, «позволяют слушателю воспринимать тональный, мелодический и гармонический ландшафт с нескольких точек зрения».

Райли пишет:

В последние десять лет я отказался от традиционной роли композитора в пользу самоинтерпретирующей импровизации. Поскольку мои идеи не связаны прямо ни с восточной, ни с западной традицией, я потратил много

* Райли Т. Из программы Фестиваля метамузыки. Берлин, 1974.

энергии на создание формальных элементов, на которых базируется импровизация.

В известном смысле моя музыка испытывает на себе сильное влияние техники классических индийских мелодий, исполнители которых могут создавать бесконечные вариации на одну и ту же тему, установленный лад или ритмический период (10, 12, 16 ударов и т. д.). При такой концепции сочиненные части остаются неизменными, однако музыкант сохраняет достаточную свободу интерпретации в границах своего воображения. Используемый лад (звукоряд) и связанные с ним мелодические обороты создают настроение и атмосферу, в рамках которой осуществляется импровизация. Если учитывать эти условия, музыкант может медитировать, постепенно расширяя сферу своего музыкального универсума. Я играю на органе, потому что он предоставляет музыканту большое количество возможностей. Он полифоничен, позволяет добиваться одновременного развертывания различных интегрированных частей и смены главных и вспомогательных голосов музыкального материала. Это своего рода интеграция, которую я характеризую как источник моих музыкальных мыслей*.

В 1968 году Терри Райли начал постепенное импровизационное развертывание своей самой знаменитой композиции *A Rainbow in Curved Air* (*Радуга в искривленном воздухе*), которая состоит из повторяющихся сегментов в цикле из 14 ударов (3-3-4-4) и исполняется на органе и других клавишных инструментах. Две начальные фразы для левой руки периодически повторяются (см. в Приложении нотный пример 5).

Первый период (3-3) по своему построению напоминает второй (4-4), таким образом не возникает резкого ощущения начала и конца.

Периоды имеют различную внутреннюю структуру. Каждый звук может быть началом, рука бесконечно играет эту фигуру, и при этом возникают естественные акценты. Однако последова-

* Райли Т. Из программы Фестиваля метамузыки. Берлин, 1974.

тельность звуков должна оставаться одинаковой, и цикл постоянно выдерживается. Лишь в некоторых пропорциях изменяется темп исполнения, то есть играют или в два раза быстрее, или в два раза медленнее.

Из обеих ячеек, или основных периодов, Райли выводит в конце концов обратную последовательность, которая затем контрапунктически или линейно комбинируется с оригинальной серией. Существует целый ряд вариаций этих моделей, — вариаций, которые во время игры частично сами рождаются под пальцами музыканта. Оба основных звукоряда *Радуги* строятся на тоне А, однако то и дело склоняются к тональности D: A-H-Cis-D-E-Fis-G-A и A-B-C-E-F-G-A.

Другим важным произведением Терри Райли является *The Persian Surgery Dervishes*, которое берет в качестве импровизационной основы главный период *Keyboard Studies: As-G-B-F*. Эту модель Райли начал исполнять в 1964 году под названием *Autumn Leaves* (*Осенние листья*), а затем под названием *The Untitled Organ* (*Безымянный орган*). Как писал впоследствии сам Райли, «первые исполнения состояли из бесконечных повторений этой модели. Затем я добавил другие повторяющиеся периоды из 4, 5, 6, 7 и 8 нот. Это производит такое впечатление, как будто периоды различной длины одновременно повторяются, каждый в своем цикле. В такой музыке важно, чтобы обе руки могли играть все периоды, спонтанно выполняя различные комбинации. Эти короткие периоды рождают такую энергию, что на их основе можно создавать значительные импровизационные части поверх существующей модели. При каждом исполнении я пытаюсь найти устраивающие меня комбинации и новое развитие для этих периодов»*.

Лад этого произведения или, вернее, его различных версий строится на основном звуке C: C-D-Es-F-GAs-B-C (натуральный минор). Дальнейшее развитие этих импровизационных периодов, в которых Терри Райли соединяет тональность А с тональностью C, называется *Descending Moonshine Dervishes* (*Спускающиеся с небес лунные дервиши*). Здесь он использует также уже описанный принцип

* Райли Т. Программа Центра звука для выставки *Weltkulturen und moderne Kunst* [Мировые культуры и современное искусство]. Мюнхен, 1972.

«замедления времени» (с помощью магнитофона), однако сыгранное повторяется в данном случае уже через доли секунды, поскольку он запускает аппарат на самую большую скорость, и таким образом время между записью и воспроизведением сокращается. В результате возникает удивительный вибрирующий звук, поскольку Терри Райли так ловко использует «временную задержку», что иногда возникает впечатление игры в четыре руки.

Музыка Райли вдохновила целую плеяду американских и европейских музыкантов авангарда, поп-музыки и джаза. Уже в начале шестидесятых годов Терри Райли подружился с одним из основателей рок-группы *Soft Machine* Дэвидом Алленом. А композиция *Moon in June* (Июньская луна) на третьей пластинке *Soft Machine* обнаруживает явное влияние Терри Райли. Английская группа *Third Ear Band* также использует модальные модели, выдержанные в духе периодической прогрессии. Поп-коллектив *Curved Air* придумал свое название под влиянием уже упоминавшейся одноименной композиции Терри Райли. Джон Кейл из бывшей знаменитой группы *Velvet Underground* записал с Райли пластинку *Church of Anthrax*, а великий джазовый музыкант Дон Черри постоянно цитировал его в качестве примера этого нового направления и в 1975 году впервые записал с ним на радиостанции WDR в Кёльне *Descending Moonshine Dervishes*.

В новой музыке Терри Райли вдохновлял других известных музыкантов-минималистов — таких как Стив Райх, Фил Гласс, Ржевски и Моран, о которых еще пойдет речь. На немецкой музыкальной сцене многие музыканты также восхищались Терри Райли и даже пытались перенять его особые звуковые формации. Берлинская рок-группа *Agitation Free* сыграла *In C*, а бывший синтезаторщик этой группы Михаэль Хёниг придумал целый ряд динамичных и довольно тонких моделей в духе Райли. Мои композиции *Aura*, *Dorian Dervishes*, *Beyond the Wall of Sleep* (*По ту сторону стены сна*) и другие возникли не в последнюю очередь также под влиянием музыки Райли.

Американская минималистская музыка

Вот уже несколько лет один выдающийся индийский певец регулярно приезжает в Америку, чтобы обучать классическому

индийскому пению западных музыкантов: это Пандит Пран Натх, последний великий представитель североиндийской школы Кирана. Самые главные его ученики, Ла Монт Янг и Терри Райли, сопровождают его в турне. Но оба четко разделяют изучение индийской музыки и собственные композиции. Райли использует в первую очередь в качестве материала паттерны, которые подхватывают Стив Райх и Фил Гласс, а для Ла Монта Янга исходный материал еще проще, еще ближе к истокам и еще «минимальнее»: это один единственный тон с его обертоновым спектром. Ла Монт часто использует лишь несколько синусоидальных волн, причем их частоты, как он объясняет, «ведут себя по отношению друг к другу интегрально и таким образом выдают смешанные звуковые волны периодической структуры».

Ла Монт, как и Райли, родился в Калифорнии в 1935 году и в детстве учился игре на саксофоне у своего отца. Позднее, наряду с занятиями академической музыкой, он посвятил себя джазу и познакомился с Доном Черри. В 1964 году вместе со своей женой Мариан Зазеела и Тони Конрадом, известным создателем «минималистских» фильмов, а также с Джоном Кейлом из группы *Velvet Underground* он основал *Theatre of Eternal Music (Темп вечной музыки)*. В этой связи важно знать, что концерты периодической музыки в так называемую «эпоху флюксуса» проходили как театральные представления в галереях: например в Кёльне, в галерее Фридрих или у художницы Мэри Бауэрмейстер.

Произведение *The Tortoise, His Dreams and Journeys (Черепашка, ее мечты и путешествия)*, которым Янг ознаменовал образование своей группы *Theatre of Eternal Music* в 1964 году, было исполнено в специально для этого задуманном *Dream House (Доме грез)*. При исполнении других произведений Ла Монт зажигал открытый огонь, пускал в зал для прослушивания бабочек или раздавал маленькие письма, в которых не было ничего, кроме квинты с фермой или текста: «Проведи прямую линию и следуй ей».

Первыми звуками, которые произвели на Янга глубокое впечатление, были долгий, едва меняющийся шум ветра, жужжание насекомых, эхо долин, озер и равнин. Во Введении он пишет: «В жизни "Черепашки" гудение — это первый звук. Гудение продолжается непрерывно, без атаки, но время от времени на него обращают внимание, пока оно не зазвучит непрерывно в *Dream*

House, где многочисленные музыканты и студенты живут и продолжают музыкальное произведение. Эти дома позволят нам создавать музыку, которая была бы после года, десяти, ста и более лет непрерывного звучания не только живым организмом с собственным существованием и собственной традицией, но и обладала бы способностью с помощью своей силы вести вперед. Эту музыку можно играть без перерыва тысячу лет...»*

Произведения Ла Монт Янга представляют собой длительное звучание интервалов и аккордов. Отдельные тоны возникают из натурального обертонового спектра, и Ла Монт называет их «интегральное кратное» общего основного тона. Несколько аккомпаниаторов и певцов предварительно устанавливают, какая высота тонов будет выбрана для исполнения и какие возможны комбинации. «Усиливая интегральные соотношения частот, можно получить богатую фактуру из обертонов, бурдонов, дифференцированных и других комбинируемых тонов, что дает возможность исполнителю достичь необычайно точной интонации»**.

Ла Монт Янг, разработавший в шестидесятые годы совершенно новый метод игры на саксофоне, использовал опыт точной настройки инструмента и начал серьезно заниматься пением. С этого времени он прекратил играть на саксофоне – впрочем, так же, как и Терри Райли, – для того, чтобы полностью посвятить себя пению бесконечно долгих тонов.

Публичные выступления с этим пением в сопровождении инструментального или электронного бурдона часто состоят из двух отделений, каждое из которых продолжается примерно два часа и проходит в темном помещении, освещаемом только каллиграфическими световыми проекциями его жены Мариан Зазеела.

Здесь снова следует упомянуть американского исполнителя на ударных Ранта, который, прежде чем покинуть Запад, несколько раз представлял магический медитативный мультимедиа-театр. Он использовал диапозитивы, натурные фотосъемки (скалы, воды и цветов), помещение было оформлено с помощью циновки и японских штор, типично японская лампа из Киото распростра-

* Цит. по: *Янг Ла Монт*. Программа Центра звука для выставки *Weltkulturen und moderne Kunst*. Мюнхен, 1972.

** Там же.

няла матовый свет, можно было сидеть на круглых подушках *дзен*, «приглашавших» к медитации. Хитроумно размещенное оборудование (в отличие от обычных авангардных представлений) было совсем не заметно: Ранта располагал несколькими магнитофонами со статическими и периодическими звуковыми материалами. Кое-что было записано с помощью электроники, кое-что с помощью вибратона и фрикционного гонга и т. п., а кое-что склеили и смастерили по методу «конкретной музыки».

Медленно и незаметно Ранта сменял периодические звуки одной пленки звуками другой, а благодаря наложению звуковая картина незаметно менялась как течение широкого потока. Иногда он играл на бамбуковых флейтах метровой длины, зажигал палочки с благовониями и в одеждах японского монаха приветствовал посетителей, спешащих на авангардистское шоу *Мамонт Йозефа А. Ридля*, проходившее во время Олимпиады. Михаэль Ранта в своей тогдашней кельнской студии создавал — вместе с блестящим гитаристом Карлхайнцем Бётнером — психоделические интуитивные импровизации; и там, впервые в Германии, а может быть, даже впервые в Европе, звучала запись с типичной минималистской музыкой Стива Райха. Фредерик Ржевски привез ее из Нью-Йорка через несколько недель после первого исполнения.

Произведения, которые Ржевски вместе со своими вещами в этом же роде опубликовал в Германии, назывались *Four Organs* (*Четыре органа*) и *Piano Phase*.

На первом прослушивании публика была как будто парализована, и коллеги-композиторы разделились на категорически отвергающих и полностью очарованных. На тот момент в Кельне проводились Курсы новой музыки под руководством Маурицио Кагеля, на которых в качестве доцентов присутствовали Ржевски и француз Люк Феррари. Весьма вероятно, что в это время многие композиторы впервые нашли подход к минималистской музыке.

Drumming (*Барабанная дробь*), самая известная вещь Стива Райха, на несколько лет сделала его самым авторитетным представителем этого направления. Эта «барабанная» пьеса состоит из четырех частей почти одинаковой продолжительности. Части исполняются друг за другом восемью настроенными малыми ба-

рабанами и мужскими голосами, затем тремя маримбафонами и женскими голосами, тремя гlockenшпилями, которые комбинируются с акцентами на флейте и флейте-пикколо, и, наконец, все инструментальные и вокальные краски соединяются вместе. В серии докладов в Берлине профессор Вольфганг Бурде анализировал Drumming Стива Райха:

«Его открывает цикл из 12 ударов барабана при 11 паузах. Постепенно вводятся дополнительные барабанные удары — каждый раз один за другим — вместо пауз, пока модель не выстраивается полностью. И ничего другого, кроме этой модели в получасовой пьесе не слышно. В четырех фазах своего композиторского процесса Райх меняет только тембры. Очарование произведения состоит прежде всего в простоте, в непринужденности слухового восприятия хода музыки, но еще и в том, что музыка... своеобразно переливается разными цветами»*.

На это же обращает внимание и Райх в своем комментарии к пьесе: «Я никогда не придавал большого значения скрытым структурным процессам в музыке. Даже если все карты открыты и каждый слышит, что происходит, — всегда остается достаточно тайн. Такие тайны суть обезличенные и непреднамеренные психоакустические побочные явления сознательно задуманного процесса: такие как, например, сопровождающие мелодии, которые можно воспринимать при повторяемых моделях, или определенные пространственные эффекты, зависящие от места слушателя в аудитории, или незначительная беспорядочность исполнения обертонов, дифференцированных тонов и т. д.»**

Самые напряженные места произведения — это, без сомнения, совмещение различных инструментальных групп. Когда периоды барабанов *бонго* постепенно переходят к маримбафону, а последний сменяется гlockenшпилем, это дает чарующие наложения тембров, поддерживаемые своеобразной вокальной техникой, которая, в известной степени инструментально, выделяет ритмические и мелодические фигуры. Образцом для этих ости-

* *Bürde* W. Lessinghochschule [Высшая школа им. Лессинга]. Berlin, Juni 1975.

** Цит. по тексту вышеназванного доклада.

натных фигур является музыка Центральной Африки, которую Райх полтора года изучал в Гане у мастера игры на барабане.

«Произведение американца Стива Райха живет, прежде всего, благодаря остинато, постоянному повтору основного рисунка, который дифференцируется в самом себе. Но было бы ошибкой соединить в духовном контакте остинатные модели Райха и Карла Орфа. Райх вносит в наше сознание следы ритуалов прошлого, переворачивает нас своим чувством времени, унося по ту сторону временного прессинга, погони за успехом, и в этом отвечает нашим тайным стремлениям»*.

Кроме *Drumming*, продолжающегося полтора часа, Райх писал и более короткие пьесы, в которых технику смещения пауз он дополнил техникой расширения, увеличения первоначальных длительностей. Интересно, что более короткие пьесы оказываются для слушателя труднее, потому что у него недостаточно времени для погружения в непривычное для него состояние расслабленного слухового восприятия. Если не отдаваться музыке, а дистанцироваться от нее, то ощущения при этом напоминают состояние в картинной галерее перед картиной, которая имеет лишь один единственный рисунок: так называемое *minimal art* (минималистское искусство). Сам Стив Райх обращал внимание на сходство, к примеру, между его музыкой и минималистским искусством художника Сола ле Витта. Оба концентрируются, по возможности, на безусловной и полной разработке определенного концепта. Кроме того, само понятие «минималистской музыки» образовано от точно так же звучащего понятия в изобразительном искусстве.

Самая зрелая композиция Стива Райха — *Музыка для 18 музыкантов* — демонстрирует, что даже простое, минимальное развитие темы может вырасти в захватывающий материал, превратиться в величественное наложение звуков, а гармонические обороты может подчеркнуть оригинальная и эффектная инструментовка.

Среди музыкантов этого направления, кроме Стива Райха, надо назвать прежде всего Фила Гласса, который работал в технике

* *Bürde W. Minimal Music und meditative Musik* [Минималистская музыка и медитативная музыка]. Серия докладов в Высшей школе им. Лессинга. Berlin, Juni 1975.

перманентного повтора некоторых форм на клавишных инструментах. Полное исполнение его цикла *Music in 12 Parts* (*Музыка в 12 частях*) продолжается обычно три вечера. Каждая часть цикла выделяет один или несколько аспектов обычного музыкального оборота. Однако развитие достигается необычными способами: оно происходит благодаря усилению динамики движения. Некоторые лаконичные лейтмотивы неизменно повторяются и пересекаются с другими интонационно родственными им темами. По случаю своего выступления в Западном Берлине Гласс писал: «Если несомненно, что в обычном смысле ничего не "происходит", а вместо этого внимание слушателя привлекает периодическое "нарушение размера" музыкального материала, то, возможно, следует говорить об открытии нового вида внимания, в котором не имеют значения ни память, ни предвосхищение (психологические максимы музыки барокко, классики, романтики и современной). Хотелось бы надеяться, что тогда музыка освободится от привычных драматических структур, и будет восприниматься как чисто звуковой медиум, как "современность"»*.

Еще один американец, Роберт Моран, представил в 1974 году в Берлине свой девяностоминутный *Eternal Hour* для шести вокально-инструментальных групп. Основная и неизменная тональность произведения — *C-dur*, которая благодаря многослойным статическим фрагментам предлагает некое неизменяемое звуковое пространство. Вольфганг Бурде писал по этому поводу: «Направление минималистской музыки открыло, парадоксально выражаясь, такое понятие, как приключения макровремени». И такое восприятие движения времени в музыке — эмоционально свободное, экспрессивное, всепоглощающее — тем ярче, чем дольше звучит композиция»**. Моран, который также исследует возможности препарированного фортепиано, является настоящим «артистом минимализма»: в Берлине он жил как своего рода художественный объект — за витриной большого торгового дома, а гостей приглашал к чаю с одним условием — не обращать внимание на то, что происходит вокруг и вести себя непринужденно.

* Сводная программа спектаклей Фестиваля метамузыки. Berlin, 1974.

Необходимо также сказать и об известном композиторе и пианисте Фредерике Ржевски, который соединял музыкальные периоды и модальные построения с текстами политического содержания (например, в композициях *Attica Is in front of Me /Аттика предо мной/* или *Coming Together*) и в то же время вдохновил американского джазового виброфониста Карла Бергера и его группу на исполнение периодической музыки. Важным стимулом к их совместной импровизации стала композиция *Les Moutons de Panurge (Бараны Панурга)*: сначала звучит только первый тон из всей написанной музыкальной фразы, затем он повторяется и соединяется со вторым. Далее первый и второй тоны повторяются и к ним присоединяется третий по схеме: 1, 1-2, 1-2-3, 1-2-3-4 и т. д. А потом данный тематический материал дается по принципу зеркального отражения, инверсионно, вплоть до возвращения к исходному тону: 5-4-3-2-1, 4-3-2-1, 3-2-1, 2-1, 1. При этом инструментовка может быть различной: тема может исполняться как солирующим инструментом, так и всем оркестром остинато, часто в сопровождении каких-нибудь ударных инструментов, например маракаса или нескольких барабанов, когда поступательное движение восьмых задает основной ритм, а быстрый темп сохраняется на протяжении всего произведения (см. в Приложении нотный пример 6).

Вообще, периодическая музыка американского авангарда считается импровизационной, но все-таки это не совсем верно. Хотя Терри Райли не записывает ни одной ноты своей музыки, можно отчетливо слышать определенные ходы одной и той же вещи, подобно тому, как это происходит в индийской музыке. И когда Стив Райх репетирует с певцами и со своими музыкантами-ударниками на маримбафонах и барабанах, то заметно, как точно они знают свою музыку, как безупречно выучена каждая композиция, хотя нотные записи весьма кратки, а точной партитуры вообще не существует.

Как показывает опыт, музыкант, играющий в европейской оркестровой традиции, не способен импровизационно исполнять такую музыку, ему необходимы нотные записи. Поэтому для

* Бурде В. Запись на радиостанции Freies Berlin [Свободный Берлин]. 1974.

удобства воспроизведения своего музыкального материала автор разработал «концентрическую музыкальную форму», которую по точно нотированным партитурам могут исполнять обычные оркестры, основываясь на циклической игровой технике. В следующей главе будут представлены некоторые из этих композиций.

