

ПРОГРАММА  
ОБНОВЛЕНИЕ ГУМАНИТАРНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В РОССИИ

**Т.В.Чередниченко**  
**МУЗЫКА В ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ**  
**Том 1-й и 2-й**

**Том 1**

*Курс лекций для студентов-немузыкантов,  
а также для всех, кто интересуется  
музыкальным искусством*

Выпуск первый

1994

УДК 78  
ББК 85.31  
Ч 46

В лекциях очерчена масштабная картина истории музыкального искусства различных типов (народное творчество, профессиональное развлекательное музицирование, церковная и светская композиция), регионов и эпох. История музыки рассматривается как часть истории культуры. Сводя к минимуму использование специальных музыковедческих терминов, автор пытается раскрыть глубинные связи внутренних проблем музыкального творчества с тенденциями философского, религиозного, социального самосознания общества.

Ч 4905000000-01

П15(03)-94 Без объявления

ISBN 5-87859-002-6 (Вып. 1] 5-87859-001-8

© Чередниченко Т.В., 1994 © Аллегро-Пресс, 1994 -оригинал-макет

<b>Том 1.....</b>	<b>1</b>
<b>К ЧИТАТЕЛЮ.....</b>	<b>4</b>
СОДЕРЖАНИЕ КУРСА.....	6
<b>Часть 1. ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА.....</b>	<b>11</b>
<b>Лекция 1. ЗВУЧАЩЕЕ И НЕЗВУЧАЩЕЕ В МУЗЫКЕ .....</b>	<b>11</b>
1 Парадокс музыки.....	11
2. Пение и инструментальная игра.....	12
Музыка есть модель чистого мышления.....	14
3. Музыкальный звук - реальный и идеальный.....	14
Идеальный звук.....	16
ПРИМЕЧАНИЯ.....	18
<b>Лекция 2. ЗВУКОВАЯ СТРУКТУРА КАК СМЫСЛ И ЦЕННОСТЬ .....</b>	<b>19</b>
1. «Что» и «как» в искусстве.....	19
2. Близость технического, логического и эстетического аспектов описания музыки указывает на специфику музыкального языка и его понимания.....	19
3. Правила техники и качество произведения.....	21
4. Системность музыкальных норм.....	21
ПРИМЕЧАНИЯ.....	26
<b>Лекция 3. ГАРМОНИЯ .....</b>	<b>27</b>
1. Термин «гармония».....	27
2. Лад (латинский аналог этого русского слова - «modus», т.е. мера, размеренность, соблюдение меры.....	28
3. Экмелика (буквальное значение древнегреческой основы термина - «внемелодический»).....	28
4. Звукоряд.....	28
5. Интервал (буквальное значение этого латинского слова - «промежуток»).....	31