Медитативная музыка вряд ли предназначена для исполнения в больших концертных залах и на поп-сцене. Аудитория этих залов иная, она, как правило, жаждет «драматургии, основанной на контрасте напряжения и разрядки, мышлении на уровне взлетов и падений, прорывов *fortissimo* и шелеста *pianissimo*» (Вольфганг Бурде). Но и action какой-нибудь рок-группы, «обязательные» эксцессы ударника и все отработанные приемы джазового концерта в большинстве случаев мешают медитативному погружению. Так бывало на концертах гитариста Мак-Лафлина и группы *Santana*. Звезды фотографировались с их гуру в белых одеждах, размещая эти фотографии и священные тексты об абсолютном знании и божественной милости на обложках своих пластинок, но на сцене они создавали адский шум и магию бессознательно, так как нетерпение слушателей создавало атмосферу, которая не имеет ничего общего с духовной.

И все же на некоторых концертах могло вдруг появиться иное временное и слуховое сознание. Например, во время многочасовых органных медитаций Терри Райли «практиковалось не структурное мышление, не обдумывание взаимосвязи форм, а состояние погружения в себя. Нужно было ввериться потоку музыки, требовалось достижение внутренних колебаний, новая готовность музыкального самоотречения, сенсбилизация нового экстенсивного чувства времени» (Вольфганг Бурде).

Дитер Шнебель, композитор-экспериментатор, теолог музыки новой духовности, скорее, стоящий в стороне от вышеназванных примеров, уже в 1972 году заявил:

Новая музыка обогатила свою палитру различными экзотическими красками, в особенности благодаря разным влияниям музыкальных традиций Восточной Азии: протяжные звуки, в которые надо долго вслушиваться, неизвестные ранее инструментальные краски, вкрапления далекой музыки, практика импровизаций, чуждые

исполнительские ритуалы, музыка иного духа — и другая философия музыки... Возможно, это было связано с неприятием все усиливающихся противоречий позднего капитализма в индустриально развитых странах.

Однако даже музыке, которая стала более универсальной, недостает качеств, которые сделали бы ее музыкой всего мира. Ей не хватает усилия познать неведомое своеобразие многих видов экзотической музыки, а это значит — действительно с ней познакомиться.

Лишь когда обретаешь уважение и открытость к чужеродному, можно по-настоящему соединить это со своим собственным. К сожалению, пока в политике и обществе мало что делается, чтобы улучшить ситуацию, положение в мировой музыке останется плачевным. О гармонии мира можно будет говорить только тогда, когда он не просто явит собой созвучие, а достигнет силы неслыханной полифонии»*.

Концентрическая и интегральная музыка

Сочинения автора

ДХАРАНА

Концентрическое сочинение для оркестра, импровизирующего солиста и магнитофонной записи (1972).

Dharana в переводе с санскрита означает высшую степень сосредоточения и концентрации. Произведение написано в *Des-dur*. Глубокое непрерывное звучание, зафиксированное с помощью синтезатора, звучит с магнитофонной ленты. На него наложены и смодулированы почти неслышимые звуки ветра и воды.

Для оркестра были созданы архетипически простые образы бытия: между насыщенными звуками земной тверди и исполненной легкости музыки небес влетается пентатонический бурдон с модально-мантрического мотива, «бесконечное» звучание которого в высоких октавах создает особый спектр обертонов. Струк-

* Шнебель Д. Статья в каталоге Олимпийской выставки *Weltkulturen und moderne Kunst*. Мюнхен, 1972.

тура произведения отвечает форме круга мандалы. Оно не имеет четко определенного времени звучания: может быть начато и окончено в различных местах и проигрываться несколько раз подряд. Сольная импровизация исполняется певцом, каким-либо музыкальным инструментом или хором.

«Если мысль в течение 12 секунд сосредоточена на одном предмете, то она называется *дхарана*. 12 дхаран образуют *дхиану*, а 12 дхиан составляют *самадхи*»*. На протяжении 12 секунд мысль должна быть спокойно и сосредоточенно направлена на какой-либо предмет. Эта короткая концентрация является первой важной ступенью в духовном развитии: *dharanasu cha yogata manasah* — «Концентрация делает дух свободным для соединения»**.

ДХИАНА

Концентрическое сочинение для различных голосов, импровизирующего солиста и басовой струны (1972)

Название композиции взято из санскрита и переводится как «медитация» (см. выше). Сочинение построено на пятитоновом звукоряде (F-G-B-C-E), который соединяется с древнеиндийской сутрой *dhyanam nirvishayam tanah* (В медитации дух пребывает в небытии) и с антифоном *O quam mirabilis* (О сколь удивительно), написанным Хильдегардой Бингенской в XII веке.

Композиция написана в технике «концентрической музыки». Ее отличительной чертой является то, что общий центр создается основным тоном, модальной гармонией и статикой звучания написанных и импровизируемых партий. Дхиана рождается из успокаивающего звука, к которому постепенно добавляются повторяющиеся и наслаивающиеся друг на друга мотивы. Индийский и древнехристианский гимны словно бы вплавлены в центр композиции. Дхиану следует исполнять так, чтобы слушатели могли подпевать или напевать мелодию. Дхиана — это непрерывный поток ощущений и чувств. Это состояние непрерывного стремления духа к одному объекту, в одном направлении, подобно течению воды в реке.

* *Vivekananda. Raja-Yoga* [Райя-йога]. Freiburg, 1972.

** Древнеиндийская сутра, перевод по Шри Свами Шивананда.

САММА САМАДХИ

Концентрическое сочинение для оркестра, хора
и импровизирующего солиста (1972)

Композиция основана на китайском звукоряде, который состоит из квинт, то есть звукового отношения 3:2 (небо и земля), и практически полностью совпадает с гармонией индийских раг *tegh*, *sarang* и *durga*. Модальная гармония *Самма самадхи* развивается благодаря основному статичному звучанию струнных и периодически повторяющимся звукам духовых инструментов. Голоса исполняют вокализы, взятые из санскрита и древнегреческого языка. Время звучания композиции примерно 20 минут. При этом сочинение требует от исполнителей спокойного, свободного от каких-либо ожиданий вслушивания в себя и музыку. Такое вслушивание одновременно и интуитивно-медитативное, и апперцептивное („воспоминание себя“), и живое.

Samma samadhi означает в санскрите состояние полного покоя и погруженности в себя. В этом состоянии процесс мышления сливается с воспоминаниями, а напряжение между субъектом и объектом сходит на нет благодаря объединяющей силе чистого переживания. Даже если это переживание не такое интенсивное, *самадхи* все равно поможет расширить горизонт, укрепить доверие, расширить сознание, избавиться от предрассудков и очистить наши стремления...

Состояние *самма самадхи* можно сравнить с брошенным в воду тяжелым предметом, который опускается глубоко на дно и остается там лежать, пока не будет поднят, в то время как интеллектуальная концентрация сознания, находящегося в плену внешнего мира чувственных восприятий, схожа с полым предметом, который приходится силой удерживать под водой, так как иначе он немедленно всплывает*.

* *Govinda*. Die psychologische Haltung der buddhistischen Philosophie [Психологическая позиция буддистской философии]. Zürich, 1961. S. 87–89.

АНАНДА

Концентрическое сочинение для струнного оркестра,
солирующего гобоя и любого дающего основной тон инструмента
(тамбура, синтезатор, голос, 1973)

Ананда построена на звукоряде индийских раг *kedar* и *durga*. Основная мелодия взята из старинной бенгальской религиозной песни (бхаян *Jai Shiva Shankara*), которую автор разучил со слов певицы Апарна Чакраварти из Калькутты и, скорее всего, впервые сделал ее нотную запись. Апарна исполняет этот бхаян в честь своей духовной наставницы — живущей в Бенгалии восьмидесятилетней Ананды Майи Ма, которая почитается на своей родине святой.

Ananda означает в переводе «блаженство». Звук за звуком в композиции раскрывается звукоряд раги *kedar*, а благодаря периодическим повторениям возникают микроучастки с единичными интервалами. Кроме гобоя и гобоя д'амур произведение предполагает бурдон струнных. Сочинение следует исполнять не темперованно, а в духе индийского учения *шрути*, согласно которому октава делится на 22 микроинтервала. Благодаря этому, например, IV ступень (чистая квинта вниз) звучит на $\frac{1}{5}$ тона ниже, чем темперированная кварта фортепиано, большая секунда (вторая чистая квинта над основным тоном) звучит на $\frac{1}{6}$ тона выше, чем темперированная, а секста становится чистой квинтой секунды или терцией, в зависимости от значимости и акцента.

В свое время Гельмгольц, говоря о восприятии тонов, сожалел, что мы с детства привыкаем довольствоваться неточностью современного равномерно темперированного строя. Тем самым все прежнее многообразие ладов и звукорядов сводится к дуализму мажора и минора. Благодаря чистой интонации звукоряда, в определенной гетерофонной ситуации возникает слышимый вибрирующий спектр обертонов, который в условиях одноголосия похож на резонирующие струны индийских ситара или саранги, а в многоголосии придает музыке новые оттенки.

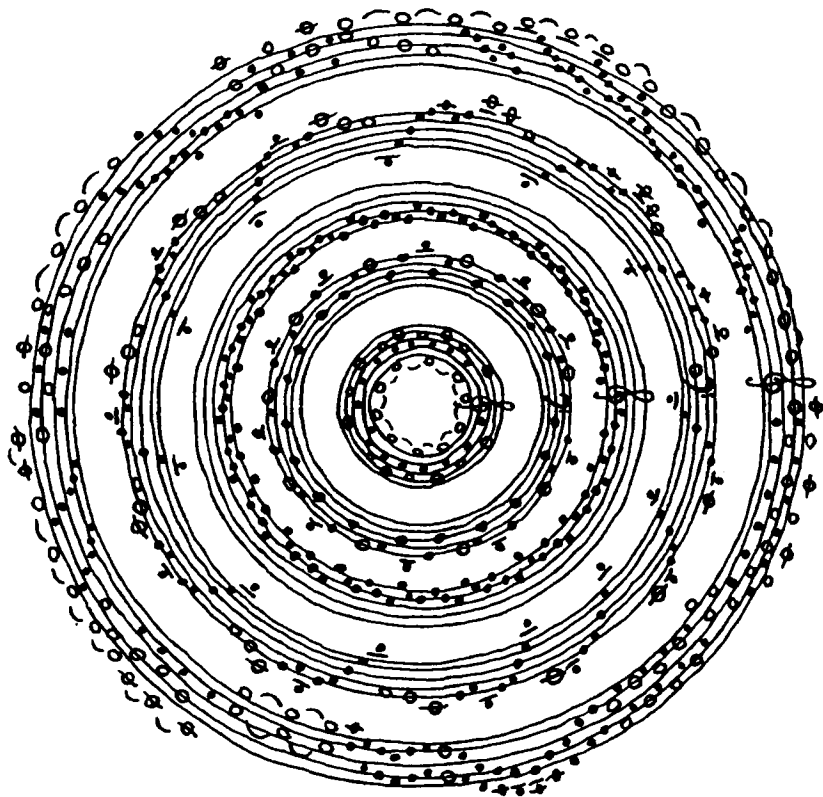
HARI OM TAT SAT

*Концентрическое произведение для индийского вокала,
клавишных и электронных инструментов (1973/1974)*

На протяжении вот уже нескольких лет в берлинской студии звукозаписи *Belle Epoque*, принадлежащей Анатолию Аркусу, при моем участии скрупулезно синтезируются основные электронные звучания, которые, в соединении с определенными звуками природы или сами по себе, звучат во время упражнений на концентрацию или релаксацию во всем богатстве звуковых красок, в качестве *air conditioning music*. Создаваемый ими фон остается практически не слышен. Некоторые из этих записей были использованы в качестве подложки на концертах оркестровой и камерной музыки (например в *Dharana, Syn, Nada* и др.).

В 1973 году певец из Северной Индии Пандит Патекар услышал одно из таких звучаний, которое явилось результатом нескольких рабочих процессов записи. Несколько частот синтезатора были настроены на основной тон и его первые обертоны, другие частоты волнообразно касались верхних тонов натурального спектра, прежде всего секунды, терции и верхней квинты.

Патекар назвал услышанное «западной тамбурой» и начал петь в такт музыке некоторые простые конфигурации на слоги мантры *hari om tat sat* и *namo shivaya*. Совместно мы выбрали звукоряд раги *maru bihag*, которая ближе всех к спектру обертонов и натуральным тонам (*C-D-E-Fis-G-A-H*). Она соответствует лидийскому церковному ладу. Я изучил различные варианты исполнения раги *maru bihag* и проиграл их на различных клавишных инструментах: органе, синтезаторе, фортепиано и др. Во время своего европейского турне Пандит Патекар неоднократно исполнял эту композицию в сопровождении электрооргана и синтезатора. В качестве подложки для вокальных импровизаций я использовал модально-гармонические звуковые рисунки и плавные конфигурации.



П. М. Хамель. *Continuous Creation*

CONTINUOUS CREATION (НЕПРЕРЫВНОЕ ТВОРЕНИЕ)

Концентрическое музыкальное произведение для клавишных, электронных и ритмообразующих инструментов по выбору (1974/1975)

Термин *continuous creation* был предложен американским астрофизиком Фредом Хойлом. Под ним он понимал непрекращающийся процесс творения материи, которая рождается из пустоты и непрерывно развивается.

Для реализации четко очерченных модальных импровизаций исполнитель партии клавишных должен, прежде всего, развить в обеих руках чувство расслабленной легкости и добиться, чтобы мелодия «рождалась сама» (см. в Приложении нотный пример 7). Допускаются различные вариации фигур в рамках самых разных модальных звукорядов. Для нотации используется дорийский лад с основным тоном *D*. Разнообразные мотивные ячейки периодически повторяются, а положение октавы в различных кругах может варьироваться. Пока одна рука безостановочно играет периодически повторяющуюся первичную ячейку, другая добавляет аккорды и созвучия из используемого звукоряда. Таким образом, дорийский звукоряд используется модально-гармонически, то есть одновременно горизонтально-мелодийно и вертикально-аккордно. В результате на магнитофонной пленке записаны непрерывно звучащие глубокие колебания синтезатора в спектре основного тона *D*.

Если посмотреть на изображенную модель мандалы, то видно, что рисунок постоянно повторяется: третий круг представляет собой, так сказать, бесконечное движение правой руки и исполняется тремя пальцами. После длительных и интенсивных тренировок четвертый и пятый пальцы смогут добавить сюда интервал внутреннего круга. Второй и четвертый круг исполняются левой рукой. Периодичность этих фигур определяет ритмический рисунок. В начале выдерживается простой ритм, в двойных и тройных периодах. При желании ритмический рисунок могут перенять и усилить несколько барабанов конга (*G-A-C-D*). Но ритм ни в коем случае не должен быть «непоколебимым». Напротив, должна происходить плавная смена двойных и тройных периодов. Только в том случае, если оба или все ис-

полнители спонтанно войдут в единый для всех ритм, эта периодичность сохранится до конца.

Внешний круг музыкальной мандалы является, в определенной мере, развитием внутреннего: растянутость тоновых рядов достигается или за счет включения синтезатора, или при помощи особо виртуозных техник игры. Схем для импровизации не существует, их следует искать в вариативности исполнения. Руки исполняют мелодию независимо друг от друга, свободно и непринужденно. Со временем вы достигнете состояния свободы на грани между сном и бодрствованием. Очень медленно вы пробуждаетесь — и вот наступает момент полной ясности, и вы смотрите на свои руки, как они играют... Чувство, которое невозможно передать.

ДИАФАЙНОН

*Материалы интегрального музыкального произведения
для оркестра (1974)*

Основной идеей этого сочинения для оркестра является овладение сознанием. Именно это отличало творческий ум занимавшегося вопросами культуры и умершего в 1973 году швейцарского исследователя и философа Жана Гебзера. Его наиболее значимые труды — *Abendländische Wandlung (Европейские преобразования)*, *Ursprung und Gegenwart (Истоки и современность)*, *Asien lachelt anders (Другая улыбка Азии)* и *Verfall und Teilhabe (Упадок и участие)* обращают наше внимание на радикальную мутацию сознания, происходящую в настоящее время. В этой композиции слышится то, что Жан Гебзер понимал под термином *диафайнон*.

Цельный человек со свободным Я, который видит мир в целом, а не фрагментарно, который реализует себя — духовную форму человеческого и мирового бытия, ощущает всецелостность, всепронизывающий *диафайнон* — первоначало всех начал. Для такого человека не существует ни неба, ни ада, ни земного, ни загробного мира, разделения на Я и мир, для него нет имманентности и трансцендентальности. Вместо раскола сознания и его синтеза он видит царящее над всем магическое всеединство, мифологическую

целокупность, осязаемую полноту. Нам следует попытаться воспринять четырехмерную целостность, для которой не существует пространственных и временных границ, так как только в ней прозрачен духовный мир, только в ней можно ощутить диафайнон, не имеющий видимой оболочки*.

Часть I

Атомизация (ментально)

«Отрезанные, разорванные, разделенные» (Гебзер), острые, колкие, резкие самые высокие обертоны в тональности А; оркестровый психоз.

Часть II

Закливание (магически)

Витально-экстатический крик, «земля содрогается», на самом низком звуке – шаманские силы.

Часть III

Arche (Начало), осовременивание первоначала (архаично)

Звучат обертоны небесной музыки.

Часть IV

Сон души (мифически)

Материнское лоно индийской раги, модальный просвет – древнегреческая пентатоника.

Часть V

Дистанцирование (строго)

Модальный звукоряд преобразуется в додекафоническую ткань, части I и II, бывшие первоначально «на дистанции», соединяются.

Часть VI

Achronon (Вне времени), фундаменты бытия

Внеперспективная звуковая шкала модальной гармонии раги *todi* (Северная Индия).

* Gebser J. Ursprung und Gegenwart. München, 1973.

Часть VII

Восприятие — передача ощущений* (апперцептивно)

Гармонико-функциональные абстракции, апофеоз как трамплин.

Часть VIII

Манифестация (прозрачно/целостно/свободно во времени)

Производные от обертона А находят свой основной тон во внетонально, по-новому понимаемой атональной основе — попытка прозрачного звучания.

МАЙТРЕЙЯ

Опыт интегрального сочинения для оркестра (1974)

Это сочинение представляет собой дальнейшее развитие использованных в *Диафайноне* музыкальных техник, своеобразной «инвентаризацией»; отдельные части *Майтрейи* переплетены или сплавлены таким образом, что представленные акустически уровни сознания не следуют один за другим, а выходят один из другого (см. Приложение, с. 239).

То, что Гебзер называет новым интегральным, или диафаным, сознанием, для чего Шри Ауробиндо использует термин «супраментальный», а Тейяр де Шарден — «прозрачный», — является для буддиста живым воплощением готовящегося сойти на землю Будды Майтрейи, Любящего. Эта сила, все более могучая, творит будущее и пронизывает сознание людей.

Майтрейя, который прежде был символом далекого будущего, стал живой надеждой миллионов духовно пробудившихся людей во всем мире и в особенности тех из них, кто после краха доставшимся им по наследству верований и традиций находится в поиске новых, исполненных жизнью ценностей. Настало время, когда человечество впервые осознало, что мы являемся частью космического единства и у нас одно общее наследие, которое объединяет нас в едином предназначении...

* В оригинале игра слов: Wahrnehmung — Wahrgebung (*Примеч. перев.*)

Этот идеал воплощается в образе Майтрейи, потому что он, так же как и мы, живет в настоящем и будущем, и когда мы растем духовно, мы растем вместе с ним, и наша душа сливается с ним. Он становится примером для нашего сознания в его высшей степени, его олицетворением.

С приходом на землю Будды на смену эпохе разума придет эра расширенного интуитивного сознания. Прочувствовав и осознав основополагающее единство всего живого, мы познаем жизнь во всей ее полноте и научимся по-настоящему сострадать. Это не имеет ничего общего с сентиментальностью эмоционального человека, это, скорее, практическое применение отличающей Будду Амитаба мудрости, когда жар чувств соединяется с ясностью внутреннего самоконтроля. Майтрейя олицетворяет спонтанный поступок, совершенный из бескорыстной любви, поступок, который не связывает человека, а освобождает его и делает счастливым, потому что этот поступок свободен от эгоцентричных устремлений*.

Звуки и тоны интегрального сочинения *Майтрейя* призваны помочь человеку почувствовать и осознать, что такое жертва и сострадание. Здесь музыка и дух соединяются воедино**.

* *Govinda*. Auszüge eines Aufsatzes aus *Maitreya* [Выдержки из сочинения *Майтрейя*]. Shambala Publications, Berkeley. Перевод на немецкий опубликован в журнале *Middle Earth*, Nr. 5.

** Опубликовано в издательстве Bärenreiter-Verlag в Касселе.

СОЦИАЛЬНАЯ ПРАКТИКА И МОДЕЛИ УПРАЖНЕНИЙ

Целительное воздействие музыки

Любая болезнь – это музыкальная проблема...

Новалис

Лечение психических заболеваний с помощью музыкальных звуков имеет давнюю историю во всех культурах. Врачеватели и шаманы назначали больному вместо лекарств лечебные песни. С помощью трещащих и гремящих музыкальных инструментов изгонялись вызывающие болезнь злые духи, а гром барабанов сопровождал исцеляющее возложение рук. Эти ритуалы до сих пор практикуются во многих внеевропейских культурах.

Безусловно, такие музыкально-терапевтические способности родом не из сегодняшнего, ментального, а из иного уровня сознания. Если мы посмотрим на культуры, практикующие магию с точки зрения целительства или медицины, то увидим, что, например, шаманы и целители не только видят мир по-другому, но и способны оказывать с помощью внушения такое воздействие на физический мир, какого мы достичь не в состоянии*. Мы, европейцы, со своей ориентированностью на разум, не можем себе представить, что болезни можно лечить звуками. Мы считаем чистым суеверием тот факт, что древние греки верили, будто больных ишиасом можно лечить, играя на духовых инструментах звуки фригийского лада. Рассказывают также, что Пифагор использовал песни для лечения телесных недугов, поднятия настроения, усмирения гнева и обуздания страсти.

В Средние века появились *Магические мелодии для вибромассажа барабанной перепонки*, открывавшие поры, через которые уходили «злые духи». В прошлом веке также велись наблюдения о влиянии музыки на больных. Так, венский врач Хофгартнер сообщал, что от быстрой и приятной музыки глаза пациентов блестят, пульс ускоряется, а щеки наливаются румянцем, в то время как от мрачной и медленной музыки глаза у больных становятся печальными, лицо бледнеет, а сердцебиение замедляет-

* См.: *Heyer G. R. Der Organismus der Seele [Организм души]. München, 1958. S. 175.*

ся. В своей книге об исцелении музыкой Алекс Понтвик пишет, что в конце XIX века для лечения людей, страдающих нервным расстройством, играл оркестр, а под Неаполем была построена клиника, где наряду с врачами работали музыканты.

Выяснилось также, что музыку нельзя выписывать как обычные медикаменты. Весьма сомнительным кажется заявление одного американского университета, что от истерии «помогает» арфа, от мании преследования — труба, при сердечной недостаточности облегчение наступит после прослушивания в течение часа музыки Генделя, Моцарт вылечит ревматизм, а Шуберт — бессонницу. В последние двадцать лет музыкальная терапия, в основу которой положены различные методики, наиболее активно развивалась в Америке. В Германии интерес к этому направлению проснулся лишь в последние два-три года*.

В первую очередь, следует различать два основных направления в музыкальной терапии: первое — когда пациент слушает музыку, и второе — когда больной участвует в ее исполнении. Эти два подхода базируются на различных точках зрения. Представители первой делают упор исключительно на духовную силу музыки; по мнению сторонников второй, «антропософский мистицизм», свойственный многим музыкальным терапевтам, повинен в том, что рационально мыслящие психотерапевты не понимают музыкальную терапию и относятся к ней с подозрением. Представители второй группы исходят из того, что ошибочно говорить о магическом воздействии музыки и что одно лишь яркое музыкальное переживание не может излечить ни психическое, ни умственное заболевание. Как установил советский ученый У. Бердыев из Самаркандского медицинского института, звуки различной высоты, силы и тембра по-разному воздействуют на сердечно-сосудистую систему. «Наш организм подчинен биоритмам. Говоря образно, человек “резонирует” на музыку подобно струне. Такой “струной” является, в первую очередь, нервная система. Поэтому, используя музыку в качестве раздражителя, можно усилить ритмические процессы организма»**.

* *Pontvik A. Heilen durch Musik [Исцеление через музыку]. Zürich, 1955.*

** Из книги: *Medizin, Forschung, Gesundheit [Медицина, исследование, здоровье]. Rostok, August 1975.*

Доказано, что быстрая музыка приводит к учащению пульса, под влиянием музыки изменяется кровяное давление, ритм сердца, появляются изменения в электрокардиограмме. Профессор Альфред Шмёльц, руководитель венского Института музыкальной терапии, ожидает, однако, лечебного эффекта не столько от «рецептивной терапии», то есть прослушивания музыки, а в большей степени — от спонтанного музицирования. Этолог Йоханнес Кнойтген из Зигбурга пишет в сборнике *Neue Wege der Musiktherapie* (*Новые пути музыкальной терапии*. Дюссельдорф, 1974), что страдающие дебилизмом и идиотизмом подростки спокойно спали под записи колыбельных песен, случаи энуреза сократились у них почти на две трети, и удалось отказаться от использования снотворных средств. Терапевт из Бонна Георг Хенгеш позволил больным шизофренией, которых часто лечили электрошоком, играть в группе на музыкальных инструментах. Это оказало на них такое сильное воздействие, что впоследствии стало возможным перейти к словесной терапии, чего прежде никак не удавалось добиться.

Психотерапевт из Геттингена профессор Ганс Карл Лейнер, имя которого уже упоминалось ранее в контексте психоделической терапии, разработал технику, следуя которой пациент при прослушивании музыки должен рисовать представляемые образы. Это так называемое «кататимное переживание образов» под воздействием музыки хорошо зарекомендовало себя во многих лечебных группах, а также при работе со здоровыми пациентами. Лейнер отмечает, что эти грезы, вызванные музыкой, значительно снижают тяжесть симптомов. Так, например, хороших результатов удалось добиться при лечении заикания. Доктор Ингрид Ридель, психолог и богослов из Касселя, развила эту технику дальше и дала ей название «музыкальное образотворчество». Ее идея заключается в том, что люди рассказывают в группе об образах, которые им были навеяны музыкой, и проводят их психологическое сравнение. Лейнер также указывает на то, что его метод «дневных грез» может практиковаться в группах и помочь даже здоровым людям «глубже заглянуть в себя и понять свое собственное Я» (Лейнер).

Прослушивание музыки используется также при проведении сеансов лечебного гипноза. Музыка здесь может вызвать новые

чувства, привести к цветовой синестезии. Красочные образы появляются при этом даже у немзыкальных пациентов, так как на подсознательном уровне звукам определенным образом соответствуют цвета. Было установлено, что находящиеся под гипнозом люди испытывали до того, как была включена музыка, преимущественно негативные переживания. Когда же зазвучала музыка, мрачные картины сменились у них радужными образами. Безусловно, большую роль при этом играет выбор музыки.

Важным открытием является также то, что испытуемые или пациенты долгие годы помнили тот музыкальный фрагмент, который они слышали, находясь в состоянии гипноза. Зачастую при повторном прослушивании музыки они снова переживали то состояние блаженства, которое испытали когда-то. Нечто похожее происходит с людьми при прослушивании музыки в состоянии наркотического опьянения: и спустя много лет восприятие музыки, звучавшей в моменты экстаза, вызывало у человека такие же бурные чувства. Еще один тест был проведен с испытуемыми, одаренными в области искусства и занимающимися этим видом деятельности: если во время гипноза музыка не звучала, то после пробуждения они рисовали черно-белые картины, передавая пережитое; если же сеанс гипноза сопровождался музыкой, то увиденные и нарисованные картины становились красочными. Испытуемые могли передать в своих черно-белых зарисовках или цветных картинах также то чувство, которое на подсознательном уровне у них вызвал индивидуальный стиль композитора и настроение звучавшей музыки.

Музыка в борьбе с наркотической зависимостью

Кларнетист и психотерапевт из Вюрцбурга Эрнст Флакус соединил терапевтический аспект прослушивания музыки с методом аутогенной тренировки. Владея самыми высокими ступенями этой методики расслабления, он практикует «глубокое расслабление под музыку». Во время упражнений на тяжесть и расслабление мышц, которые начинаются с фраз-внушений: «Рука наливается тяжестью... Я совершенно спокоен... Я дышу глубоко», — он включает различные записи с медитативной музыкой, которая, словно доносясь издалека, приглушенно звучит

в качестве фона. Через двадцать минут с ударами гонга начинается «пробуждение» — пациент полностью возвращается в состояние бодрствования.

В своей книге *Musik gegen Drogen* (Музыка против наркотиков) Флакус рассказывает о работе в группах психологической разгрузки и медитации, а также о работе с наркоманами. После занятий каждый участник рассказывает, как на него повлияла музыка и какие внутренние образы она у него вызвала. О том, как проходили занятия, Флакус пишет следующее: «Во время занятия я включал на магнитофоне медитативную музыку дзен, оговорив предварительно, что концентрировать внимание нужно не на музыке, а на ощущениях тяжести и тепла, наполняющих тело. Это подготовительное упражнение прошло удачно и подтолкнуло меня к использованию, начиная с десятого занятия, специальной электронной музыки. Это были пленки, на которых с помощью электронных инструментов воссоздавались природные явления, например, звуки дождя с проблесками солнца»*.

Профессор Флакус рассказывает, как в одну из его групп кто-то принес свою любимую пластинку с музыкой в стиле бит. Участники группы решили попробовать использовать эту музыку во время занятий. Вскоре, однако, выяснилось, что она не способствует расслаблению, а мешает ему. «Виноват в этом был не только жесткий ритм. Для этих людей, с их опытом употребления наркотиков и алкоголя, приводящих в экстаз танцев, на первом месте стояло то, что будоражит душу и является полной противоположностью цели занятий — достижения полного расслабления и погруженности в себя»**.

Далее Флакус объясняет, почему классическая или духовная западная музыка также оказалась неэффективной и не нашла применения в его работе. Многим пациентам было трудно отрешиться от музыки и сконцентрировать свое внимание на процессах, происходящих в их теле. Кому-то эти известные музыкальные произведения напомнили, как он учился играть на фортепиано или скрипке, кто-то вспомнил, как во время учебы

* Trug der Drogen. Siebenstern Sammelband, 1974. S. 119–121.

** Там же.

в школе при монастыре он был вынужден слушать григорианские хоралы. Многим «просвещенным» европейцам очень трудно позитивно воспринимать духовную музыку и ее силу. Мешают им в этом воспоминания их детских лет, связанные с насилием, которому они подверглись со стороны церкви из-за строгости воспитания. Сколько людей, не найдя понимания в церкви, отказались от самой веры в Христа и не могут выносить даже звука органа!

Наиболее подходящими для занятий по погружению и медитации Эрнст Флакус — наряду с собственными сочинениями и пластинкой *Music for Zen-Meditation (Музыка для дзен-медитации)* — считает классическую дзен-музыку и различные электронные композиции. Такая музыка «воспринимается практически как абстрактные звуки» и не мешает человеку. «Она не заставляет вслушиваться, а звучит на заднем плане и плавно втекает в человека... Такая музыка, подобно вибрации, невесомо заполняет комнату, окрашивая ее своими звуками. Для подростка эти звуковые колебания весьма благотворны. В отличие от звукового фона, к которому он привык дома, в кафе и на дискотеках, в них сняты искажения и перегрузки. Конечно, человек сначала должен научиться по-новому воспринимать звуки, если они действительно предназначены для придания сил. Ему открывалась истина о том, что в расслабленном состоянии какой-нибудь концерт "ощущается" по-другому, намного глубже, чем в возбужденном»*.

Известный аргентинский авангардист Маурицио Кагель включил музыкальную терапию в список тем своего Курса новой музыки, который он ежегодно проводит в Кёльне. В рамках этого проекта в клинике Бонна был проведен эксперимент, целью которого было установить посредством музыки контакт с психически больными людьми. Для этого использовались не только обычные, простые в обращении музыкальные инструменты, но и специально изобретенные, издающие звуки, которые позволили бы каждому наладить контакт с пациентом. Некоторые больные с нарушенным поведением или страдающие шизофренией, в течение нескольких десятков лет не подававшие ни-

* Trug der Drogen. S. 121.

каких коммуникативных признаков, обнаружили явную прогрессию уже после нескольких недель музыкальных занятий*.

Если музыкальная терапия, при которой дееспособный пациент сам играет на инструменте, должна и может выразить различные шумы, вскрики расстроенной психики, передать сигнал страха или покинутости, то на занятиях, когда пациент слушает музыку, следует *осознанно* подходить к ее выбору, понимая, какой внутренней силой она обладает. Не может лечить других тот, кто сам еще, в определенном смысле, *не пробудил* свой разум и интуицию.

«Терапия гармонией», построенная по музыкальным законам, не только сделает врача тонко чувствующим, а пациента восприимчивым, но и позволит выразить состояние человека через музыкальное произведение, *чистый* аккорд и мелодию.

В своем учебнике гармонии Ганс Кайзер пишет о лечебном «погружении в аккорды», которое, конечно же, следует рассматривать с поправкой на современные психотерапевтические методики: «Хорошо известно, что ничто не трогает так глубоко нашу душу, наряду с голодом и любовью, как музыка. И вполне естественно родилась мысль воздействовать на человеческую психику с помощью звука, понимая его в самом широком смысле слова. Для серьезной психотерапии здесь открывается широкое поле неизвестных прежде возможностей. Исходя из учения о гармонии, мы можем говорить в данном случае о резонансном влиянии на различные психические формы. Поэтому звуковой момент может быть сокращен до его самых простых выразительных форм — до чистого аккорда или повторяющейся с постоянным интервалом мелодии, которую врач предлагает пациенту выбрать в начале лечения.

В некоторых случаях час ежедневного "погружения в аккорды" лучше всякого медикамента излечит психический коллапс, а успокаивающие звуки любимой мелодии, прослушиваемой также ежедневно, чудесным образом приведут в порядок расшатанную нервную систему**.

* *Geck M. Musiktherapie als Problem der Gesellschaft [Музыкальная терапия как общественная проблема]. Stuttgart, 1973.*

** *Kayser H. Lehrbuch der Harmonik. Stuttgart, 1963.*

Музыка для расслабления

С музыкой, близкой по идее «погружению в аккорды», я экспериментировал в течение двух лет. Я использовал как магнитофонные записи, так и живое звучание, а занятия проходили в Берлине, в различных студенческих общежитиях. По инициативе одной политической организации, которую волновало не только материальное благополучие трудящихся, в 1971 и 1972 годах в одном из районов Берлина — Моабит были организованы вечера, на которых делали доклады и проводили встречи.

Вечера проходили каждую неделю или раз в две недели в подвале, где не было стульев, а вместо них на полу лежали матрацы и одеяла. Первые вечера проходили с настоящим аншлагом, но затем количество людей уменьшилось, что, однако, пошло лишь на пользу, так как оптимальной для работы была группа не более десяти человек. В моем распоряжении был магнитофон с усилителем и переносной двухклавиатурный орган. После короткого объяснения начиналась музыкальная импровизация, для которой были выбраны известные участникам семинара мелодии. Так, например, часто использовались темы из песен *Beatles* или других хорошо знакомых всем произведений. За полчаса до занятий я включал пластинку с уже знакомой людям музыкой. Первая же импровизация, которую я играл, показывала, насколько та или иная спонтанно образовавшаяся группа готова к углубленному прослушиванию. Если люди были готовы, то я объявлял, что сейчас прозвучит музыка, «способствующая расслаблению». На самом деле, «музыка для расслабления» — общее название для всех наших вечеров. Чаще всего это были композиции Терри Райли *A Rainbow in Curved Air* и ранние произведения Стива Райха (*Four Organs, Piano Phase*). В зависимости от настроения группы эти произведения звучали или до конца, или частями, но в среднем около двадцати минут. Для молодежи — молодых рабочих и студентов (возрастная группа от 16 до 24 лет) — был написан плакат, запрещающий употреблять наркотики на занятиях, но молодые люди часто приходили с бутылкой пива в кармане, и занятие начиналось с того, что мы спорили, совместимы ли такая музыка и алкоголь. Затем разговор переходил на то, у кого какие проблемы дома и на работе, ребята жаловались, что

«никак не получается по-настоящему расслабиться». Вскоре они понимали, что виноваты не только шеф и тяжелая работа, но и то, что они все время находятся «в напряжении».

За этим обычно следовала импровизация на органе, которая начиналась довольно хаотично и нервно. Иногда ее звуки были даже пронзительными и щемящими, но затем как-то незаметно переходили в периодичное звучание, повторяющийся мотив или спокойный тон. Первым открытием было то, что доверившиеся разворачивающемуся процессу через короткое время засыпали. Этот неожиданный сон был настоящей загадкой: человек чувствовал себя отдохнувшим, но и настоящим сном назвать это было нельзя. Так, например, все спящие хорошо слышали, когда прекращал играть орган. Отношение людей старшего поколения к занятиям вначале было очень настороженное. Наладить контакт разговорами о поп-музыке или еще о чем-нибудь в этих группах было невозможно, а во взглядах людей читалось: «Ну, посмотрим, что нам тут покажут». Но уже после нескольких композиций разгорелась оживленная дискуссия, когда кто-то высказался, что музыка его совершенно не тронула, хотя сказать, что она ему не понравилась, тоже нельзя. Слушание, само умение слушать — это процесс, которому нужно учиться в самом раннем возрасте. В противном случае никакого расслабления с помощью музыки достичь невозможно.

В течение этих двух лет я видел много людей, на которых музыка действовала расслабляюще очень быстро.

Среди рабочих были и такие, кто приходил просто потому, что это было чем-то новым, непохожим на обычные публичные мероприятия в Берлине. В целом я считаю этот опыт удачным. И это притом, что никто не помогал советом, не говоря уже о материальной поддержке. До сих пор табуированной темой в обществе остается проблема развития сознания и саморазвития в условиях несвободы человека в рамках фабрики, офиса, маленького города, мегаполиса или дома престарелых.

Этот рассказ лишь кратко иллюстрирует ту сложную и важную задачу, которую решает социально ориентированная музыка. Основным выводом, который можно сделать на основе проделанной работы, является то, что *одной* лишь музыкой добиться действительно полного и глубокого расслабления, а также удер-

жать это состояние невозможно. В первую очередь, человек должен сам *приложить усилия*. В особенности это касается молодых людей. В этой связи особую роль при использовании музыкальной терапии в работе с людьми с нарушенным и асоциальным поведением играет активная импровизация, как бы дилетантски это ни звучало. Следующий пример одного парня из берлинской рабочей семьи говорит сам за себя: в четырнадцать лет он уже был токсикоманом и из-за того, что нюхал клей, испортил себе здоровье; в шестнадцать лет после автомобильной кражи попал в детскую колонию; в восемнадцать остался без работы, но окончательно пропасть, как пропали многие его приятели, ему не дала его гитара. Он устроился подсобным рабочим и не стал ни наркоманом, ни алкоголиком, что уже редкость. Без посторонней помощи и понуканий он научился играть на своей гитаре блюз и некоторые песни *Rolling Stones*. Он сам проводил для себя ежедневные сеансы музыкальной терапии, которая помогала ему в жизни. Тут возникают некоторые вопросы: можно ли побудить других молодых людей со схожей судьбой действовать так же? Или: не является ли такое музицирование попыткой убежать, скрыться от действительности?

Музыкальные критики любят поиронизировать на тему гармонической музыки небезызвестного Терри Райли и низводят ее до «функциональной» музыки: «Чем больше проблем удастся выкинуть из головы, тем охотнее и дольше человек будет лежать на спине и слушать сладкую убаюкивающую музыку»*.

Тот, кто не может отдаться музыке, кто боится воспарить вместе с музыкой, что можно сделать, только будучи свободным в вышеозначенном смысле, тот стоит на обочине и, может быть, завидует втайне тем, кто отважился на этот внутренний опыт. Лечебная музыка тесно связана с пониманием процесса внутреннего расслабления и со способностью освободить собственное дыхание. Именно со вдоха начинается наша жизнь и без дыхания, осознанного или нет, не может продолжаться. На вопрос одного берлинского рабочего: «А что я должен делать, когда ты будешь играть?» — я ответил, что он должен сконцентрировать внимание на своем дыхании и понаблюдать, как

* *Süddeutsche Zeitung*, Feuilleton, 15.10.74.

он дышит. После этого человек впервые испытал, как ушло напряжение.

Единство музыки и дыхания самым тесным образом связано с лечебным воздействием звуков. Даже самого изошренного и убежденного спорщика на первом же занятии можно заставить слушать медитативную музыку, продолжительные звуки, плавные переходы или отдельный тон, если поставить перед ним задачу понаблюдать за собственным дыханием: проследить вдох и выдох, насколько регулярно и свободно он дышит. Дарованная нам способность чувствовать собственное тело диаметрально противоположна привычному воспитанию, которое учит нас, что нужно постоянно чего-то добиваться. Человеку не оставляют свободного времени, он должен быть постоянно чем-то занят. Ведь будь у него время задуматься, он ужаснулся бы той бессмысленной суете, которая как раз и не оставляет времени для размышлений. Часто мне приходилось убеждаться, что как раз простые люди без какого-либо образования оказываются чрезвычайно восприимчивыми. Причем они испытывают эти чувства совершенно спонтанно: на занятии никто не говорит им, что нужно обращать внимание на внутренние переживания, а в их окружении вести разговоры на эту тему не принято. Подобно наркотику телевидение притупляет у человека, если не убивает совсем, способность чувствовать свое тело, происходящие в нем процессы. Люди все меньше занимаются собой и испытывают чувство неловкости, если кто-то оказывается небезразличен к их внутреннему миру.