6. Аккорд (итал. <i>accordo</i> , от позднелат. <i>accordare</i> - «согласовывать») .....	33
8. Ладовые системы и образы движения. ....	34
Движение-проявление (обнаружение, воплощение) .....	35
Образ развития выражается в тональной ладовой системе .....	36
ПРИМЕЧАНИЯ.....	37
<b>Лекция 4. ОТ ГАРМОНИИ К ФОРМЕ, или как абстрактные законы лада (например, тональности) превращаются в конкретное произведение (например, «Лунную сонату») .....</b>	<b>38</b>
1. Гармония и форма.....	38
2. Фактура. Лат. « <i>factura</i> » означает «обработка», от « <i>facio</i> » - «делаю». ....	38
Пуантилизм - это полифония, в которой от мелодий-тем остались только единичные звуковые точки. ....	40
3. Ритм (от греч. глагола, означающего «теку») .....	41
РОНДО .....	46
СОНАТНАЯ ФОРМА. ....	46
ПРИМЕЧАНИЯ.....	50
<b>Лекция 5. ТИПЫ МУЗЫКИ.....</b>	<b>50</b>
1. Музыка и «музыки». ....	50
2. Типы музыкального творчества .....	51
3. «Обочины» (?) и «магистраль» (?) музыкальной истории.....	55
ПРИМЕЧАНИЯ.....	57
ЛИТЕРАТУРА К ЧАСТИ ПЕРВОЙ .....	57
Музыкальный звук .....	57
Звуковая структура .....	57
Гармония .....	57
Фактура.....	57
Ритм .....	57
Композиционные типы .....	57
Типы музыки .....	57
<b>Часть 2. ТРАДИЦИОНАЛИСТСКИЕ (ИСТОРИЧЕСКИ «МЕДЛЕННЫЕ»)</b>	
<b>МУЗЫКАЛЬНЫЕ КУЛЬТУРЫ.....</b>	<b>58</b>
<b>Лекция 6. МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФОЛЬКЛОР.....</b>	<b>58</b>
1. Многообразие народной музыки. ....	58
2. Общие черты фольклорного музицирования.....	59
3. Фольклорно-музыкальные пласты.....	60
4. Архаичный фольклор (касс. 2, 3).....	62
5. Классический фольклор (касс. 4,5,6).....	64
6. Поздний и вырожденный фольклор. ....	65
7. Фольклор и профессиональная музыка. ....	67
ПРИМЕЧАНИЯ.....	68
<b>Лекция 7. МЕНЕСТРЕЛЬСТВО.....</b>	<b>68</b>
1. Устойчивое и мимолетное в развлекательной музыке.....	68
2. Метаисторические константы музыкальных развлечений. ....	70
3. Музыкальные увеселения в Средние века (касс. 7-9). ....	72
4. Городская развлекательная музыка XVIII-XIX веков.....	76
5. Мировые тенденции и особые варианты поп-музыки XX века. ....	78
6. Поп-музыка в аранжировке видеоклипа. ....	82
ПРИМЕЧАНИЯ.....	83
<b>Лекция 8. КАНОНИЧЕСКАЯ ИМПРОВИЗАЦИЯ.....</b>	<b>84</b>
1. Фольклор, менестрельство и культуры канонической импровизации .....	84
2. Каноническая импровизация и письменная композиция.....	85
3. Типологические винегреты джаза и рок-музыки. ....	85
4. Основные черты «большой» канонической импровизации.....	87
5. Древнегреческая идея музыки и ее влияние на европейские, ближне- и средневосточные традиции. ....	89
6. Христианская монодия, .....	90
7. Макомат .....	93
8. Рага.....	94
ПРИМЕЧАНИЯ.....	95
ЛИТЕРАТУРА К ЧАСТИ ВТОРОЙ .....	96
Фольклорное музицирование .....	96
Менестрельство .....	96
Каноническая импровизация .....	96
<b>Том 2-й .....</b>	<b>98</b>
СОДЕРЖАНИЕ КУРСА.....	99
<b>Часть 3. ОПУС-МУЗЫКА: ИСТОРИЯ НОВАЦИЙ.....</b>	<b>104</b>