Но, несмотря ни на что, нужно стараться заново открыть свой внутренний мир, осознанно и естественно дышать, что в свою очередь поможет человеку найти свою индивидуальную вибрацию и свой тон, научиться управлять своим голосом и петь.

Сила дыхания и голоса

Уже в древние века народы Азии знали о той важной роли, которую дыхание играет в жизни человека. Сразу станет ясно, насколько дыхание важно для человека, если представить себе, что без пищи мы можем прожить несколько недель, без воды не-

сколько дней, но без дыхания лишь считанные минуты. Человек дышит все время — во сне и во время бодрствования, но дыхание функционирует так слаженно, что мы задумываемся о нем, только когда у нас возникают проблемы: одышка при больших нагрузках, заболевания дыхательного аппарата, приступы удушья во время шока, а также головокружение от свежего или лесного воздуха.

Попробуйте ответить на вопрос: что значит дышать осознанно? Первое, что хочется сделать, это набрать в легкие побольше воздуха и специально глубоко задышать. Вы дышите полной грудью и думаете: «Ну, вот, я дышу».

А теперь попробуйте найти отличия между тем, как вы дышите, когда дыхание происходит на подсознательном уровне, и тем, как оно изменяется, когда вы о нем думаете. Понаблюдав некоторое время, можно заметить, что когда вы думаете о дыхании, вы начинаете дышать в такт своим мыслям и даже слышите свой выдох. Причем вы дышите, даже когда вы этого «не хотите». Но каким образом можно наблюдать за свободным дыханием, когда процесс идет сам по себе, как это, например, происходит, когда мы спим? Если вы попробуете провести на себе этот маленький тест, то обнаружите, что дышать осознанно совсем не так просто. Этому вопросу посвящено не только древнеиндийское учение об управлении дыханием — *пранаяма*. Знания о сути дыхания искали дзен-буддисты, в этом же направлении сегодня работает множество европейских школ дыхания, куда за помощью обращается все больше людей.

О доминирующей роли, которая отводится дыханию в индийской йоге, свидетельствует то, что практически все упражнения здесь так или иначе связаны с дыханием. Выполнение какого-либо упражнения предполагает не только принятие определенной позы и концентрацию сознания, но и контроль за дыханием. При выполнении упражнений высших ступеней — очищении тела и духа (*яма* и *ньяма*), принятии определенных поз (*асан*) и упражнений *пранаямы* — различным вариантам дыхания уделяется особое внимание. С помощью различных способов можно «почистить» органы дыхания: нос, трахею и легкие. На занятиях учат управлять ритмом дыхания: так, например, широко используется упражнение, когда человек зажимает одну ноздрю и мед-

ленно делает вдох через другую, затем задерживает дыхание (*кумбхака*), отпускает зажатую ноздрю и медленно выдыхает через нее воздух*.

С помощью соответствующих гласных звуков и воображаемого внутреннего поршня вдыхаемый воздух «проталкивается» в различные части тела. При этом горло или анус могут сжиматься, а тело принимает различные асаны. Затем регулируется ритм дыхания. Для этого существует специальная техника, которая позволяет замедлить или приостановить дыхание. Таким образом, дыханию отводится ключевая роль в процессе объединения или «сопряжения» (йога) человека с высшей божественной природой. Дыхание не просто очищается, но «становится главным помощником в стремлении выразить внутренние переживания. Вдыхаемый воздух направляется и пропускается через различные органы – такие, какие они есть, или какими мы их себе представляем»**.

Уже на первых занятиях йогой или пранаямой, направляя дыхание в определенную часть тела, мы можем разбудить и ощутить наши внутренние центры. Основной составляющей силы дыхания является *прана* – тонкая энергия, протекающая в нашем теле по специальным каналам, которые нельзя увидеть, но можно почувствовать. Прану можно почувствовать, когда в состоянии сильного испуга происходит выброс адреналина и у нас по спине «бежит холодок» или когда мы трепещем от нежного поглаживания. Специалисты по акупунктурной терапии хорошо знают эти каналы. Где-то они проходят непосредственно под кожей, где-то уходят в глубь нашего тела, идут вдоль позвоночника, связывают между собой различные чакры. По этим каналам, которые также называют *надис*, перетекает прана, и специальная техника йоги позволяет услышать вибрацию надис. По одному из этих каналов, *сушумна*, по телу поднимается спящая в центре нашего тела змееподобная энергия *кундалини*, о которой мы упоминали, говоря о мантрах.

* Ср.: Lysebeth André van. Die große Kraft des Atems. Die Atemschule des Pranayama [Великая сила дыхания. Школа дыхания пранаямы]. 2. Aufl. München, 1975.

** Haas W. Östliches und Westliches Denken [Восточное и Западное мышление]. Reinbek, 1967. S. 188.

Но нас интересует связь между дыханием и сознанием. Тот факт, что наш дух, наши мысли беспокойны, если мы беспокойно дышим, давно был известен йогам. Если же наше дыхание свободно и спокойно или остановлено, как это практикуют йоги, то и поток наших мыслей замедляется, и мы успокаиваемся. Дыхание в этом случае полностью заполняет наше сознание. Йог же стремится к чистому, не заполненному ничем сознанию.

Если йоги сознательно работают с дыханием, управляя его ритмом, замедляя или задерживая его, то дзен-буддисты относятся к дыханию совсем по-другому. Так как в дзен-буддизме отсутствует дуализм между контролирующим и контролируемым, между духом и телом, между духовным и материальным, то нет и никаких техник, которые было бы нужно практиковать. Вместо них присутствует лишь живое, в определенном смысле психологическое наблюдение. Это, однако, ни в коей мере не умаляет ту большую роль, которая отводится дыханию. Дыхание считается здесь не только жизненно важным ритмическим процессом, но процессом, «в котором наиболее ярко соединяется воедино контролируемое и спонтанное начало, сознательное и бессознательное действие» (Алан Ваттс).

В своей книге *Zen-Buddhismus (Дзен-буддизм)* Ваттс объясняет значение, которое дзен-буддистские учения и школы придают дыханию: «Задолго до возникновения школ дзен-буддизма и в индийской йоге, и в китайском таоизме были практики «наблюдения за дыханием». Внимание при этом уделялось тому, чтобы дыхание было свободным и беззвучным. С точки зрения психологии и физиологии не до конца ясно, какая связь существует между дыханием и сознанием. Но если мы будем рассматривать человека как процесс, а не как статическую сущность, как ритм, а не как структуру, то мы сразу заметим, что дыхание — это то, что он делает постоянно, и что, следовательно, является неизменным. Таким образом, принимая в легкие воздух, мы одновременно впускаем в себя жизнь... Техника начинается с того, что человек совершает полный выдох. При этом он представляет, как воображаемый тяжелый шар прокатывается внутри его тела сверху вниз, от легких до низа живота, выталкивая отовсюду воздух, и падает на землю. Последующий вдох является рефлекторным действием. При этом человек не прикладывает усилий, чтобы

сделать вдох, а просто позволяет воздуху войти и наполнить его легкие. За этим следует очередной выдох, которому помогает воображаемая картина падающего шара. Воздух при этом не выдыхается, а выходит сам под давлением этого тяжелого шара»*.

Как раз здесь кроется основная проблема для нас, европейцев: мы привыкли, что обязаны все делать сами, добиваться, прикладывать усилия. Но наше дыхание должно происходить как раз «само по себе», без нашего вмешательства, — притом что мы можем чувствовать его и наблюдать за ним. Для того чтобы освободить дыхание, необходима концентрация и самоотдача, а также пристальное внимание, чтобы вообще почувствовать свое дыхание, не мешая ему. По мнению профессора Ильзы Миддендорф, которая учит людей искусству дыхания, самое важное — «собрать себя воедино», почувствовать те части своего тела, через которые должно пройти дыхание. Если человек научится чувствовать это движение дыхания, а значит, и свое тело, то он сможет ощутить «истинный ритм дыхания, не нарушая его. Дыхание, происшедшее до этого на подсознательном уровне, становится осознанным... То есть мы можем контролировать весь процесс дыхания, но наша воля не нарушает этот ритм... Тем самым мы уходим от неосознанного процесса дыхания, к которому привыкли наши тело и душа, и учимся управлять этой энергией»**.

Такая «тренировка дыхания» (Дюркгейм) — это не техника йоги, с помощью которой можно оказывать влияние на дыхание и манипулировать им, а обращение к процессу дыхания, каким его создала природа. Но здесь требуется наставник, который бы помогал ученику. Наставник кладет руку на пациента или ученика, который лежит на ровной твердой кровати или кушетке, и помогает направлять поток дыхания в определенные центры. Своей рукой наставник также чувствует, в каком месте ритм дыхания нарушен, где и когда оно оказывается неглубоким или слабым, жестким или быстрым. Учитель указывает ученику различные точки на поверхности тела, связанные с различными дыхательными центрами. Касаясь этих точек и активируя их,

* *Watts A. Zen-Buddhismus* [Дзен-буддизм]. Rowohlt Taschenbuch.

** И. Миддендорф в журнале *Atem* [Дыхание]. Heft 3. Bad Homburg, 1969.

учитель помогает ученику расслабиться и открыться. Эти точки связаны с упоминавшимися ранее внутренними каналами, которые ведут к различным частям тела. Так, например, на стопе находятся точки, отвечающие за область спины, а точки, расположенные на большом пальце ноги, связаны с головой. В некоторых школах дыхания специально изучают эти точки, существование которых не вызывает сомнения и может быть подтверждено опытным путем.

Люди, занимающиеся целительством или акупунктурной медициной, хорошо знают, что на ступне словно бы сходятся все органы человека, все части его тела. Определенные зоны или отдельные точки, расположенные на ступне, соответствуют определенному органу. Упомянувшееся уже упражнение с мантрами, которое направляет протослоги и буквы в ступни, построено на этом же знании. Руки также определенным образом связаны с центрами дыхания. В качестве примера можно привести следующее небольшое упражнение: сядьте, расслабьтесь и отпустите дыхание, чтобы оно происходило само по себе. Сведите и слегка сожмите кончики мизинцев, в то время как остальные пальцы расслабленно опущены. Попробуйте определить, куда движется дыхание — вверх или вниз. Теперь сожмите кончики указательных пальцев, а остальные пальцы опустите. Изменилось ли направление движения дыхания? Постарайтесь ответить на эти вопросы. Потренировавшись некоторое время, вы почувствуете, что «закрывая круг» двумя одинаковыми пальцами, вы открываете для дыхания ту или иную часть тела.

Понаблюдав за собой, мы, кроме всего прочего, увидим, что те части тела, которые мы открыли для дыхания с помощью различных комбинаций пальцев, открываются еще шире, если мы поем в уме определенный гласный звук. Уже при «продумывании» или пропевании в уме гласного звука возникают колебания, которые тесно связаны с дыханием. Колебания возникают в той части тела, которая соответствует данному звуку. Это очень тонкая и требующая чуткости работа влияет на тело и душу. Наполненное дыханием тело является одновременно звучащим инструментом. В этих звуках, тонах, словах человек может почувствовать и узнать себя так же, как через свои движения (по материалам профессора И. Миддендорфа).

Различные центры дыхания могут быть соотнесены с тем или иным гласным звуком. Следует оговорить, что схема не учитывает некоторые отклонения и расплывчатость границ. Соответствия гласных звуков и органов представлены в нижеследующей таблице, составленной для учеников школы дыхания Лезер – Лазарио. Таблица дополнена также указанием, какое настроение и какой цвет соответствует тому или иному органу, что мы считаем достаточно субъективным.

| Гласная | Человеческий орган | Настроение | Цвет |
|---------|---------------------------------|-------------|-----------------------|
| И | голова, глотка | радостное | светло-желтый |
| Е | шея, гортань | веселое | золотой, оранжевый |
| Э | глотка, верхний отдел легких | | |
| А | верхняя часть груди | нейтральное | сине-зеленый |
| ОА | средняя часть легкого | | |
| О | сердце | серьезное | пурпурный |
| Ё | диафрагма, печень, желудок | | |
| У | низ живота | сумрачное | темно-синий |
| УИ | почки, прямая кишка | | |

Если вспомнить о тесной связи между обертонами и гласными, то станет понятной взаимосвязь дыхания, тона, музыкальной пропорции и внутренних органов. Так, индийские певцы и йоги, которые практикуют мандра-садхану или Нада-йогу, начинают свои занятия с пения простых гласных звуков, за которыми следует долгое, гудящее «мммх». Это основные *мантрические* слоги: *Хоооомм, Хааааммм, Хеееег, Хууууммм, Хрииииммм.*

На занятиях по постановке голоса, которые являются обязательной частью вокальных и театральных курсов, а также на курсах ораторского мастерства, всегда занимались тем, что учили человека правильно произносить базовые согласные и гласные звуки. При лечении нарушений речи основное внимание уделяли осанке и так называемому полному дыханию.

Важным моментом для сильного и чистого звучания голоса является правильное напряжение. До этого мы много говорили о расслаблении, но сейчас нам потребуется правильное напряжение. Следует, однако, различать напряжение и давление. Давление угнетает и сковывает, вызывает оцепенение. Напряжение же уравнивает, добавляет упругости. Это активная сила, которая никогда не должна использоваться для давления, сжатия. Если при повышении голоса вместо правильного напряжения мы пережмем горло и сдавим поток воздуха, то звук будет разрушен, а горло начнет болеть. Если же горло не будет сжато, то воздух уйдет, и мы не сможем удержать звук, если его вообще удалось издать. При встрече с незнакомым человеком мы можем по звучанию его голоса сразу определить, что это за человек и насколько развито его сознание. Голос способен передать суетливость и ненависть, но также доброту и внутреннее спокойствие. Многие люди пугаются, услышав в первый раз запись собственного голоса, так как им открываются при этом такие черты собственного характера, которые они за собой ранее не замечали.

Интересно наблюдение, которое свидетельствует о том, что освобождение дыхания и правильная постановка голоса делают человека намного музыкальнее и улучшают слух. Ниже мы приводим упражнения, которые используются в рабочей группе Берлинского института дыхательной терапии и обучения дыханию (руководитель профессор Ильзе Миддендорф) и которые помогают проделать путь от осознания дыхания и образования гласных звуков к пению.

*Дыхательные упражнения**

1. Потянитесь свободно, первобытно, подобно животному:
а) в положении сидя и б) стоя. Можете при этом зевать.
2. Сядьте прямо (лучше, если на деревянной поверхности), так, чтобы наилучшим образом чувствовать тяжесть тела. Поясничный отдел позвоночника выпрямлен. Спина тянется вверх. Макушка головы тянется вверх. Плечи расправле-

* Публикация Института дыхательной терапии Западного Берлина, 1973. С любезного разрешения профессора И. Миддендорф.

ны и опущены, руки лежат на бедрах у живота. Бедра — на ширине таза, второй и третий палец на ноге и колено образуют одну линию. Ступни поставлены широко, напряжены. Положите обе руки на живот и сконцентрируйте свое внимание на этом месте. Почувствуйте, как от движения дыхания под руками объем живота увеличивается. Дайте дыханию *войти в вас*, не делайте вдоха, не прикладывайте усилий, пусть дыхание войдет *само*. Прикладывайте руки к различным участкам туловища, откройтесь для дыхания. Это упражнение повышает чувствительность и концентрацию, а также расширяет диапазон дыхания.

3. Встаньте правильно: весь вес тела приходится на подушечки больших пальцев. Все суставы (особенно колени) пружиняще расслаблены. Упражнение аналогично упражнению 2, изменяется лишь исходное положение рук — они лежат на животе. При вдохе руки парят в воздухе, при выдохе — возвращаются на живот. Возможны различные индивидуальные вариации. Это упражнение повышает прежде всего качество дыхания.
4. *Встряхивание*. Выполняется утром или днем для снятия напряжения после тяжелой работы. Встаньте прямо, ноги слегка расставлены. Перенесите вес тела с левой ноги на правую и обратно. В голени не должно быть сильного напряжения. Ступни расслаблены, но пружинят и подбрасывают тело вверх. Пятка, опускаясь, касается пола. Пружинящие колебания пронизывают все суставы, позвоночник и все тело. Чувствуйте себя собранным. Пружинящие движения (встряхивание) могут быть частыми или редкими.
5. *Круговые движения корпусом*: встаньте прямо (ноги на расстоянии 20–30 см), расслабленным корпусом совершайте круговые движения — два раза в правую сторону и два в левую. Для этого слегка нагните туловище в сторону, затем назад, затем в другую сторону и, наконец, вперед. Теперь то же самое, но с участием плечевого пояса, чтобы получилось плавное спиралевидное движение. Дыхание расслаблено и не контролируется. Только когда вы будете в полном покое и позволите вашему телу резонировать, вы почувствуете, как внутри тела движется дыхание. Уп-

- ражнение лучше выполнять утром. Следите, чтобы руки и плечи были *полностью расслаблены*.
13. Гласный звук *Е*: пропойте в уме звук *Е*, одновременно сконцентрируйтесь и почувствуйте, где сейчас проходит дыхание. Область дыхания для гласного *Е* располагается по бокам туловища. На выдохе можете произнести этот звук. Но даже если вы будете молчать на вдохе и выдохе, вы отчетливо почувствуете движение дыхания. Звук *Е* подразумевает движение извне.
 14. Гласный звук *О*: начало, как в упражнении 13. При этом звуке дыхание движется вперед и назад на той же высоте, что и при звуке *Е* — то есть пространство звука *Е* располагается примерно от центра грудины до области пупка. Сзади границы области звука располагаются на таком же уровне. Звук *О* подразумевает движение внутрь.
 15. Гласные звуки *У* и *И*: начало, как в упражнении 13. Звук *У* располагается внизу (в районе таза). Вместе со звуком *И* (голова и плечевой пояс) он выпрямляет позвоночник и все туловище.

Для того чтобы дыхание могло *по-настоящему войти* в человека, он должен про себя пропеть, проговорить, продумать гласный звук или сосредоточиться на нем и почувствовать центр дыхания. Если, выдыхая, человек произносит звук *вслух*, то резонанс распространяется далеко за рамки того центра дыхания, контуры которого были очерчены при вдохе...

Наше дыхание незамедлительно реагирует на все, что с нами происходит, и не стоит удивляться, что в похожих ситуациях реакция дыхания также является схожей — задействованы одни и те же центры дыхания и звучания гласных. Необходимым условием для этого, как уже было сказано, является воображаемое звучание гласного звука при полной концентрации и пристальное наблюдение за движением дыхания*.

* Из доклада профессора Миддендорф (рабочая группа по исследованию дыхания).

Профессор Миддендорф постоянно подчеркивает в своих докладах и частных беседах то различие между вдыханием гласного звука, который мы себе только представляем в уме, и вдыханием реально звучащего гласного. Звучащие и воображаемые гласные имеют различные центры дыхания. Согласно профессору Миддендорф, область дыхания для воображаемого звука У располагается в районе таза, для Е — по бокам туловища до подмышечной впадины, для звука И — плечевой пояс-шея-голова, область дыхания для звука О имеет закрытый и охватывающий характер, гласная А звучит в центрах дыхания всех остальных гласных и согласных звуков, то есть во всем теле.

Ниже в упрощенной форме будут представлены центры реально звучащих в виде вокальных импровизаций гласных звуков и слогов.

Звучащее дыхание – вокальные импровизации

В последнее время многие композиторы, ансамбли и музыкальные группы изучают техники пения народов Азии и арабских стран, психофизическое воздействие пения и динамические процессы при вокальных импровизациях. Американский композитор Паулине Оливерос еще несколько лет назад начала строить свои произведения на хоровом пении и его модуляциях, сделанных посредством электроники. Примером таких сочинений может служить композиция *Extended Voices*. Она создала *sonic meditations* — звучащие модели для медитаций. Она написала их, развил идеи, заложенные в упражнениях, используемых труппой нью-йоркского *Living Theatre*, а также в других упражнениях, направленных на развитие чувственного восприятия.

Упомянутая уже группа *Prima materia* освоила мультифонное пение — вокальную технику монголов и тибетцев — и проводит групповые медитации с элементами песенной импровизации, в которой активное участие принимает и публика. В различных районах Германии появились группы, которые практикуют совместное пение и игру на колокольчиках, цимбалах и гонгах.

Руководителем, а лучше сказать «двигателем» одной из таких групп с пестрым составом под названием *Singing-Pool* является синолог и музыкант Петер Мюллер, который изучал музыкальные

инструменты и техники пения в различных странах за пределами Европы. Он говорит о традиции группового пения следующее: «Собственно говоря, мы все находимся в одинаковом положении: учителя в школе и родители говорили нам, что петь нужно обязательно *так* и что мы не должны петь "неверные" ноты, и это лишило нас всякой радости от пения. При этом голос — это такое средство, которое становится тем более живым и интересным, чем больше оно используется и чем свободнее мы становимся от стескивающих нас рамок страха, что мы можем спеть "неправильно"»*.

В ансамбле *Singing-Pool* существует группа, участники которой пытаются лучше познать самих себя. Для этого они ложатся или садятся в свободной позе в круг и, выдыхая, слушают, как звучит их голос. При первых попытках может оказаться, что вместо красивого звука слышится лишь некое подобие рева. Для того чтобы узнать, как дыхание движется по телу, нужно заткнуть уши. Открывая попеременно уши, можно услышать, как звук перемещается в голове. Чтобы почувствовать, как вибрация от пения передается телу, нужно положить руки на область сердца и на живот. Разбившись на маленькие группы, люди учатся чувствовать голос и характер друг друга. Для этого они садятся, прислонившись друг к другу грудью или спиной. Петер Мюллер убежден, что такой контакт позволяет их телам «общаться» между собой (по материалам Петера Мюллера).

Наиболее важные базовые упражнения для тренировки звучащего дыхания собраны в знаменитой книге доктора Й. Л. Шмита *Das Hohe Lied vom Atem* (*Высокая песня дыхания*). Расскажем о двух таких упражнениях.

Сделайте звучный вдох и задержите дыхание. Задержав выдох, широко откройте рот в том положении, как если бы вы пели какой-либо гласный звук. Начните со звука А — рот широко раскрыт и округлен. Почувствуйте, как напряглись мышцы рта, подбородка и полости глотки.

* Müller P. AUM. Einige Tips für Leute, die gerne singen [Некоторые рекомендации для тех, кто любит петь]. Vorabdruck aus dem *Erdenlogbuch*. (Connexions) in *Middle Earth*, N 6.

ный инструмент и место, где вы могли бы лечь. Это может быть покрытый ковром пол или достаточно твердая кушетка. Упражнение лучше всего выполнять утром или вечером в спокойной обстановке и уединении.

Лягте на достаточно твердую кушетку, зажгите, если хотите, свечу или ароматические палочки, чтобы подчеркнуть ритуальный характер происходящего. Начните с осознанного дыхания — следите за своим дыханием, но не управляйте им. Спустя некоторое время представьте себе гласный звук, который, как вам кажется, наиболее близок вашему внутреннему самоощущению. Через некоторое время вы найдете «свой» звук. У людей более приземленных это почти всегда оказывается гласный заднего ряда, а у людей «умственного труда», когда задействованы области шеи и головы, это могут быть гласные переднего ряда, например, *Е* или *И*.

Найдя «свой» звук, сконцентрируйтесь на нем и соответствующей области тела. Когда дыхание станет полностью свободным, осторожно сартикулируйте и произнесите мысленно этот звук, а затем позвольте ему выйти из вас вместе с выдохом.

Может оказаться, что при первых попытках вместо плавно пропеваемых тонов будут получаться некрасивые придыхательные звуки. Не нужно стараться их специально «исправлять». Не прикладывая дополнительных усилий, дайте звуку самому очиститься и оформиться в певучий гласный. Очень важно не напрягать голосовые связки искусственно, добиваясь красивого пения, пусть звук постепенно сам «родится» из придыхания. Не нужно ставить цель произнести какой-либо звук. Выдыхаемый поток воздуха должен зазвучать сам, без усилий вашей воли.

Чтобы облегчить задачу, вы можете начинать пение выбранного гласного с согласного звука *Х*, который произносится с легким придыханием. Например *Хааааа* или *Хооооо* и т. п. Когда это будет получаться, можете добавить раскатистое *М* в качестве звенящего окончания: например *Хууууууммм*. Не отчаивайтесь, если сначала не получится пропеть чистый звук. Через некоторое время дыхание само подстроится под выбранный звук, и вы обнаружите, что поете в определенном тоне.

«Вашему» звуку доступна целая палитра тонов; так, например, вы можете исполнить его как обертон самой высокой октавы.

Очень важно найти для вашего звука самое низкое звучание из возможных в спектре вашего голоса. Обратите внимание, что во время вдоха необходимо также сконцентрироваться на том же самом звуке. Если вы почувствуете, что это *ваш звук*, если его звучание крепнет, продолжайте его петь, не меняя намеренно тона. Не исключено, конечно, что высота тона может измениться, но обычно этого не происходит, если человек достаточно часто пел «свой» звук.

Если к концу упражнения вы получили постоянный звук, то давайте попытаемся определить его *высоту*. Для музыканта это не составит труда, но и неспециалист сможет это сделать, воспользовавшись, например, гитарной струной или камертоном. Вам будет легче определить ее, если вы будете это делать не во время пения, а записав свой голос на магнитофон.

На следующий день повторите это же упражнение, не пытайтесь вспомнить, какой звук у вас получился накануне. Может оказаться, что звук, к которому вы придете сегодня, будет совсем другим. Запишите его на пленку. Прислушайтесь к себе: какой из всех звуков кажется вам более приятным и наиболее родным. Через некоторое время вы, возможно, обнаружите, что совершенно бессознательно напеваете «свой» звук, занимаясь домашними делами или отдыхая.

Продолжайте поиски — напевайте, записывайте, анализируйте звуки. На пленке могут оказаться звуки очень похожей или почти одинаковой высоты. Возможно, вы найдете октаву или квинту для записанного ранее звука. И это неудивительно, если вспомнить ряды обертонов. Поэтому важно отталкиваться от самого низкого звучания, если при дальнейшем экспериментировании голос даст такие варианты.

У человека, занимающегося музыкой, может оказаться целый ряд звуков различной высоты, и ему потребуется время и терпение, чтобы определиться и найти среди них, наконец, свой единственный звук. Будьте уверены, встреча со «своим» звуком будет незабываемым переживанием: вы *сразу* почувствуете, что поете *свой* звук! В некоторых случаях эта встреча после долгих недель упражнений, которые сделали вас тонко чувствующим, подобна молнии или внутреннему землетрясению. Но не испуг пронизывает вас в эти минуты, а окрыляющее чувство радости. Так как

«ваш» звук, который выходит совершенно свободно, может существовать в различных тональностях, справедливо будет говорить об *индивидуальном натуральном звукоряде*.

Можно, конечно, определить собственный основной тон. Пусть это будет, например, *B* или *D*. Но здесь следует оговорить, что название тона будет зависеть от того, как настроен музыкальный инструмент. Так, например, старое расстроенное фортепиано, когда вы нажмете клавишу *C*, может зазвучать на полтора тона ниже, в тональности *A₅*. И наоборот, для скрипача, который ориентируется на современное звучание камертона, старое звучание *C* покажется слишком низким. Поэтому при определении высоты своего звука не стоит однозначно ориентироваться на звучание домашнего фортепиано.

В конечном счете не так уж и важно, как вы назовете «свой» звук. Ведь обозначенный Иоганном Себастьяном Бахом *C-dur* мы бы посчитали сегодня обычным *H-dur*. В свою очередь, Месса *h-moll* прозвучала бы для Баха как написанная в тональности *c-moll*. Лучше всего, если вы всегда будете ориентироваться на спонтанное звучание найденного звука, а не на его название. Интересно что человек, обретя «свой» звук, никогда уже его не потеряет, если только он не «потеряет» себя, то есть не будет нервничать, проявлять агрессию или раздражаться.

Синусовый генератор может помочь вам зафиксировать ваш личный звук. Для этого необходимо настроить электронный звукогенератор и согласовать с ним звук, который вы поете. Затем останется определить частоту. Так, например, частота камертона *A* составляет 440 герц (Гц). Заметим, однако, что в оркестрах уже давно эта частота составляет 443 Гц, в то время как в Индии настройку инструментов до сих пор производят согласно английским камертонам 1894 года, где стандартом считаются 432 Гц. Частота (Гц) — это физическая характеристика звука, и ее можно считать единственным объективным показателем.

У вашего звука, как у любого другого, кроме основной высоты, на которой мы чувствуем себя наиболее комфортно, есть обертоны — октавы, квинты, двойные октавы и т. д. Дополнительного исследования заслуживает тон *нада*, о котором мы будем говорить в следующей главе, посвященной Нада-йоге. Этот натуральный звукоряд образует двойная октава, или еще более

высокая октава, основного тона. Второй и третий тоны *нада* являются, соответственно, квинтой и квартой основного тона и входят в индивидуальный натуральный звукоряд. В связи с индивидуальным звучанием интересно, что тон мантры *внутреннего Я*, находится на одну октаву ниже самого низкого подходящего для пения звука индивидуального звукоряда. Этот тон мантры является проявлением самой сущности человека, *tat twam asi*. Человек, который нашел свой собственный тон, независимо от того, выше или ниже он исполняется, постепенно научится говорить свободно, не напрягаясь, но одновременно ясно и убедительно. Другим важным моментом является то, что, как показывает опыт, европейцы, нашедшие собственное звучание, могут научиться техникам пения, практикуемым в Монголии и на Тибете, то есть многоголосному пению. Напевая тихо или в полный голос «свой» звук, человек сможет освободиться от страха или боли. Но самый главный результат этих упражнений заключается в том, что вы еще на один шаг продвинетесь по пути самосовершенствования.

Мандра-садхана

Даже если громкие звуки еще звучат, то все же следует сконцентрироваться на нежном звуке в сердце.

Упанишады

Далее следуют отрывки из учения *Мандра-садхана*, выдержавшей испытание временем системы индийской школы вокала, записанной известным североиндийским певцом Омкарнатом Тхакурмом. Этот классический метод развития певческого голоса используется как в североиндийском стиле *хиндустани*, так и в южноиндийской *карнатической* музыке. Индийский идеал музыкальных занятий представляет собой освобождение от тела и попытку применения физиологического метода к певческой практике, для чего необходимы знания о мускулатуре организма, нервной системе и духовных центрах.

Лучшее время для упражнения *мандра-садхана*, что в переводе обозначает приблизительно «духовное упражнение пропеваемого тона *МА (F)*», — это раннее утро перед восходом солнца. Сначала необходимо поставить индивидуальный основной звук: *SA* (или *до*,

тоника, — мы назовем это *C*, независимо от абсолютной высоты звука): он должен располагаться на такой высоте, чтобы голос мог спокойно опускаться до тона *MA*, расположенного на квинту ниже, который затем, воспринимаемый как тон *F*, будет самым низким, доступным для исполнения тоном. Аналогичным образом основной тон должен допускать подъем до квинты *PA* (*соль* или, соответственно, *G*), что, по большей части, не представляет трудностей. Необходимо очень тщательно подходить к определению индивидуального основного тона. Фальшивый, неестественный для какого-либо голоса индивидуальный основной тон, находящийся либо слишком низко, либо слишком высоко, делает систему мандра-сандхана невозможной для исполнения.

После установки *SA* (*до* или, соответственно, *C*) надлежащим образом настраивают тамбуру (в нашем случае возможны также фисгармония или какой-нибудь электронный источник звука, например электроорган, синтезатор или другой удобный для настройки инструмент) и начинают постепенно переходить к самому низкому звуку, то есть вниз на квинту к *MA* (*F*). Разумеется, этот тон должен звучать в музыкальном отношении безукоризненно, то есть не должен терять качество своего резонанса и естественности звучания.

Дойдя до нижнего предела, нижайший тон повторяют на самом продолжительном дыхании как минимум 15–30 минут. Этот тон должен пропеваться со всеми гласными, при этом исполнение звуков *I* и *E* почти невозможно, а звуки *A*, *O* и *U* пропеваются хорошо. Артикуляция отдельных гласных во все более тянущихся звуках приводит к определенным физиологическим изменениям в желудке, животе, дыхании и т. д. Если ваш диапазон невелик, упражняйтесь на звуке *Ooooo*: это укрепляет, расширяет голос и делает его гибким.

Мандра-сандхана всегда используется для сопровождения основного тона с использованием либо тамбуры, струнного инструмента, или электронной басовой струны. Многочисленные высокие звуки, производимые тамбурой, важны для концентрации певца и тембра его голоса. Эти обертоны могут даже пропеваться отдельным голосом.

Если певец настроил четвертую струну своей тамбуры не на *SA* (*C*), а на *F* (*MA*), то он услышит, что звучание самого низкого

тона МА (F) содержит в себе этот SA. Некоторые йоги во время пения МА ощущают материнскую силу центра и тянут свой самый глубокий тон несколько часов. Если упражняющийся пребывает на своем самом низком тоне приблизительно тридцать минут, то постепенно, тон за тоном, он начинает подниматься по звукоряду раги Бхайрав (утренняя рага, посвященная богу Шиве). Каждый звук при этом повторяется десять минут; чем выше исполнитель поднимается по звукоряду, тем короче длится пение отдельного звука (см. в Приложении нотный пример 8).

Регулярные упражнения по системе мандра-садхана оказывают положительное воздействие на легкие, живот, сердце и кровообращение, удлиняют дыхание и способствуют сосредоточению. По возможности, после упражнений, проводимых ранним утром, должны следовать плавание и упражнения йоги *Суриана-маскарам* (приветствие солнца)*.

Нада-йога

Кому известна тайна звуков, тому известна мистерия Вселенной.

Хазрат Инайят Хан

Для людей, которым мир звуков более доступен, чем видимый или понятийный мир, то есть для музыкантов, исследователей гармонии или слепых, Нада-йога представляет собой идеальный путь к самореализации.

Слово *nada* обозначает космический звук, ощущаемый в душе, протяжный, воспринимаемый головой. Обычно его можно услышать в тишине леса, недалеко от шумящего моря или после обильного алкогольного возлияния. В последнем случае тянущийся внутренний звук является неприятным сигналом приближающегося бессознательного состояния, постепенной потери внутреннего контроля.

Первая стадия звука *nada* начинается с попытки внимательно прислушаться к самому себе. В Нада-йоге слышимые изнутри звуки соединяются с символами того, что находится в сознании

* Свободный пересказ по английскому переводу Према Лата Шарма (публикация Hindu-University, Benares).

и душе; звучат вибрации собственного бытия, то есть их акустические отражения. Электроэнцефалограф регистрирует редуцицию электрических полей головного мозга за счет синусоидальных вибраций с частотой между 1 гц и 30 гц. Хотя это практически не слышно (человеческое ухо воспринимает максимальный диапазон частот от 16 гц до 20 000 гц), закономерность и влияние этих «нижних звуков» проникают, однако, в область бессознательного.

Когда-нибудь нужно ощутить самому, как синтезатор постепенно включается во внутренний диапазон частот и этот процесс передается через динамик или наушники. Сначала воспринимается один почти что болезненный тон, который опускается все ниже и ниже, пока не переходит в невнятный шум. В конце концов, раньше или позже, в зависимости от качества усилителя, тон становится неслышимым, однако ощущается довольно неприятное движение воздуха, которое может оказать на человека негативное физическое воздействие. Таким же образом дело обстоит и с верхними частотами. Внезапно острые, подобные иголкам звуки исчезают, но они еще ощутимы и на длительное время могут вызвать головную боль.

Не воспринимаемый людьми ультразвук извлекается с помощью так называемых собачьих свистков, используемых в качестве сигнала для собак. Вероятно, этот высокий звук не причиняет собакам боли, а, наоборот, оказывает воздействие, вызывающее сексуальное возбуждение. К сожалению, воздействие ультразвука исследуется и в военной промышленности — в милитаристских целях. Звуковые пушки сегодня относятся к области реального, научно обоснованного метода запугивания противника.

В эзотерическом учении чакр существуют неслышимые звуки области сердца. В этом центре «голоса тишины» можно пережить гармонию солнца и сферы, как уверяют старинные йогические тексты.

Такое звучание суфии называют *сауте сурмад*, абстрактный тон. Пророк Мухаммед услышал его в пещере Гаре-Хира, когда он вошел в свое божественное пространство. Моисей услышал тот же звук на горе Синай, когда он беседовал наедине с Богом, и то же самое слово открылось Иисусу Христу, когда он был один со своим Небесным Отцом. Шива услышал такой же *анахад-нада* во время самадхи в пещере Гималаев. Флейта Кришны —

символ этого звука, тона *нада*, который, согласно старым ведическим учениям, был открыт Брахмой, создателем мира, во время его игры на цимбалах. Божественное открывается во *внутреннем слове*, в христианском Слове, точно так же как и в *нада-брахман*, звуке, который сам по себе есть Божественное.

Техника Нада-йоги по Свами Сатъянанда

Подготовка заключается в двухминутной неподвижной позе йоги, принимаемой по желанию практикующего. Затем сфинктер заднего прохода сжимается 50 раз как можно сильнее. После этого следует *пранаяма*, лучше всего пятиразового полного попеременного дыхания (левая ноздря вдох, правая ноздря выдох, правая ноздря вдох, левая выдох и т. д.) и семиразового *брахмари* (после глубокого вдоха, с закрытыми глазами, зажав пальцами уши, «выжужжать» звук), с концентрацией на точке между бровями. Затем начинается собственно упражнение*.

Сядьте в позу *бхадрасана* (положение, при котором ноги особым образом поджимают под себя) на круглый коврик, так, чтобы можно было вытянуть ноги. После этого вы закрываете указательными пальцами уши, локти при этом опираются на расставленные колени или на какой-нибудь столик. С закрытыми глазами вы сосредотачиваете сознание в точке *бинду* (между бровями) и пытаетесь что-то услышать.

Возникающий звук может быть чем угодно: проплывающим мимо облаком, рекой, беспокойным морем, колоколом, щебечущими птицами или видением звездного неба, шумом океана или громом. В начале очень трудно что-либо разобрать, так как неизвестно, что будет слышно. Если вам трудно обнаружить звук в *бинду*, распространите сознание на голову в целом: в ушные раковины, лоб, в центр мозга или, может быть, даже в сердце. Но для успеха медитации совершенно необходимо ощутить звук в затылке, даже когда возникает соблазн подслушать его в других местах.

Когда вы услышали звук в точке *бинду*, заставьте его стать яснее и отчетливее. Скоро на заднем плане, в темноте, появится второй, иной звук, параллельный первому. Оставьте первый звук

* Описание по заметкам Джотирмайянанды. См.: Praxiis der Meditation [Практика медитации]. Wien, 1970. S. 86–88.

и попытайтесь развить последующий, до тех пор пока он не станет ясным, а первый не исчезнет. Затем возьмите третий звук и поступайте с ним аналогично второму. Этот процесс может длиться очень долго и удасться, может быть, только спустя месяцы ежедневной практики. Часто после третьего звука снова появляется первый – на это не стоит обращать внимание: примите его как новый.

Внимание: если после нескольких занятий вы слышите звуки и в течение дня, то вам следует прекратить использовать эту технику. Речь не идет о галлюцинациях, но эти сомнительные успехи вряд ли совместимы с обычной профессиональной деятельностью. Однако нада-йог может слышать голоса в состоянии бодрствования, если он очень продвинут в этой технике. Для этого необходима другая, не упомянутая здесь подготовка; не следует продвигаться дальше без гуру.

Умение слышать голос Неведомого относится к *сиддхис* (сверхъестественным силам).

Время занятий: на начальном уровне лучше всего перед восходом и после захода солнца. Интенсивные занятия Нада-йогой лучше всего проводить между 24 и 2 часами.

Экспериментальный театр и самопознание в коллективе

Во время Олимпиады 1972 года в Мюнхене состоялось значительное событие, которое прошло практически незамеченным и не получило должного признания. «Шпильштрассе» – мультимедийное грандиозное представление – объединило больше дюжины международно-признанных театральных трупп и уличных театров, мимов и клоунов, детских театров и артистов цирка. Наряду с более чем сотней музыкальных ансамблей и художников они стали центром внимания всего мероприятия: на Шпильштрассе театральные группы на маленьких сценах вокруг Олимпийского озера представляли сцены из истории Олимпийских игр с античных времен до настоящего и даже будущего времени.

Были приглашены *City Street Theatre* из Нью-Йорка, группа *E.T.V.A.* из Буэнос-Айреса, *Grand Magic Circus* из Парижа, театр

марионеток из Стокгольма, а также итальянская политгруппа Марио Риччи, *Mixed Media Company* из Берлина и театр Тераямы *Tenjo Sajiki* из Токио, которые показывали рок-мюзикл с участием пантомимы. Как известно, уличный театр вынужден использовать иные средства, нежели классическая драма: представление должно быть более броским, динамичным; если в обычном театре речь негромкая, то на шумной улице требуется видимый диалог, *язык тела*, «невербальная коммуникация».