<b>Лекция 9. КАНОНИЧЕСКАЯ КОМПОЗИЦИЯ. Музыкальные революции XI-XVI веков .....</b>	<b>104</b>
1. От канонической импровизации к канонической композиции .....	104
2. Линейная нотация и искусство контрапункта. ....	104
3. Звукогеометрическое «богословие» Ars Antiqua.....	105
4. Ученая игра Ars nova. ....	108
5. Совершенное мироздание «строгого письма».....	110
КАНОН (касс. 77; см. также Лекцию 4, раздел 2) .....	111
имитация (касс. 23).....	111
6. На пороге оперы.....	114
ПРИМЕЧАНИЯ.....	116
<b>Лекция 10. ОТ ОПЕРЫ К СИМФОНИИ. Музыкальные революции XVII-XVIII веков и автономная (постканоническая) композиция .....</b>	<b>116</b>
1. Революция Каччини. Опера. ....	116
2. Генерал-бас и автономное искусство. ....	119
3. Кантатно-ораториальные жанры. ....	120
4. Инструментальная музыка. Театральная и аллегорическая программность. ....	121
5. Великий синтез И.С.Баха. ....	123
6. Фуга, ария, вариации и сонатно-симфоническая тема.....	124
7. Мангеймский переворот и рождение симфонизма.....	125
8. Симфония и идея абсолютной музыки.....	126
9. Специфика русского пути. ....	128
ПРИМЕЧАНИЯ.....	129
<b>Лекция 11. ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКАЯ МУЗЫКА XIX ВЕКА. Бетховен и «традиция революционеров».....</b>	<b>130</b>
1. Западная модель: индивидуальное как революционное. ....	131
2. Бетховенский симфонизм: «история» и «мгновение». ....	131
3. Мгновение как «история»: эстетика романтической миниатюры. ....	132
4. История как «мгновение»: эстетика симфонической поэмы.....	134
5. «Гипертрофия» и «норма» в опере и симфонии. ....	135
7. Предчувствие новой музыки. ....	138
ПРИМЕЧАНИЯ.....	138
<b>Лекция 12. РУССКАЯ МУЗЫКА XIX - НАЧАЛА XX ВЕКОВ. Глинка и революции традиционалистов .....</b>	<b>139</b>
1. Русская модель: исторически-истинное как соборное.....	140
2. Синтез духовного концерта, симфонии и романса в глинканской опере. ....	141
3. «Свое» и «чужое», картинное и психологическое в симфоническом наследии Глинки.....	143
4. «Старое» и «новое» в последних замыслах Глинки и неоканоническая перспектива. ....	144
5. Хоровая соборность и сольный монолог в опере 1860-1920-х годов. ....	145
6. Картинность и психологизм в симфонической музыке 1860-1920-х годов. ....	146
7. «Свое» и «чужое»: князь Игорь и хан Кончак, царь Додон и Шемаханская царица. ....	148
8. Отчуждение своего и освоение чужого: начало новой музыки XX века. ....	150
ПРИМЕЧАНИЯ.....	152
<b>Лекция 13. НОВАЯ МУЗЫКА XX ВЕКА. Замедление истории .....</b>	<b>153</b>
1. Взаимобратимость вчера и завтра в музыке XX века. ....	153
2. Специфика музыкального сегодня. ....	154
3. Календарь из сплошных «завтра». ....	156
1910-50-е годы: серийная (додекафонная) композиция; сериализм. ....	156
1950-70-е годы: алеаторика, варибельная композиция, индетерминированная композиция ....	157
1950-70-е годы: электронная музыка. ....	157
1960-90-е годы: сонорика.....	157
1960-90-е годы: минимализм.....	158
1950-80-е годы: инструментальный театр (хэппенинг).....	158
1970-90-е годы: мультисенсорные процессы, или музыка окружающей среды. ....	159
4. Календарь из сплошных «вчера». ....	159
1910-20-е годы: французский дадаизм и итальянский футуризм.....	159
1930-50-е годы дадаизм-футуризм развернулся в конкретную музыку: ....	159
1920-50-е годы: неоклассицизм.....	160
1910-1990-е годы: неофольклоризм.....	160
1970-90-е годы: неоромантизм. ....	161
1980-90-е годы: «новая простота».....	161
5. Материал может быть любым: старая «мировая музыка» сегодня.....	161
6. Конструкция самоценна: грядущее отношение к миру в сегодняшней музыке. ....	162
Фон - альтернатива слушаемому произведению. ....	163
7. Абсурдистский смех и сакральный канон.....	164