Так как большинство групп со всего мира было размещено в одной большой школе, участники могли непринужденно общаться между собой. Из-за того что каждая группа давала одно или два представления в день, а иногда играла через день, некоторые ансамбли целый день оставались в школе и проводили свои групповые репетиции на газонах или в спортивном зале. Через короткое время участники уже сотрудничали и давали представления вместе. В результате из танцев, пения, игры на барабанах родились импровизации в движении, которые постороннему могли бы показаться блестяще разученной программой. Это стало возможным благодаря тому, что удивительным образом некоторые группы, будь они из Японии, Франции, США или Германии, проводили подобные практически идентичные групповые упражнения, репетиции и коммуникативные игры. Везде были одинаковые дыхательные, физические упражнения, аналогичным образом проводились ритмические, танцевальные и музыкальные коллективные импровизации. Создалось такое впечатление, что все группы имеют общих учителей и опираются на одну и ту же систему упражнений, в первую очередь на сценические упражнения русского режиссера-новатора начала XX века Константина Станиславского, на антропософскую эвритмию, на школу движения Мэри Вигман, а позже — на театр жестокости Антонена Арто и на модель театра пантомимы, основанного поляком Ежи Гротовским. В своей работе он уже использовал физические упражнения и йогу, а также интенсивно занимался театром Индии и Индонезии.

Затем, в пятидесятых годах, все эти источники использовали Джулиан Бек и его жена Джудит Малина для организации всемирно известного *Living Theatre*. Эта группа, в свою очередь, стала образцом и источником вдохновения для большинства агитационных и экспериментальных театральных групп, возникших со

временем. Использовались мифологические идеи и мотивы, в группе Петера Шумана *Bread and Puppet Theater* шли в ход «ростовые» куклы и разыгрывались рождественские сценки. Им при- давали, однако, общественно-политический отгенок.

Living Theatre создал за несколько лет множество упражнений, которые были подхвачены самыми различными американскими группами психотерапии. В Германию они проникли через отдельных их участников, которые образовали вокруг себя более мелкие группы. *Living Theatre* провел в Западном Берлине и в ФРГ открытые мастер-классы, в которых мог принять участие любой.

Эти захватывающие гастролы смогли состояться в Германии, прежде всего, благодаря режиссеру и писателю Франку Букнеру и его берлинскому *Forum-Theater*. Целый ряд частью политически, частью эзотерически ангажированных групп и сегодня все еще продолжает жить встречей с *Living Theatre*.

Тот же Франк Букнер с 1970 года предпринимал попытки организовать группу по модели *Living Theatre*. В его распоряжение был предоставлен целый этаж просторного фабричного помещения в берлинском районе Кройцберг, где располагалась мобильная мультимедийная установка с четырехканальным усилителем звука, диа- и кинопроектором, экранами и кабинетом для музыкальных занятий с различными инструментами, на которых также могли играть и непрофессионалы.

В различных театральных школах, детских театрах, в театре *Politszene*, а также в тогда еще существовавшем, но уже несколько формализованном андеграунде, среди тех, кто принадлежал к субкультуре стало вскоре известно, что такая группа находится в процессе создания и что туда просто можно прийти.

Каждый день после обеда проводилась многочасовая тренировка, включающая в себя физические и дыхательные упражнения, модели *Living*, беседы, дискуссии по общественно-политическим вопросам и о духовном смысле самого мероприятия. Через несколько месяцев образовался костяк группы приблизительно из 15–20 молодых людей, среди которых были артисты, студенты, кукловоды и танцовщики. Это была захватывающая атмосфера общего приключения, а для каждого из участников – момент осознания себя, который оказал глубокое воздействие на их личность и мировоззрение.

В группе были: заведующий постановочной частью театра, драматург, режиссер, несколько хороших рок-музыкантов и специалисты во всех областях, необходимых для театральной деятельности. Если бы группа не находилась под прессингом необходимости постоянных выступлений во время марафонской программы на Олимпиаде и если бы она получила материальную поддержку, то сегодня она, вероятно, являлась бы одной из сильнейших экспериментальных и часто приглашаемых театральных групп. Самым благотворным временем *Mixed Media Company* было время упражнений на самопознание — встречи со своим Я, для того чтобы увидеть в себе другого человека.

Последующее описание не является ни протоколом работы берлинской группы, ни точной передачей упражнений *Living Theatre*. В большей степени это результат практической деятельности, с которым я знакомил различные театральные коллективы и группы по самопознанию. Для каждого члена нашей бывшей *Mixed Media Company* порядок упражнений выглядел бы аналогично, но повторить один и тот же процесс было бы невозможно, поскольку каждый новый состав группы решает, какие упражнения выдвинуть на первый план и что полезнее всего для констелляции содружества. На вопрос, кто изобрел упражнения, едва ли найдется ответ. Они возникли в динамическом коллективном процессе и на психотерапевтических тренингах из упражнений йоги и новых форм коммуникации. Сегодня они используются в группах по самопознанию, а также в школах дыхания в ФРГ и других странах.

Коллективное самопознание

Следующими упражнениями можно заниматься с группой в течение нескольких часов.

Необходимо выбрать помещение в зависимости от наполняемости группы. Каждый участник должен иметь вокруг себя достаточно места, чтобы в лежачем положении удобно было вытянуть руки и ноги. Пол не должен быть холодным, в качестве подстилки можно использовать ковролин или большой кусок материи, который не терял бы формы во время занятий. Каждый участник должен иметь одеяло, быть легко одетым и снять обувь.

Для тренировки хорошо подходит спортивный костюм. Вначале, когда приходят участники, разговаривать нельзя. Приветствие участников излишне. Вероятно, каждый осознает, что без слов можно быть друг другу ближе и приветствовать сердечнее.

А. Комплекс упражнений, которые следует выполнять вместе

а) Расслабление

Лежа на спине, каждый пытается расслабить все мышцы, плавно осозная их очередность: сначала конечности — ноги, ступни, кисти рук, руки, затем голова и шея, плечи и спина, крестец до корня позвоночника и ягодицы. Головой и шеей в расслабленном состоянии поводят в разные стороны, слегка вращают плечами.

После некоторого расслабления необходимо сконцентрироваться на правой ступне; для этого напрячь мышцы правой ноги и ступни, в состоянии напряжения вытянуть и рывком поднять ногу вверх приблизительно на 20 см и через несколько мгновений опустить на пол.

Подобные упражнения выполняются таким же образом левой ногой, руками, ягодицами, спиной, плечами и головой (для этого необходима подушка!).

Вначале полезно для всей группы и концентрации каждого в отдельности, если кто-либо будет подавать команды с объяснением, на что следует обратить внимание. Ведущий говорит, например: «Опустить левую ногу, напрячь мускулы и выполнять движения вверх — вниз...»

б) «Резиновые позвонки» — раскатывание

После небольшой паузы, во время которой следует равномерно и свободно дышать, каждый из положения лежа закидывает ноги за голову. Сначала поднимаем ноги вверх в позу «свеча». Это движение нужно совершать без напряжения мускулатуры. Затем ноги опускают все ниже и разводят так, чтобы на полу колени касались ушей. Таким образом, вес тела, сохраняя балансировку, переходит на плечи. Нельзя запрокидывать ноги и колени назад с усилием, следует выполнять это упражнение, пока при запрокидывании не возникнет боль.

Постепенно при спокойном и не сдавленном дыхании достигается положение, при котором ни один позвонок не касается

пола. В этом состоянии застывают и посылают дыхание во все части тела, которые в других позициях редко получают приток воздуха. Эта поза должна быть ненапряженной!

Спустя некоторое время начинают осторожно и как можно медленнее «раскручивать» позвоночник. Каждый позвонок следует сознательно класть на пол и покачиваться на нем. Когда спина через определенное время раскатана до половины, нужно обращать внимание на то, чтобы часть позвоночника, лежащая на полу, не поднималась с пола и оставалась там как бы приклеенной. Все позвонки должны плотно прилегать к полу. Упражнение делается очень медленно. Кроме того, позвонки нижнего отдела позвоночника не должны отрываться от пола, что вначале для некоторых учеников практически неосуществимо. Но это ничего не значит! Надо делать это упражнение, сознательно превышая болевой порог, и свободно, не задерживая дыхания, произвольно глубоко дышать. Дыхание лучше всего следует вести туда, где сильнее всего ощущается давление, то есть на лежащий позвонок. С помощью сознательного дыхания можно устранить боль в этом месте.

Чтобы не потерять равновесия и не упасть, бедра можно поддерживать руками. Когда эта часть упражнения будет сделана, начинаем ставить на пол пятки, согнув ноги в коленях, затем медленно приближаем их к голове, не поднимая спины, пока тело не будет лежать на полу плоско и ровно. Для контроля можно просунуть руку под спину, чтобы убедиться в отсутствии зазора между спиной и полом.

Расслабиться. Глубоко подышать.

Б. Упражнения с партнером

а) «Зеркало»

Два участника сидят или стоят напротив друг друга и наблюдают за дыханием партнера. Постепенно и мягко каждый пытается синхронизировать собственное дыхание с дыханием другого, уравнивать вдох и выдох. Одновременно, очень внимательно наблюдая за позой и движениями партнера, пытаются точно имитировать их до мельчайших подробностей. Лучше всего проводить это упражнение методом замедленной съемки, чтобы сделать возможной взаимную имитацию.

Суть упражнения заключается в том, что между партнерами как бы ставится зеркало, и каждый является отражением другого. Оно выполняется сидя или стоя. Постепенно можно совершать характерные движения руками или туловищем, которые партнер должен повторить в ту же секунду или спонтанно на них отреагировать. Упражнение делают по очереди. Движения должны быть осторожными! Необходимо также наблюдать за выражением лица партнера и имитировать его.

Цель этого упражнения состоит в том, чтобы ни один из участников не стал лидером, чтобы движения сами собой производились синхронно, так, чтобы принцип активности-пассивности был ликвидирован. Это упражнение превосходно подходит для устранения собственной агрессии и взаимного желания подавить партнера. Борьба происходит в значительной степени без звука и согласно условиям игры приходит к гармонии взаимной приспособляемости. Тяготы личных разногласий следует разделять всей группе, в результате этого могут возникнуть глубокие отношения.

б) «Легкая голова»

Один из партнеров ложится на коврик на спину, другой удобно усаживается в его изголовье на колени (что-то вроде японской сидячей позиции на пятках) и склоняется над лежащим, глаза которого закрыты. Затем он подсовывает обе руки под голову лежащего партнера (голова может лежать на коврике) и мягко приподнимает ее, так, чтобы лежащий на мгновение расслабил мускулатуру в области головы, смог «оставить» голову. После этого первый, сидящий, начинает осторожно руками вращать голову лежащего. Необходимо следить за дыханием партнера. При вдохе голову немного тянут на себя, как бы вынимая из позвонков. При выдохе голова снова мягко возвращается на свое место. Это упражнение способствует возникновению взаимного доверия.

в) «Открытие пространства»

Человек в расслабленном состоянии лежит на полу. Под его головой коврик или подушка. Партнер находится у ног лежащего и следит за его дыханием. Во время видимого вдоха он тянет лежащего одновременно за обе ступни на себя. Руки находятся за пятками в конце лодыжек. На выдохе ноги следует отпустить.

Затем активный партнер (все время синхронно с ритмом дыхания) тянет два или три раза за мизинцы ног, затем за четвертые, третьи и вторые пальцы ног и, наконец, за большие пальцы ног. На выдохе ноги отпустить. Через некоторое время лежащий переворачивается на живот, активный партнер встает над ним, широко расставив ноги, и на выдохе осторожно поднимает его за поясницу приблизительно на 30 см от пола, а нижнюю часть туловища лежащего оттягивает немного назад. Затем медленно кладет туловище на пол. Это упражнение необходимо сделать 2–3 раза подряд. Далее партнеры меняются местами, и упражнение начинается сначала.

В. Вся группа в кругу

а) «Подражание»

Все участники группы двигаются по кругу друг за другом. Первый участник идет или бежит в характерной для него манере или изображая какую-либо фигуру: например прихрамывает, топает ногами, задавая какой-либо ритм, и при этом издает какие-нибудь резкие звуки. Все остальные участники круга должны друг за другом точно имитировать действия впереди идущего. Ведущий иногда может изменить манеру движения, которой должен последовать идущий за ним второй участник, затем третий, четвертый и т. д., при этом последующий должен постоянно повторять только то, что делает предыдущий. Таким образом, каждый ориентируется на впереди идущего участника. Ведущий уступает свою роль второму участнику и становится последним. Второй, став ведущим, должен изобразить свои фигуры, придумать свои гримасы и новые варианты походки.

Когда группа выбилась из сил, что при этом упражнении происходит довольно быстро, участники остаются стоять в кругу, немного отдыхают, берутся за руки, образуя, по возможности, круг, и все закрывают глаза.

б) «Быстро реагировать»

Все берутся за руки; один участник, назначенный ведущим, передает своему соседу через рукопожатие импульс, этот импульс необходимо как можно скорее передать дальше. Как только участник почувствует импульс от партнера слева, он должен передать его партнеру, стоящему справа. Если все участники

сконцентрированы и никто не прерывает процесс, вся группа оказывается как бы «под напряжением», не электризуя себя. После нескольких пройденных кругов каждый участник при передаче импульса издает короткий четкий звук (*хо, ха* и т. д.) Эти короткие звуки должны издаваться непрерывно, так, чтобы как можно быстрее соединяться с предыдущим. Следующий этап этого упражнения состоит в том, что при каждой рукопожатии поется предварительно выбранный гласный звук, который, однако, следует петь в течение полного выдоха. Таким образом, время пения этого звука соответствует продолжительности дыхания каждого из участников. Когда сигнал пройдет полный круг и снова окажется у первого участника, то он при рукопожатии передаст новый, заранее оговоренный, гласный. Если первый гласный был *Аааа...*, то теперь можно петь *Ееее...* и т. д.

Привлекательность этого упражнения состоит в том, что пока некоторые все еще поют первый гласный, их партнеры напротив поют уже второй, при быстром темпе упражнения звучит даже и третий звук, например *Оооо...* Звучание не должно сохраняться до следующего импульса, в большей степени тот или другой гласный поется, пока хватает естественного дыхания; затем следует сконцентрироваться на импульсе, который должен последовать в свою очередь, чтобы передать его как можно быстрее. Естественно, что в небольшом круге может сложиться ситуация, когда новый импульс уже пришел, а гласная еще не пропета. Тогда нужно как можно быстрее среагировать и передать новый импульс с новым гласным. (Это упражнение в аналогичной форме встречается в *sonic meditation* П. Оливерос).

в) «Совместное звучание»

Все участники группы, стоя в кругу, берутся за плечи друг друга; при этом стоящие рядом должны быть приблизительно одного роста, чтобы невысокий участник не испытывал затруднений, беря более рослого партнера за плечи. У каждого руки должны быть свободными, необходимо также иметь достаточно места для движения.

20 минут тишины, дыхание спокойное, свободное, но под постоянным наблюдением. Глаза закрыты. В процессе естественного дыхания все участники осторожно, когда захочется, начинают издавать самые низкие жужжащие звуки. Не все сразу, попере-

менно, так чтобы не возникло паузы. Из низко звучащего жужжания возникают очень медленные звуки на слоге Уууум. Эти звуки очень тихие и длятся, пока хватает дыхания. Один раз спетый звук не видоизменяется и не меняет свою высоту. Во время пропевания Уууум каждый сосредотачивается на глубинных пространствах тела.

Через некоторое время звук постепенно становится громче, но не внезапно — следует обращать внимание на совместное звучание. Далее возникают звуки Оооом — при этом концентрируются на области живота. Постепенно сила звука увеличивается, и звуки Оооом поются уже более высоко, на следующих звуках Аааам тон повышается еще больше (при Аааам следует концентрироваться на груди).

Звуки поются все громче, Аааам можно даже выкрикивать. В любом случае «солистов» быть не должно, звучание усиливается равномерно у всей группы. Не следует также петь волнами, то есть один раз выбранный тон поется на неизменной высоте и по возможности доводится до конца. Звук, тембр тона могут, конечно, меняться. Следует избегать глissандо и «сирен».

Кульминация должна быть достигнута всеми вместе: женские голоса могут исполнять еще звуки Ееее и Ииии. Каждый берет тот простейший гласный, который придет в голову, гласные в промежуточной позиции, например Ееее и т. п., и поют их как можно громче. Медленно и постепенно участники таким же образом снова затихают.

Нельзя прерывать процесс внезапно, необходимо шаг за шагом переходить через звуки Оооо и Уууу к низким жужжащим звукам. Медленный спад. Пауза. Открыть глаза. Медленно снять руки с плеч.

Г. Групповые упражнения

а) «Медленное движение»

Упражнение выполняется с закрытыми глазами. На ограниченном пространстве ковра или в кругу остаются несколько участников группы. Они совершают различные телодвижения как можно медленнее и знакомятся друг с другом вслепую посредством касаний. Так называемое *slow motion* — медленное движение — может быть начато в толпе людей: все лежат вперемешку или

друг за другом, передвигаются как в замедленной съемке, участники образуют небольшие группы, медленно бродят вокруг, протирают руки, находят и касаются друг друга, все более сближаясь. Для некоторых участников это упражнение может стать осознанием личных конфликтов и кризисов, которые должны стать общими для всей группы, о чем можно поговорить после упражнения.

б) «Живая картина»

Легко улавливаемый, простой медленный ритм отбивается на барабанах или прослушивается с кассеты. Упражнение проводится в темном помещении с одним прожектором, который удобно включать и выключать.

Обсуждается определенный ритмический порядок, по которому будет включаться и выключаться свет: например, на первый удар свет выключается и в течение трех последующих ударов не горит. Точно на пятом ударе свет внезапно включается и горит на удары шесть, семь и восемь. На следующем ударе свет снова необходимо погасить.

Каждый участник может двигаться только в темноте; как только зажжется свет, он должен застыть в той позе, в которой его застала вспышка света. Позу можно изменить только тогда, когда снова погаснет свет. Никакого движения при свете! Зрители не должны видеть никаких движений. Рекомендуется проводить это упражнение сначала медленно и обращать внимание на то, чтобы в момент включения и выключения света уже не осуществлялось никаких телодвижений.

Лучше всего разделить на две группы, чтобы каждый раз одна из них могла смотреть на другую и исправлять ошибки. Это вообще рекомендуется для многих видов упражнений.

Когда принцип понятен, темп включения и выключения света и, соответственно, ритма можно ускорить. Таким образом могут получиться фантастические живые фотографии. Смысл этого упражнения заключается в повышении телесной дисциплины в сочетании с улучшением восприятия ритма.

в) «Поющий ковер»

Для выполнения этого, заключительного, упражнения требуется большое помещение. Первый участник ложится в правый дальний угол помещения так, чтобы второй лег головой на живот

первого, третий таким же образом на живот второго, четвертый — третьего и т. д. Нужно сделать так, чтобы участники лежали наискосок от правого дальнего угла до левого ближнего и образовывали нечто вроде узора на ковре. Первый, третий, пятый и т. д. лежат соответственно параллельно друг другу, так же как и второй, четвертый, шестой и т. д. Когда все, наконец, нашли свое место, каждый настраивает свое дыхание на дыхание партнера, на животе которого лежит. Важно, чтобы первый дышал спокойно и равномерно, чтобы все остальные могли бы постепенно выровнять дыхание.

Через какое-то время первый участник на выдохе начинает петь долгий тон, например *Aaaaam* или *Oooooom*. Когда он берет дыхание, второй участник начинает подпевать тот же звук, квинту или октаву; после следующего взятия дыхания первый уже не поет, но поет третий со вторым и т. д. Следующий момент упражнения состоит в том, что каждый начинает петь в тот момент, когда запоеет партнер, на котором он лежит. Должен получиться блуждающий, скользящий звук. Также необходима определенная дисциплина, так как позиция группы и ее расположение часто становятся поводом для веселья. Ели кто-то, например, начинает кашлять или смеяться, это сразу же подхватывают другие. Но, разумеется, шутке всегда есть место.

Последовательность упражнений не определена раз и навсегда. В предварительных беседах выбираются упражнения, которые выдвигаются на первый план. В нашей книге не хватит места для описания того огромного количества упражнений группы *Living Theater*, которые можно проводить с уже хорошо подготовленным составом после долгих тренировок и в сплоченном коллективе: «смерть от отравления газом», «военные», «лев», «Lee's Piece» — это упражнения, которые невозможно описать словами. Наша задача в данном случае заключается в том, чтобы лишь в общих чертах наметить упражнения, имеющие акустическую направленность.

По завершении цикла упражнений или отдельного упражнения важно проводить беседы. Когда кто-либо «выпадает» из игры, нервничает, боится, выявляется нечто латентное, присущее кому-то из группы. В этом случае группа становится носителем личных конфликтов единичного участника и какого-либо неярко

Экспериментальный театр и самопознание

выраженного, неразрешенного кризиса всего коллектива. Гармония и спокойное медитативное настроение наступают только тогда, когда в группе после нескольких конфликтов кто-либо из участников покидает коллектив.