8. Великая музыкальная деревня .....	165
9. Великий музыкальный «поселок городского типа» (советская опус-музыка) .....	166
10. «Дороги нет, но надо идти вперед» .....	168
ПРИМЕЧАНИЯ .....	169
ЛИТЕРАТУРА К ЧАСТИ ТРЕТЬЕЙ .....	170
Композиция XI - XVI веков .....	170
Опера и симфония .....	170
Бах .....	170
Традиция Бетховена .....	170
Западноевропейская романтическая композиция .....	170
Русская музыка XVIII - XX веков .....	170
Новая музыка XX века .....	171
ОГЛАВЛЕНИЕ .....	171

В 1992 году в рамках российской образовательной реформы была развернута программа «Обновление гуманитарного образования в России». Эта программа реализуется совместными усилиями Министерства образования России, Государственного комитета РФ по высшему образованию, Международного фонда «Культурная инициатива» и Международной ассоциации развития и интеграции образовательных систем.

Основная цель программы - гуманизация образования, создание нового поколения вариативных учебников и учебных пособий, ориентированных на ценности отечественной и мировой культуры современного демократического общества.

В целях реализации программы было организовано три тура конкурса, в котором приняло участие более полутора тысяч авторских коллективов из различных регионов России. В конкурсной комиссии работали как отечественные, так и зарубежные эксперты

Другими направлениями программы являлись: организация творческих мастерских для авторов учебников и учебных пособий, переподготовка преподавателей гуманитарных дисциплин, создание региональных экспериментальных площадок, центров гуманитарного образования, Международного центра экономического образования, Международной лаборатории гуманитарного образования и т.д.

Спонсором программы выступил известный американский предприниматель и общественный деятель Джордж Сорос.

Данное издание представляет оригинальную авторскую работу, вошедшую в число победителей на конкурсе. Издательство с благодарностью примет отзывы, а также замечания и предложения в адрес данной работы, проходящей экспериментальную проверку в учебных аудиториях.

#### **Стратегический комитет программы:**

Эдуард Днепров  
 Теодор Шанин  
 Виктор Болотов  
 Дэн Дэвидсон  
 Елена Карпухина  
 Елена Ленская  
 Елена Соболева  
 Евгений Ткаченко

#### **Конкурсная комиссия:**

Михаил Кузьмин  
 Нина Брагинская  
 Елена Подосенова  
 Марина Свидерская

## **К ЧИТАТЕЛЮ**

У музыковедов выработался комплекс вины - неосознаваемый и грызущий научно-этическое подсознание. Мы говорим языком, понятным, главным образом, в стенах нашего же цеха. Кто не писал учебные фуги, пусть даже плохие, не решал задач на гармонизацию мелодии, хотя бы и вполне топорно, вряд ли оценит тонкость (или тривиальность) наших рассуждений. Специальные понятия (вроде «индекс вертикалиса», - не спешите захлопывать книгу, этого термина в ней нет) попросту отпугивают читателя.

Тем не менее без слова о музыке, в том числе сугубо профессионального, не обойтись. Давно замечено люди слышат в музыке то, что они о ней прочли. Анекдотическую, но доказательную иллюстрацию этого правила можно почерпнуть из воспоминаний Д. Д. Шостаковича (его рассказ записала профессор М. Д. Сабинина). В бильярдной академического дома отдыха «Усово» в 1948 году, в разгар «всенародного обсуждения» партийных решений об «антинародных формалистах», некий, начитавшийся газет, академик, не подозревая,

что перед ним «тот самый» Шостакович, с раздражением выключил радио, воскликнув «Какую, в самом деле, белиберду сочиняют эти формалисты!». А звучала-то Шестая симфония Чайковского.

Цеховую вину перед публикой музыковеды избегают не лучшим образом. «Снисходя» к аудитории, авторы популярных брошюр или радиопередач не находят ничего вернее, чем разразиться охами и ахами, - мол, какой гений был (или есть) композитор такой-то! Родился тогда то, написал то то и то-то. И как его не понимали (не понимают)! А вот мы сейчас поахаем, и вы сразу все поймете! Однако после таких эмоциональных акций (ах-ций) комплекс вины лишь сильнее

6

точит психологическое нутро несчастного специалиста. Ведь ему ясно: в море расплывчатых восторгов можно только утопить смысл музыки. Это все равно, как содержание философской концепции, например, И.Канта, передавать стонами по поводу того, что мыслитель так и не женился и вообще не знал женской ласки, - стонами, перемежаемыми для «научности» указанием дат выхода в свет его основных работ.