Считается, что в процессе самопознания не может быть гармонии с самого начала. Но для достижения настоящего внутреннего согласия необходимы именно готовность пройти через этапы страдания и дисгармонии и решимость взять их на себя. Вся искусственная, «навязанная» эстетика и маскарадная духовность ставят барьеры для действительного сближения и настоящей интеграции, как в сфере раскрытия личности, так и в области коммуникации.

И именно музыка как способ разрядки и как внутренняя увлеченность процессом ее восприятия, как символ глубоких космических взаимосвязей, а также как практикуемая импровизация в коллективной работе могла бы помочь достижению этой великой цели. Последний вопрос — это вопрос о конкретном осуществлении всех этих воображаемых и практических возможностей.

ПЕРСПЕКТИВЫ

Уже в течение нескольких лет молодые люди во всех европейских странах объединяются в «духовные» группы и центры, в новые религиозные общины и коммуну. Мастера из Японии и Тибета, учителя йоги и суфизма живут вместе с нами и учат нас новому религиозному сознанию, в котором больше нет места нетерпимости, догматизму и этноцентризму. Все живущие Мастера, с которыми я, как и многие другие, имел честь встречаться — среди них Далай Лама, его учителя Лама Ринг Ринпоче, Лама Анагарика Говинда, индийская святая Ананда Майя Ма и японский мастер медитации профессор Т. К. Нагайя — подтвердили то, что выражено в трудах Сузуки, Шри Ауробиндо, Тейяра де Шардена и Жана Гебзера, а именно — что пришло время духовной интеграции, время *нового сознания*.

Уже шесть лет в Евангелической Академии в Хофгайсмаре проводятся заседания, все более интенсивно занимающиеся этой темой. Каждый раз на этих семинарах, а также на совещаниях и встречах во многих других местах предметом обсуждения становятся полярность новой духовности или, соответственно, религиозности и социальной практики, социальный прогресс. И именно исполнение медитативной музыки, работу групп коллективного самопознания, с усиленным музыкальным компонентом и вокальными импровизациями, интуитивные и духовные переживания при прослушивании музыки и во время музыкальных игр следует рассматривать сегодня в рамках общественной деятельности. Музыкальная интеграция становится социальной задачей. Внутренние ценности, духовные силы и душевная опора сегодня стали жизненно необходимыми, если мы не хотим остаться во внутренней и внешней атомизации. Одним из оснований для этого являются, без сомнения, разногласия между теми, кто слушает музыку, и теми, кто оценивает ее от имени общественности. Не случайно возникло понятие «кризис публики». Рука об руку с ним идет и кризис публикаций.

В старые добрые творческие времена между музыкантами и слушателями было единство. Их соединяла общая религия, единая для всех мораль, единое «мировосприятие» (*akróasis*). Музыканты служили замкнутой в себе части общества и являлись ее

частью. Это единство распалось в период заката эпохи культуры — назовем ли мы ее позднекапиталистической, раннесоциалистической или какой-нибудь еще.

Наши усилия и первые попытки повлиять на музыкальную интеграцию, построить жилой дом из отдельных кирпичей станут успешными только тогда, когда образуется всемирное сообщество. Это стало бы предпосылкой создания мировой культуры, которая должна быть способной и готовой к формированию и поддержанию для всех жителей Земли достойного человеческого существования без классовых различий.

Такое всемирное сообщество создается не за один день и не только с помощью внешней революции. Революция, которая необходима, чаще всего носит внутренний характер. Каждый должен начать с себя и через углубленное самопознание сделать первый шаг в этом направлении. Все, что свойственно человеку, может быть средством для необходимого самопознания. Музыка же, как я попытался показать, в силу своей связи с элементарными жизненными процессами в человеческом организме — одно из самых действенных средств. Она принадлежит человеку так же, как и его дыхание, и жизненный ритм. Как сказал Франц фон Баадер, философ, находящийся под влиянием идей Якоба Бёме: «Кто занимается музыкой, тот ее не производит, а лишь больше или меньше открывает дверь, через которую мы слышим вечную прамузыку».

Тексты

Далее приведены отрывки из текстов, доступ к которым читателю затруднен. Один текст (Люй Бувэй) взят из книги, тираж которой полностью раскуплен, другой текст (Суфийское послание Хазрата Инайята Хана*) из книги, которая еще не переведена на немецкий язык. Оба текста представляют собой наглядный пример восприятия музыки в азиатских культурах.

Люй Бувэй. Весны и осени (фрагменты)**

Записки среднего летнего месяца (книга V, глава 2)

Свое начало музыка берет в глубокой древности. Она возникла из соразмерности и имеет свои корни в Великом Единстве. Это Великое Единство производит два полюса, они, в свою очередь, производят силу тьмы и силу света. Силы печали и света находятся в постоянном движении: одна сила поднимается ввысь, другая опускается в глубину, они объединяются и, бурля и волнуясь, образуют тела. Разъединяясь, они вновь соединяются друг с другом; объединившись, разъединяются снова. Это вечное движение неба, небо и земля вовлечены в круговорот. За каждым окончанием следует начало, за каждым движением до конца следует возврат к исходному положению. Все находится в равновесии. Солнце, Луна и звезды движутся то быстро, то медленно. Периоды обращения Солнца и Луны вокруг своей оси не соответствуют друг другу. Четыре времени года приходят по очереди. Они приносят с собой жару и холод, продолжительность и краткость, мягкость и твердость. То, из чего возникают все существа, есть великое Единое; то, с помощью чего они возникают и заканчивают свое существование, — это дуализм тьмы и света. Как только зародыши начинают двигаться, они приобретают какую-то форму. Телесная оболочка находится внутри пространственного мира, и все пространственное имеет звук. Звук возникает из гармонии. Гармония — из согласия. Гармония и согласие — это корни, из которых появилась музыка, которую устанавливали древние властители.

* В русском переводе: Хазрат Инайят Хан. Путь озарения (Суфийское послание). М.: Сфера, 2000.

** Издано и переведено Рихардом Вильгельмом (Дюссельдорф — Кёльн, 1971). Публикуется с любезного согласия издательства *Eugen Diederich*.

Когда в мире царит мир, когда все вещи пребывают в покое, а все в своем движении следуют указаниям Высшего Начала, тогда музыка становится совершенной. Совершенная музыка обладает силой внушения. Если стремления и страсти не толкают на ложный путь, то музыку можно усовершенствовать. Усовершенствованная музыка имеет свою причину. Она появляется из равновесия. Равновесие возникает из закона, закон – из смысла мира. Поэтому говорить о музыке можно только с человеком, который познал смысл мира.

Разрушающиеся государства и люди, стоящие на пороге гибели, тоже, правда, не обходятся без музыки, но их музыка нерадостна. Ведь и утопающие смеются, и приговоренные к смерти поют, и безумные могут жаждать борьбы. Примерно то же самое происходит с музыкой в эпоху, когда царит беспорядок. Ни князь, ни чиновник не на своем месте. Отец и сын не находят общего языка, а отношения между мужчиной и женщиной нарушили привычный порядок. Теперь, когда народ вздыхает и жалуется, это считается музыкой. Как же это абсурдно!

Музыка покоится на гармонии Неба и Земли, на согласии темного и светлого...

Бравурная музыка (книга V, глава 3)

Властители этого мира считают своим богатством обычно жемчужины и драгоценные камни, копья и мечи, но чем больше они их имеют, тем больше недоволен народ, тем ближе к опасности находится страна, и тем в большей степени они приближаются к гибели. Такое положение вещей на самом деле приводит к потере имеющихся ценностей. Музыка неверного рода имеет тот же самый эффект.

Когда звучание литавр и барабанов подобно звуку грома, когда музыка тарелок и звучащих камней подобна молнии, когда флейты и скрипки, танцы и песни оглушают, то, вероятно, это хорошо для щекотания нервов, для возбуждения умов, для того, чтобы заставить жизнь бить ключом. Но музыка, производимая подобными средствами, не веселит. Поэтому чем бравурнее музыка, тем меланхоличнее становятся люди, тем в большую опасность ввергается страна, тем глубже падение князя. Таким образом, теряется сам смысл музыки.

Все священные властители ценили в музыке ее веселье. Тираны Гэ Хун и Чжен Син Ин любили бравурную музыку. Они радовались громким звукам, издаваемым большими литаврами и колоколами, звучащими камнями, кларнетами и флейтами; главным для них был эффект воздействия на массы. Они стремились найти новые и редкие звуковые эффекты, тоны, которых еще не слышало человеческое ухо,

показать сценические представления, которых еще никогда не было. Они всячески старались превзойти друг друга и при этом теряли чувство меры и цель.

Причиной гибели государства Sung было изобретение тысячи колоколов; причиной упадка государства Ши было изобретение большого колокола. Государство Шу пришло в упадок из-за изобретения магической музыки. Подобная музыка достаточно бравурна, но, по правде говоря, она отдалена от сущности подлинной музыки. И так как она ушла от подлинной музыки, то перестала быть веселой. А если музыка не радостна, то народ ропщет, и это вредит жизни. Под влиянием этой музыки жизнь протекает подобно тому, как тает лед под жарким солнцем, она теряет взаимосвязи внутри себя. Все это происходит из-за того, что люди не понимают сути музыки, их привлекает только бравурное звучание.

Музыке свойственны все те же процессы, что и телесной природе. Поскольку природа у них у всех общая, то для них важен и соответствующий природе уход за ними. Холод и жара, стресс и комфорт, голод и перенасыщенность — эти шесть вещей не соответствуют природе. Кто хочет заботиться о жизни, тот обращает внимание на то, чтобы чуждое заменялось естественным. Тот, кто способен в течение длительного времени пребывать в условиях, соответствующих природным потребностям, тот живет долго...

О нахождении верного тона (книга V, глава 4)

Главное в музыке — найти верный тон. Слишком бравурная музыка вызывает возбуждение. Если человек в возбужденном состоянии слышит бравурную музыку, то его ухо не способно ее воспринимать. Если такая музыка не воспринимается, то возникает застой, а в результате застоя нервное потрясение. Слишком тихая музыка вызывает состояние неудовлетворенности. Если музыка воспринимается в состоянии неудовлетворенности, то ухо не наполняется звуками, возбуждение не достигает необходимой степени и в результате этой неудовлетворенности остается ощущение внутренней пустоты. Слишком высокие звуки способствуют возникновению чрезвычайно напряженного состояния. От них звенит в ушах. Когда звенит в ушах, невозможно различить звуки, поэтому человек чувствует себя опустошенным. Если звуки очень низкие, то настроение человека становится подавленным. В подавленном настроении человеческое ухо не воспринимает низкие звуки. Когда человек не воспринимает низкие звуки, он становится рассеянным, рассеянность приводит к озлоблению. Поэтому: как слишком бравурная, так и слишком ти-

хая музыка, как музыка в слишком высоком регистре, так и в слишком низком не попадает в верный тон.

Что же значит попасть в верный звук? Серединное положение и есть верный звук. Что значит серединное положение? Когда размер инструмента не превышает одного джуна, а его вес не более одного чи, тогда это и является серединным положением размера и веса. Тоника желтого колокола соответствует основному положению музыкальных тонов. Она фиксирует промежуточное положение между высотой и глубиной. Если верный тон слушать надлежащим образом, то устанавливается гармония. Это состояние, при котором веселость не слишком велика, а гармонически соразмерна.

Хазрат Инайят Хан. О музыке*

Музыка почиталась мистиками всех времен. Практически повсеместно в узких кругах посвященных музыка была центром культа и богослужения. Также и для суфиев музыка представляет собой источник медитации, потому что они чувствуют, как раскрывается душа, как открываются интуитивные способности. Их сердца открываются всем красотах как внутреннего, так и внешнего мира; музыка возвеличивает их и одновременно приводит к совершенству, к которому стремится каждая душа.

Индийские музыканты ежедневно посвящают двенадцать или более часов практике различных ритмов и их вариаций. В конце концов рождается не музыка, а магия; магия, которая может потрясти и проникнуть в самое сердце человека. Слушая ее, чувствуешь себя в другом мире, хотя музыка едва слышна. Эту музыку исполняют не перед тысячами людей; для нее достаточно двух или трех человек, имеющих одинаковое мировосприятие.

Невозможно провести подлинное сравнение голоса и инструмента, потому что голос — это что-то живое. Движение, взгляд, прикосновение, даже дыхание, выходящее из ноздрей, не простираются так далеко, как голос.

На Ближнем Востоке среди православных христиан и армян существует обычай не применять орган в церкви. Они используют ак-

* The Sufi Message of Hazrat Inayat Khan. Vol. 2, 2. Aufl. London, 1973. Перевод на немецкий язык выполнен с любезного разрешения Пира Вилайята Инайята Хана.

корд, звуки которого издают десять или двенадцать человек замкнутыми губами. И каждый, кто слышал этот звук, скажет, что они правы, так как орган звучит неестественно по сравнению с этим звуком. Он обладает замечательным магическим воздействием, проникает так глубоко в сердце и создает такую религиозную атмосферу, что человек не ощущает потребности в органе. Этот тон и есть естественный орган, созданный Богом.

Певцы древности испытывали эффект своих духовных практик сначала на самих себе. Они пели одну ноту около получаса и изучали ее воздействие, оказываемое на различные центры их тела: какой поток жизненной энергии она вызывает, как она открывает интуитивные способности, как рождает воодушевление, сообщает дополнительную энергию, как она успокаивает и исцеляет. Для них это была не теория, а жизненный опыт.

К большому сожалению, в современном мире звуков люди все чаще уходят от того, что называется природным голосом. Вина в этом лежит на коммерциализации. Сначала концертный зал строился для сотни людей, затем для пяти сотен человек, а потом для пяти тысяч. Певец, чтобы быть услышанным и иметь успех, прежде всего кассовый, вынужден кричать. Но магическое очарование заключено в естественном голосе. Каждый человек имеет свой естественный голос. Бог дал ему определенную высоту тона, естественный звук, и, если человек будет развивать этот звук, то он сотворит чудо. Возникнет магия. Но сегодня певец вынужден думать о концертном зале, где он должен выступать, и о том, как громко он должен кричать.

Суть звука, его основной принцип заключается в том, что он становится тем могущественнее и начинает обладать тем большей магией, чем теснее его взаимосвязь с природой. Каждый мужчина и каждая женщина обладает определенным голосовым регистром, но музыкальный продюсер говорит: «Нет, это альт, сопрано, тенор, баритон или бас». Он ограничивает то, что ограничивать нельзя. Разве существует так уж много голосов? Голосов столько же, сколько душ. Их нельзя классифицировать. Как только певец классифицирован, он должен петь в том самом регистре. А если его естественный регистр иной, то он этого не узнает. Из-за того, что продюсер однажды сказал: «Это сопрано», этот человек уже не может быть ничем иным. Кроме того, возможно, что композитор никогда не слышал голоса именно этого певца и писал только для определенного регист-

ра. А когда певец зависит от композитора и вынужден петь в предписанном регистре, тогда он теряет свой естественный голос, которым когда-то обладал. Но, помимо пения, даже при разговоре среди сотни людей вы найдете только одного, говорящего своим естественным голосом, а остальные девяносто девять — те, кто подражают. Они имитируют кого-то другого, вероятно, даже не подозревая об этом.

В повседневной жизни можно заметить, что иногда люди начинают раздражаться, прежде чем кто-нибудь закончит предложение. Это происходит не из-за того, что было сказано, а из-за голоса говорящего. С другой стороны, бывает и так (правда, скорее всего, не каждый день), что вы лишь однажды услышали человека, но сказанное им осталось в вашей памяти. В воздействии его слов есть нечто благотворное, успокаивающее, исцеляющее, то, что возвышает и вдохновляет.

Не существует ничего, что более эффективно оказывало бы духовную помощь, чем музыка. Медитация — это подготовка к совершенству, но музыка стоит к медитации ближе всего. Я наблюдал, как психологическая сила музыки творила чудеса, но только в конгениальном окружении, в обществе пяти или шести человек, при свете луны, в сумерках или на закате солнца. Кажется, будто сама природа способствует совершенству музыки. Природа и музыка взаимодействуют друг с другом, потому что они едины.

Музыка является уменьшенной гармонией Космоса, так как эта гармония и есть сама жизнь, и в человеке, который сам по себе является моделью Вселенной, гармонические и негармонические аккорды проявляются в его пульсе, в ударах сердца, в вибрациях, в его ритме и звуке. Его здоровье или болезнь, его радости или печали показывают, существует ли музыка в его жизни.

Чему нас может научить музыка? Музыка может воспитать в нас гармонию, а в гармонии заключается тайна или магия музыки. Когда вы слышите приятную музыку, воссоздается гармония с жизнью. Поэтому человеку нужна музыка, он стремится к ней. Многие говорят, что они не любят музыку, но на самом деле они просто ее не слышали. Если бы они действительно слышали музыку, то она тронула бы их души, и они не смогли бы не полюбить ее... Кроме того, музыка развивает способность ценить все то нужное и прекрасное, что есть в искусстве и науке, так как в музыке и поэзии человеку раскрывается красота в ее любых проявлениях.

Приложение

Самое замечательное в музыке то, что с ее помощью можно достичь концентрации и начать медитировать независимо от процесса мышления. В этом смысле она служит мостом над пропастью между сознательным и бессознательным, между формой и бесформенностью. Если существует нечто, что можно понять разумом и что объективно присутствует, но одновременно не имеет формы, то это музыка.

Поэзия предполагает наличие формы, линия и цвет предполагают наличие формы, но музыка не предполагает ничего. Скорее, она создает резонанс, который колеблет весь внутренний и внешний космос и поднимает мысль над плотностью материи. Музыка может даже преобразовать материю в дух, в ее первоначальное состояние, благодаря тому, что по закону гармонии колебаний музыка затрагивает каждый атом любого живого существа.

Красота рисунка и живописи может простираться очень далеко, но она имеет границы. Радость от ароматов и запахов простирается еще дальше. Музыка, однако, проникает в наши глубины, в наши сердце и душу и, таким образом, создает новую жизненную силу, эфир, который всем дарит радость бытия и ведет все наше существо к совершенству. В этом и заключается реализация человеческой жизни.

Нотные примеры

1 (начало) Песнопение к церемонии Мандала
тибетской секты Гелугпа

O soi chi pō chi dschi - u sheng me - oi

to tram schri ra ling schi Nyi

(окончание)

Daе Gyаn Pa oi Di I_dam Gu_ru Ra_na Man_daJa kam Ni_rya.ta ya - mi.

2 Обертоновый ряд (флажолеты — натуральные тоны струны С виолончели)

обертоны: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

натуральные тоны: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

секунды: ч.8 ч.5 ч.4 б.3 м.3

3 Индийская мантра
как песнопение кирган

Sri Ram Jai Ram Jai Jai Ram

4 Х. фон Бинген. Аятифон (окончание)

E U O U A E

5 Т. Райли. «A rainbow in curved air»
(основной мотив в партии левой руки)

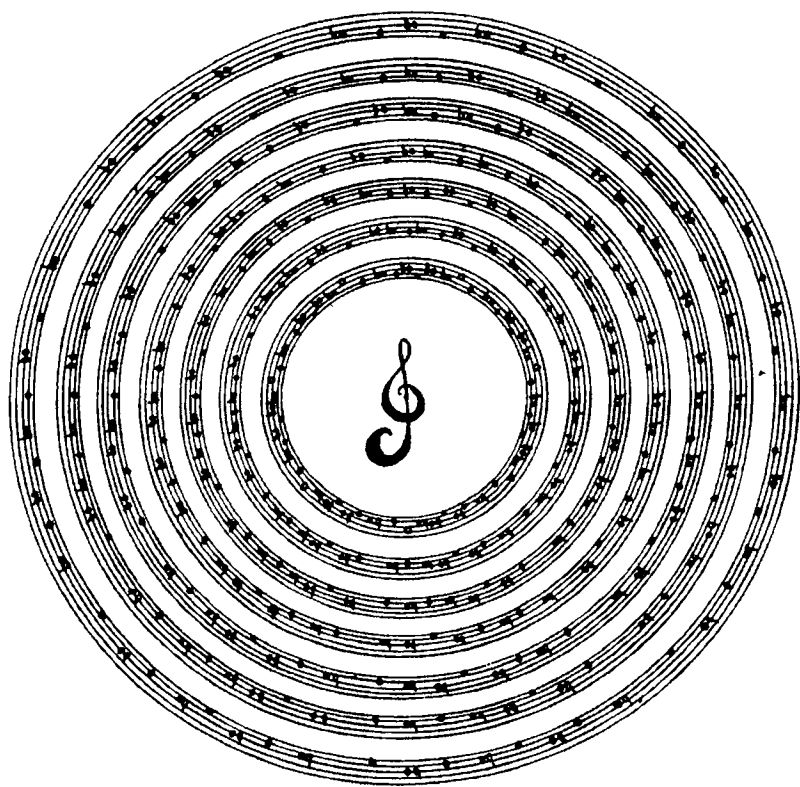
6 Ф. Ржевски. «Les moutons de papurges»
(общая модальная линия)

♩ = 50

7 П. М. Хамель. «Continuous creation»
(исходная периодичность)

Мандра-садхана (для среднего мужского голоса)
звуковая основа

8



Терри Райли. Партитура *Клавирных упражнений*. 1967 (№ 7)

Handwritten musical score for a symphony, showing various instruments and their parts. The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Kl.), Bassoon (Fag.), Horn (Hr.), Trumpet (Tromp.), Trombone (Tromb.), Cymbal (Cym.), Snare Drum (Trommel), and Double Bass (Kb.). It features musical notation, dynamics like "allargando al", and performance instructions such as "2 Minuten" and "Dauer-entwässernd für Kapazitätsverlust der jeweiligen Aufführung."