Неужели нет альтернативы пиететным причитаниям и бухгалтерской возне с подсчетом тактов? Ужасно, если выбирать нужно исключительно между возможностью растрогать благожелательную публику (но при этом ничего не объяснить) и опасностью внушить аудитории стойкое убеждение, что уж лучше слушать Богдана Титомира (насквозь понятного без терминологического суесловия).

Предлагаемые лекции - поиск иного пути. Как представляется, можно, не поступаясь самым ценным, что есть в музыке, - музыкой, объяснить, что она означает и почему так значима, если подсчет тактов (а без него тоже нельзя! - см. заключение Лекции 1) вести не только в единицах музыкального размера, но и в историко-культурных категориях. Отсюда - название курса: «Музыка в истории культуры».

Первая часть лекций вводит в круг основных понятий музыкального искусства. Эти понятия вбирают в себя и историю музыки, и историю культуры. Даже такое, казалось бы, простое явление, как звук (см. Лекцию 1): в одном-единственном звуке можно расслышать глубинную судьбу искусства и цивилизации. Расслышал же Луиджи Ноно все это в созданном из единственного звука «соль» сочинении «Дороги нет, но надо идти вперед» (фонограмма №33).

Вторая и третья части лекций погружают в музыкально-историческое время. Оно то растворяется в общем времени культуры, то концентрирует в себе скорость и направленность общекультурных процессов. Тут надо сказать, что в разных видах музицирования (см их краткую типологию в Лекции 5) история движется по-разному. В фольклорном творчестве, в профессиональном импровизационном искусстве арабов или индийцев, в традиционном церковном пении католиков и православных ход исторических изменений замедлен (хотя еще вопрос, что принимать за норму при определении скорости культурного движения). Зато в европейской профессиональной композиции он лихорадочно быстр. А развлекательная музыка во все века и во всех регионах, с присущей ей беззастенчивой ловкостью, умела совмещать историческую неподвижность своих

7

типичных черт и оперативную изменчивость моды.

Эти темпоральные различия, конечно, не случайны. Они имеют те же причины, в силу которых китайская цивилизация свернула развитие техники в незапамятные времена, тогда как европейская только теперь задумывается об экологических пределах технического прогресса. Они коренятся в тех же духовных установках, которые не позволяют в оперном зале шуршать фантиком от купленной в антракте конфеты, позволяя, напротив, во время демонстрации по телевидению видеоклипа с Майклом Джексонем шелестеть не то что маленьким фантиком, а хоть целой газетой. Или наоборот (смотря кто сидит в оперных креслах и кто смотрит телевизор).

Словом, за всем, что происходит в музыке, стоим мы сами: мы сегодня, а значит, все, что нас сделало сегодняшними, вся культура, с ее прошлым и настоящим, ее «центрами» и «окраинами» (ясно, что последние два понятия весьма относительны)!

А поскольку читать про себя самих, безусловно, дело самое интересное, то, надеюсь, пресловутые «термины» не отпугнут от знакомства с предлагаемыми лекциями. Во-первых, мы же не хотим профанировать все подряд, тем более - самих себя? Мы же, особенно в этом вопросе, - не сторонники «кратких курсов»? А во-вторых, музыкальные термины хороши тем, что не являются только лишь музыкальными. Разве не говорят испокон века о «гармонии мира»? Разве не пишут: «Могучая гамма мусороуборочных машин»? (Такой газетный заголовок я сама видела в «Правде» времен советского монументализма). И хотя сегодня не восклицают в сердцах: «Тритон!» вместо «дьявол», в Средние века название интервала расстоянием в три тона служило пусть не очень распространенным, но употребляемым ругательством (а почему - об этом можно узнать в Лекции 3, раздел 5).