П. М. Хамель. Последняя страница партитуры *Майтрейи*

Библиография

- Aurobindo Ghose Sri.* Stufen der Vollendung. O. W. Barth Verlag, 5. Aufl., München, 1975.
- Avalon Arthur.* Die Schlangenkraft. O. W. Barth Verlag, 2. Aufl., München, 1975.
- Bergier Jacques, Louis Pauwels.* Aufbruch ins dritte Jahrtausend. Scherz Verlag, Bern-München-Wien, 1961.
- Bô Yin Râ.* Mantrapraxis. Kobersche Verlagsbuchhandlung, Zürich, 1967.
- Daniélou Alain.* Einführung in die indische Musik. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, o. J.
- Ragas of North Indian Music. Barris & Rockliff, London, 1968.
- Die Musik Asiens zwischen Mißachtung und Wertschätzung. Heinrichshofen-Verlag, Wilhelmshaven, 1973.
- Evans-Wentz W. Y.* Der Geheime Pfad der Großen Befreiung (mit einem Vorwort von C. G. Jung). O. W. Barth Verlag, 3. Aufl., Weilheim, 1972.
- Geck Martin.* Musiktherapie als Problem der Gesellschaft. Klett Verlag, Stuttgart, 1973.
- Gebser Jean.* Abendländische Wandlung. Ullstein Verlag, Frankfurt-Berlin, 1965.
- Ursprung und Gegenwart. Dtv-Taschenbuch, München, 1973 (3 Bände).
- Verfall und Teilhabe. Otto Müller Verlag, Salzburg, 1974.
- Ein Mensch zu sein. Franke Verlag, München-Bern, 1974.
- Gelpke Rudolf.* Drogen und Seelenerweiterung. Kindler Verlag (Taschenbuchreihe «Geist und Psyche», N 2058), 4. Aufl., München, 1975.
- Gespräche mit Komponisten. Hrsg. Willi Reich. Manesse Verlag, Zürich, 1967.
- Govinda Lama A.* Die psychologische Haltung der frühbuddhistischen Philosophie. Rascher Verlag, Zürich, 1961 (jetzt Löwit, Wiesbaden).
- Grundlagen Tibetischer Mystik.* O. W. Barth Verlag, 4. Aufl., München, 1975.
- Der Weg der Weißen Wolken.* Scherz Verlag, 2. Aufl., Bern-München-Wien, 1975.
- 1 GING.* Das Buch der Wandlungen. Diederichs Verlag, Düsseldorf-Köln, 1970.
- Haas William.* Östliches und Westliches Denken. Rowohlt Verlag, Reinbek, 1967.
- Helmholtz Heinrich v.* Über die physiologischen Ursachen musikalischer Harmonien. Kindler Verlag, München, 1971.
- Hesse Hermann.* Das Glasperlenspiel. Suhrkamp Taschenbuch, Frankfurt, 1972.

- Heyer Gustav Richard.* Der Organismus der Seele. Kindler Verlag, München, 1958.
- Ital Gerta.* Der Meister, die Mönche und ich. O. W. Barth Verlag, 3. Aufl., Weilheim, 1972.
- Jung Carl Gustav.* Über die Psychologie des Unbewußten. Fischer Taschenbuch, Frankfurt, 1975.
- Jyotirmayananda (M. Zaunschirm).* Praxis der Meditation. Verlag der Palme, Wien, 1970.
- Kaysner Hans.* Lehrbuch der Harmonik. Julius Schwabe Verlag, Basel-Stuttgart, 1963.
- Akroasis. Julius Schwabe Verlag, Basel-Stuttgart, 1964.
- Orphikon. Julius Schwabe Verlag, Basel-Stuttgart, 1974.
- Keyserling Graf Hermann.* Das Reisetagebuch eines Philosophen. 2 Bde. Otto Reichl Verlag, 5. Aufl., Darmstadt, 1921.
- Keyserling M. und W.* Das Rosenkreuz. Verlag der Palme, Wien, 1956.
- Khan Hazrat Inayat.* The Sufi Message. vol. 2 (The Mysticism of Sound, Music, The Power of the Word, Cosmic Language). Barrie und Jenkins, 2. Aufl., London, 1972. (Zu beziehen über East-West Publications Fonds, N. V. Den Haag, Postbus 7617).
- Aus einem Rosengarten Indiens. Drei Eichen, München, 1954.
- Krüger Wilfried.* Das Universum singt. Selbstverlag (55 Trier-Zewen, Auf Blehn 15).
- Laing Ronald.* Phänomenologie der Erfahrung. Edition Suhrkamp, 4. Aufl., Frankfurt, 1971.
- Lange Anny von.* Mensch, Musik, Kosmos. Novalis Verlag, Freiburg, 1956 (2. Band 1960).
- Lysebeth André van.* Die große Kraft des Atems – die Atemschule des Pranayama. O. W. Barth Verlag, 2. Aufl., München, 1975.
- Nestler Gerhard.* Die Form in der Musik. Atlantis Verlag, Freiburg-Zürich, 1954.
- Die Geschichte der Musik. Bertelsmann, Gütersloh, 1961.
- Der Stil in der Neuen Musik. Atlantis Verlag, Freiburg-Zürich, 1958.
- Neue Wege der Musiktherapie. Econ Verlag, Düsseldorf, 1974.
- Neumann Erich.* Ursprungsgeschichte des Bewußtseins. Rascher Verlag, Zürich, 1949. Neuaufl. Kindler Verlag (Taschenbuchreihe «Geist und Psyche»), München, 2. Aufl., 1974.
- Olvedi Ulli.* Buddhismus – Religion der Zukunft? Heyne Verlag, München, 1973.
- Ouspensky Peter.* Auf der Suche nach dem Wunderbaren. O. W. Barth Verlag, Weilheim, 1966.
- Pfrogner Hermann.* Lebendige Tonwelt. Langen Müller, München, 1976.

- Pontvik Aleks.* Heilen durch Musik. Zürich, 1955.
- Religion und die Droge.* Hrsg. H. C. Leuner u. M. Josuttis, Kohlhammer Verlag, Stuttgart, 1972.
- Satprem.* Sri Aurobindo oder das Abenteuer des Bewußtseins. O. W. Barth Verlag, Weilheim, 1973.
- Scheidt Jürgen vom.* Innenweltverschmutzung. Knauer Taschenbuch, München-Zürich, 1975.
- Schmidt Thomas Michael.* Musik und Kosmos als Schöpfungswunder. Selbstverlag, Frankfurt, 1974.
- Schmitt J. L.* Das Hohe Lied vom Atem. J. Couvereur Verlag, Den Haag, 2. Aufl., o. J.
- Schneider Marius.* Singende Steine. Bärenreiter, Kassel, 1955.
- Schumann Robert.* Gespräche und Briefe. Hrsg. Willi Reich. Manesse Verlag, Zürich, 1967.
- Shankar Ravi.* My Music, My Life. Jonathan Cape, London, 1969.
Meine Musik – mein Leben (Teilübersetzung). Nymphenburger Verlagsanstalt, München, 1969.
- Steckel Ronald.* Herz der Wirklichkeit. Jugenddienst Verlag, Wuppertal, 1973.
- Stege Fritz.* Musik, Magie, Mystik. Otto Reichl Verlag, Remagen, 1961.
Das Okkulte in der Musik. Bisping Verlag, Münster, 1925.
- Suzuki D. T.* Amida – der Buddha der Liebe. O.W. Barth Verlag, München, 1974.
- Tibetanische Totenbuch, Das. Übers. und kommentiert von W. Y. Evans-Wentz, Kommentare von Lama Govinda und C. G. Jung. Walter Verlag, Olten, 1971.
- Trug der Drogen. Hrsg. J. Buck. Siebenstern Taschenbuch, Hamburg, 1974.
- Vivekananda.* Raja-Yoga. Hermann Bauer Verlag, Freiburg, o. J.
- Walter Bruno.* Vom Mozart der Zauberflöte. S. Fischer Verlag, Frankfurt, 1955.
- Watts Alan.* Zen-Buddhismus. Rowohlt Verlag, Reinbek, 1961.
- Weinfurter Karl.* Der Brennende Dornbusch. K. Rohm Verlag, Lorch/Württ., 1962.
- Wilhelm Richard.* Frühling und Herbst des Lü Bu We. Eugen Diederichs Verlag, Düsseldorf-Köln, 1971.
- Yogananda Paramahansa.* Meditationen zur Selbstverwirklichung. O. W. Barth Verlag, 3. Aufl., Weilheim, 1971.
Cosmic Chants. Seif Realization Fellowship, Los Angeles, Neuaufl., 1974.

Избранная дискография

Классики модернизма

- Maurice Ravel*. Orchesterwerke und Klavierstücke (Deutsche Grammophon u. a.).
- Alexander Skrjabin*. Klavierstücke (Deutsche Grammophon).
- Bela Bartok*. Violinkonzert 1938; Musik für Saiteninstr., Schlagzeug und Celesta; Zweites und Drittes Klavierkonzert (in mehreren guten Aufnahmen u. a. Deutsche Grammophon).
- Charles Ives*. Five Symphonies (CBS 77424, 4 Platten).
- Olivier Messiaen*. Les Corps Glorieux für Orgel (schwan, Düsseldorf am Studio 509).
- Olivier Messiaen*. Et exspecto... und Colours of the Celestial City, zwei Orchesterwerke (CBS 72471).
- Carl Orff*. De Temporum fine comoedia (Deutsche Grammophon).
- Karlheinz Stockhausen*. Hymnen für Orchester und Elektronik, Stimmung für 6 Vokalisten, Mantra für 2 Klaviere (jeweils Deutsche Grammophon).

Интуитивная импровизация

- Karlheinz Stockhausen*. Aus den Sieben Tagen – Goldstaub (Deutsche Grammophon).

Психодемический авангард

- «wired» – Ranta, Lewis, Böttner. (In der Schallplattenkassette *Free Improvisation* der Deutschen Grammophon.)

Психоделическая поп-музыка

- Ummagumma. Doppel-LP der Gruppe *Pink Floyd* (EMI-Harvest).

Психоделический джаз

- Karma v. Pharao Sanders (Impulse STAS 9181).

Вневропейская музыка

- Tibet: Tantric Ritual*. Gyoto Monastery. Anthology Record New York (AST-4005). Zu erhalten über Disco-Center, Kassel.
- Chants Mongols*. Mongolischer Gesang und Folklore (vogue LDM 30138)
- ZEN. Sound and Silenc*. Aufnahmen aus einem japanischen Zenkloster (Philips 6641032).
- Gamelanmusik*. Schallplattenkassetten von Bali und Java (Deutsche Grammophon).
- Indische Musik*. *Imrat Khan – nordindische Ragas live* (harmonia mundi/BASF)

Nikhil Banerjee – Nordindische Ragas auf Sitar (harmonia mundi/BASF).
South Indian Vocal and Instrumental Music (Nonsuch-Explorer series)

Синтез Востока и Запада

Music for Zen-Meditation mit Tony Scott, Klarinette und japanischen Musikern (Verve V 8-8634).

Tibetan Bells (Island records 86394 ET).

Buddhist Meditation East-West. Gesänge tibetischer Lamas und elektronische Mantramusik von P. M. Hamel (harmonia mundi/BASF).

Karuna Supreme. Ali Akbar Khan, Sarod, und John Handy, Altsaxophon (MPS/BASF).

«Духовный» джаз

Love Supreme v. John Coltrane.

Om von John Coltrane (beide Impulse STAS 77).

Humus von Don Cherry (Philips).

«Духовная» поп-музыка

Gruppe Third Ear Band. Alchimie und 4 Elements (EMI Harvest, London).

Paul Horn, Flöte. Inside (Epic BN 26466).

Hesse Between Music (EMI Electrola 1 C 062-29546). Eine poetry-and-music-Produktion mit Texten von Hermann Hesse und Musik der Gruppe Between.

Gruppe Santana. Caravanserei (CBS S65299).

Gruppe Soft Machine. III – Moon in June (CBS S64080).

Электронная поп-музыка

Gruppe Tangerine Dream. Phaedra und Rubricon (Virgin Records).

Klaus Schulze. Timewind und Irrlicht (Brain, Metronome).

Michael Hoenig. Hanging Garden Transfer (Selbstverlag).

Сакральная поп-музыка

Gruppe Popol Vuh. Seligpreisungen und Hosianna-Mantra (cosmic couriers, Metronome).

Минимализм и периодическая музыка в США

Terry Riley. A Rainbow in Curved Air (CBS 64564).

Happy Ending (CBS).

The Persian Surgery Dervishes (Shandar Paris).

Приложение

Steve Reich. Drumming (Schallplattenkassetten der Deutschen Grammophon).

Музыка автора

Hamel. Doppelalbum, 1972/73 (Vertigo/Phonogram, vergr.).

The Voice of Silence, 1974 (Vertigo/Phonogram, vergr.).

Einstieg (1971), *And The Waters Opened* (1973), und *Dharana* (1974).

Zusammen mit der Gruppe *Between* (zu erhalten über music factory, 65 Mainz, Weihergarten).

Nada. Konzentrische Musik für Tasteninstrumente und Elektronik.

Contemplation. Zusammen mit der Gruppe *Between*.

Entspannungsmusik (Kassette mit 3 LPs). Alle bei music factory, Mainz.

Об авторе

Петер Михаэль Хамель родился в 1947 году в Мюнхене. С пяти лет брал уроки игры на фортепиано у Амалии Енсен-Плеч, с 1965 по 1970 годы изучал композицию у Фрица Бюхтгера и Гюнтера Биаласа в Высшей школе музыки в Мюнхене. Изучал психологию, социологию, а также теорию музыки в Техническом университете Берлина; одновременно писал музыку к сценическим и телевизионным инсценировкам своего отца Петера Хамеля. С 1969 по 1974 годы – совместная работа с Йозефом Антоном Ридлем (мультимедийные проекты). После создания социально-критических и политических композиций, в частности, совместно с Робертом Юнгком, музыки для уличного театра *Olympia 2000*, и после работы в направлениях свободного джаза, латиноамериканского фольклора, «конкретной музыки» и электроники основал импровизационную, с интернациональным составом группу *Between*.

Хамель занимался коллективной импровизацией (в том числе с Люком Феррари), элементарной импровизацией (в частности с Карлом Орфом), а также работал над музыкой, которая была бы доступна не только элитарным слоям общества. В 1972 году он познакомился с вневропейскими культурами, с разновидностями магической архаической музыки Азии (Тибета, Индии, Индонезии) и Африки. С 1971 года работал над модально-«периодической» манерой игры на клавишных инструментах («концентрическая музыка»), изучал терапию дыхания и методы расслабления, во время четырехмесячного путешествия по Азии изучал дальневосточные вокальные стили и ладовые системы.

Награды:

- премия фонда Старой Церкви в Босвиле. Швейцария, 1972;
- поощрительная премия города Бонна по случаю Бетховенского фестиваля, 1974;
- поощрительная премия для молодых композиторов (Штутгарт, 1975);
- «Букет роз» 1976 года (награда за фельетон мюнхенской газеты *Tageszeitung*);
- Музыкальная премия Мюнхена, 1977.

Основные музыкальные произведения (до 1977):

- Благодарение Господу*, кантата для хора, солиста и оркестра (1965).
- Софросины I–VII*, для различных групп, ансамблей, голосов и оркестра (1969–1973).

Мандала, для препарированного фортепиано, впервые исполнена на Западнберлинском фестивале авангардной музыки (1972).

Джафана, концертная пьеса для оркестра, импровизирующего солиста и магнитофонной пленки (1972), опубликована в издательстве Schott's Söhne (Майнц), впервые исполнена на канале *Freies Berlin* с оркестром RSO под управлением Михеля Табачника и на музыкальном фестивале в Донауэшингене (Германия) с оркестром SWF (дирижер Эрнест Боур).

Дхиана, концертная пьеса для смешанного хора, импровизирующего солиста и бурдона (1972), впервые исполнена на фестивале духовной музыки в Касселе (1975), дирижер Клаус-Мартин Циглер.

Самма самадхи, концентрическая музыка для оркестра, хора и импровизирующего солиста (1972–1973), впервые исполнена на канале *Freies Berlin* с оркестром RSO, солист Джефффри Биддо (конга и маримбафон), дирижер Ладислав Купкович.

Ананда, концертная пьеса для солирующего гобоя, струнного оркестра и инструментов основного тона *ad libitum* (тамбура, синтезатор, голос; 1973), впервые исполнена на фестивале *Begegnung mit Indien (Встреча с Индией)*, 1975) Симфоническим оркестром Западногерманского радио под руководством Михеля Табачника (Кёльн), солист Роберт Элиеску, издано *Orlando-Musikverlag* (Мюнхен).

Hari Om Tat Sat, концертная пьеса для индийского вокала, щипкового инструмента и электроники (1973–1974), впервые исполнена на *East-West-Musik-Festival (музыкальном фестивале Восток – Запад)*, Мюнхен (1975), солист Пандит Патекар.

Диафайном, материалы интегральной музыки для оркестра (1973–1974), памяти Жана Гебзера; издано в издательстве Schott's Söhne (Майнц), впервые исполнено *Musica viva* с Симфоническим оркестром Баварского радио под руководством Ганса Цендера (декабрь 1976).

Майтрейя, опыт интегральной музыки для оркестра (1974), опубликована в издательстве *Bärenreiter* (Кассель).

Интегральная музыка для голоса, инструментов и магнитофонной пленки (1975–1976), исполнена на Западноберлинском музыкальном фестивале (1976) и на фестивале *Weltmusiktagen (Дни мировой музыки)* Международного общества Новой музыки в Бонне (1977), опубликована в музыкальном издательстве *Orlando-Musikverlag* (Мюнхен).

Звуковые краски (Colours of sound), для струнного оркестра и индийских струнных инструментов (1976–1977), опубликовано в музыкальном издательстве *Orlando-Musikverlag* (Мюнхен), солист Пандит Рам Нарайян.

Звуковая спираль (Spiral of Sound), для 13 инструментов или трех оркестровых групп (1977), опубликовано в издательстве *Bärenreiter* (Кассель).

Готовится к изданию: *Menschen-Traum*, опера в двух актах.

Электронные композиции / «живые» электронные композиции:

За период с 1972 по 1977 годы, в частности, созданы *Aura, Panta, Tantra, Tat Twan Asi, Shunyata, Yearning, The Voice of Silence (Голоса тишины), Other Voices – Other Rooms (Иные голоса – иные пространства)*, на грампластинке фирмой *Calig*; для синтезатора и органов: *Nada, Dorian Dervishes, Beyond The Wall of Sleep; Continuous Creation* для ударных инструментов, электроники и ритмических инструментов *ad libitum* (см нотный пример на с. 239), а также импровизационная камерная музыка с группой *Between*.

ISBN 978-5-89817-183-4



9 785898 171834

ПЕТЕР МИХАЭЛЬ ХАМЕЛЬ

Через музыку к себе

Как мы познаем и воспринимаем музыку

Ответственный редактор Н. Енукидзе

Редактор Е. Двоскина

Корректор И. Никитина

Нотный редактор И. Никитина

Нотная графика: О. Румянцева

Верстка: Т. Хватова

Дизайн обложки: Д. Долгов

Подписано в печать 15.01.2007. Формат 60x88 1/16.

Печать офсетная. Гарнитура NewBaskervilleС. Бумага офсетная № 1.

Печ. л. 15,5. Тираж 2000 экз. Заказ 146

Наши издания можно приобрести
через сайт www.classica21.ru
или воспользовавшись услугами
отдела «Классика – почтой».

Заявки направляйте по адресу:

123098, г. Москва-98, а/я 28

Издательский дом «Классика-XXI»

Тел./факс: (495) 290 3937

E-mail: info@classica21.ru

Юридический адрес:

123056, г. Москва, ул. Б. Грузинская, д. 60, стр. 1

Электронный вывод и печать в ППП «Типография «Наука»

121099, Москва, Шубинский пер., 6