Итак, если удалось убедить в неоправданности априорной неприязни к терминам, то больше добавить нечего\*.

\* К лекциям прилагается компакткассета с записью фрагментов и целых (по необходимости кратких) образцов, которые служат «многоцелевыми» звуковыми иллюстрациями. В разных частях книги поэтому фигурируют одни и те же музыкальные примеры, но рассмотренные то в связи с общими законами музыкального языка, то в связи с сущностными чертами того или иного вида музицирования, то ради понимания творческих тенденций определенной эпохи, то для уяснения особенностей отдельных жанров, техник письма и композиторских стилей. К пронумерованным фоноиллюстрациям отсылает в тексте лекций обозначение «кассета » В оглавлении лекций эти примеры указаны при темах и проблемах, к которым они относятся Читателям предстоит неоднократно обращаться к одним и тем же «номерам» звукоприложения. Но ведь и вообще то музыкальные произведения не принято слушать единожды. Музыка рассчитана на то, чтобы к ней обращались вновь и вновь.

8

Только одно я благодарна студентам Московского физико-технического института, которым в течение нескольких лет читала курс истории музыки Их понятливость, а также, разумеется, и непонятливость, во всяком случае - всегда живой и критичный интерес к предмету, помогли удержаться от прочувствованных воспарений к популярным охам и ахам и от тягостных нисхождений к теме «тромбона от цифры 8» Удержаться, надеюсь, хотя бы в целом Ведь все же автор - музыковед, и ничто музыковедческое ему не чуждо.

## СОДЕРЖАНИЕ КУРСА

К читателю (касс. 33)

### Часть 1. Основные понятия музыкального искусства

#### Лекция 1. Звучащее и незвучащее в музыке.

- 1) Парадокс музыки
  - 2) Пение и инструментальная игра
    - пение (касс. 1 4, 26, 30)
    - инструментальная игра (касс. 7, 8, 10, 11, 15, 20)
  - 3) Музыкальный звук - реальный и идеальный
    - реальный звук, из истории фальцета (касс. 5, 9, 11, 28, 29)
    - идеальный звук
- шкала высот  
 параметр длительности (касс. 9 принцип деления наибольших, 15 принцип суммирования наименьших) параметр громкости (касс. 22, 23, 24 дифференциация континуума «тихо громко») параметр тембра (касс. 33 дифференциация тембровых плотностей по массе и окраске) различное упорядочение параметров одного звука в сериализме (касс. 31)

#### Лекция 2. Звуковая структура как смысл и ценность

- 1) ЧТО и КАК в искусстве
  - 2) Специфика музыкального языка и его понимания
  - 3) Правила техники и качество произведения
  - 4) Системность музыкальных норм
    - в рамках одного параметра «если, то », «зачем? — 10 чтобы»; «вдруг!»; «потому, что» (53 22)
    - метасистема норм:
- отсутствие проблемы (касс. 12, 13,16) «рядом, но не вместе» (касс. 9, 15, 32) «вместе» (касс. 17, 20, 23) от «вместе» к «вместо» (касс. 4, 25) «вместо как вместе» (касс. 31, 33)

#### Лекция 3. Гармония

- 1) Термин «гармония»
- 2) Лад
- 3) Экмелика (касс. 3, неоекмелика - 32, 33)
- 4) Звукоряд
  - ангемитоники (касс. 1, 2, 4)
  - диатоники (касс. 5, 7, 8, 9, 13, 16-25, 27, 30)
  - миксодиатоники (касс. 10, 12, 14, 15)
  - гемитоника (касс. 28, 29, 31) и микрохроматика (касс. 4, 15, 33)
  - равномерная температура
- 5) Интервал
  - совершенные консонансы (касс. 16А)
  - несовершенные консонансы (касс. 17, 18)
  - мягкие и острые диссонансы (касс. 28)
- 6) Аккорд
  - зарождение чувства аккорда (касс. 18, 19)
  - аккорд как регулятор музыкальной ткани (касс. 0-25, 29, 30)
- 7) Ладовые системы и функции
  - модальность (касс. 1, 2, 4-9, 12-18)
  - тональность (касс. 19: переход от модальности к тональности; 20-27, 29, 30)
  - неомодальность (касс. 10, 11, 31-35)
- 8) Ладовые системы и образы движения
  - пребывание (касс. 1, 2, 4-6, 10, 11, 35)

11

- проявление (S3 12-17)
- развитие (касс. 19 от проявления к развитию; 20-30)
- самодовлеющие трансформации (касс. 26. переход от развития к самодовлеющим трансформациям; 31-34)

9) Координатоника (касс. 1-18, 31-35) и субординатоника (касс. 19: переход от координатоники к субординатонике; 23 координатоника в синтезе с субординатоникой; 20-22, 24-27, 29, 30)

#### **Лекция 4. От гармонии к форме, или как абстрактные законы лада превращаются в конкретное произведение**

1) Гармония и форма

2) Фактура

- монодия (касс. 3, 4, 7, 12-14)

- гетерофония (касс. 2, 5, 6, 32, 34)

- полифония: многотемная (касс. 9); однотемная (касс. 16, 17, 23),

гомофония (касс. 19, 20, 22, 24, 25, 27, 29, 30)

- тема и общие формы движения (касс. 18,19: зарождение темы из эффектного мотива; 22, 24 сонатно-симфоническая тема; 20, 21: общие формы движения)

- аккордовая и аккордово-фигурная фактура (касс. 10, 11, 20-22, 25)

- пуантилизм (касс. 31) и сверхмногоголосие (касс. 33)

3) Ритм

- респираторный ритм (касс. 1-6, 12, 13, 16А-В)

- квантитативный ритм (касс. 14, 15, 16Г, 17, 18, 19: переход к качественному ритму)

- качественный ритм (такт) (касс. 8, 10, 11, 20-25, 26: кризис такта, 27, 29, 30)

- неореспираторный ритм (касс. 28, 32, 33, 35) и неоквантитативный ритм (касс. 31, 34)

4) Композиционные типы

- гетерономные (текстомузыкальные и песенплясовые: касс. 1-8, 12-15)

**12**

- ротация и периодичная ротация (касс. 7)

- автономные завершённые:

простые двух- и трехчастные (касс. 21, 25)

сложные трехчастные (касс. 30)

рондо (касс. 20)

сонатная форма (касс. 22, 24)

монотемные развивающие формы серийного типа (касс. 31)

- автономные открытые: переменные формы (касс. 32)

вариации (касс. 27)

форма-процесс постепенных изменений (касс. 34)

- функциональная дифференцированность частей: вариации (касс. 27)

главная тема Пятой симфонии Бетховена (касс. 24) открытые формы Новой музыки XX века (касс. 32, 34, 35)

#### **Лекция 5. Типы музыки**

1) Музыка и «музыки»

2) Типы музыкального творчества

- фольклорное творчество (касс. 1-6)

- профессиональная развлекательная музыка (менестрельство) (касс. 7-11)

- каноническая импровизация (касс. 12-15)

- профессиональная европейская композиция (опус-музыка) (касс. 16-35)

3) «Обочины»(?) и «магистраль» (?) музыкальной истории. Исторически «медленное.» и исторически «быстрое»

#### **Литература к части первой**

### **Часть 2. Традиционалистские (исторически**

### **«медленные») музыкальные культуры**

#### **Лекция 6. Музыкальный фольклор**

1) Многообразие народной музыки (касс. 1, 2)

**13**

2) Общие черты фольклорного музицирования

- телесность и космичность

- жанры музыкального фольклора

3) Фольклорно-музыкальные пласты

4) Архаичный фольклор (касс. 1-3)

5) Классический фольклор (касс. 4-6)

- 6) Поздний и вырожденный фольклор
- 7) Фольклор и профессиональная музыка (касс. 27)

### **Лекция 7. Менестрельство**

- 1) Устойчивое и мимолетное в развлекательной музыке
  - константы увеселений
  - фактор моды
- 2) Метаисторические константы музыкальных увеселений
  - танцевальность
  - личное чувство
  - смех
  - яркость и пестрота
- 3) Музыкальные увеселения в Средние века
  - жонглеры тип «соттили» (касс. 7, в письменной адаптации - касс. 9), тип «гресси» (касс. 8)
  - скоморохи
- 4) Городская развлекательная музыка XVIII-XIX веков
  - вырождение средневековых форм Цыгане
  - «демократизация» аристократических музыкальных увеселений Салонная лирика Оперетта
  - шантанная эстрада конца XIX века
  - формирование шлягера
- 5) Мировые тенденции и особые варианты поп-музыки XX века
  - фоноиндустрия и шлягер
  - имидж
  - «любовь». Сладкая пассивность и терпкая активность
  - «южное» и «западное» в шлягере

14

- советский шлягер
- шлягер и рок-н-ролл
- проповедь, протест, кайф (касс. 11)
- бодря дрема
- 6) Поп-музыка в аранжировке видеоклипа

### **Лекция 8. Каноническая импровизация**

- 1) Фольклор, менестрельство и культуры канонической импровизации
- 2) Каноническая импровизация и письменная композиция
- 3) «Типологические винегреты» джаза и рок-музыки (касс. 10,11)
- 4) Основные черты «большой» канонической импровизации
- 5) Древнегреческая идея музыки и ее влияние на европейские, ближне- и средневосточные традиции
- 6) Христианская монодия
  - византийское пение
  - пение средневековой русской церкви (касс. 12)
  - пение католической церкви (григорианский хорал) (касс. 13)
- 7) Макомат (касс. 14)
- 8) Рага (касс. 15)

### **Литература к части второй**

## **Часть 3. Опус-музыка: история новаций**

### **Лекция 9. Каноническая композиция. Музыкальные революции XI-XVI веков.**

- 1) От канонической импровизации к канонической композиции
- 2) Линейная нотация и искусство контрапункта
  - органум (касс. 16А)

15

- 3) Звукогеометрическое богословие Ars antiqua (касс. 16А, Б, В, Г)
  - Леонин и Перотин Великий
  - ритмическая система школы Нотр-Дам
  - жанры, кондукт, мотет
- 4) Ученая игра Ars nova
  - ритмическая революция
  - изоритмия
  - Машо (5Z) 9)
  - жанры: качча, шас, канон
  - «формалисты» XIV века
- 5) Совершенное мироздание «строногого письма»
  - нидерландская школа
  - канон и имитация (касс. 17)



- «успокоение» ритмики
- жанры: месса
- Дюфай. Окегем (касс. 17). Обрехт. Жоскен. Лассо Палестрина

#### 6) Предоперная ситуация

- многоголосная песня Мадригалы (касс. 18)
- эффектный мотив
- сценическое исполнение мадригалов
- мадригальные комедии

### **Лекция 10. От оперы к симфонии. Музыкальные революции XVII-XVIII веков и автономная (постканоническая) композиция**

#### 1) Революция Каччини. Опера

- члены флорентийской камераты
- Эволюция оперы. Монтеверди (касс. 19)
- ария и речитатив
- серьезная опера А.Скарлатти
- Гендель. Пиччини Моцарт
- Люлли и лирические трагедии

#### 16

- комическая опера Перголези
  - «Свадьба Фигаро» Моцарта
  - первая оперная реформа Глюк
- #### 2) Генерал-бас и автономное искусство (касс. 19)
- #### 3) Кантатно-ораториальные жанры Контрапункт свободного письма (касс. 23)
- оратория и кантата в Италии Кариссими
  - оратория и кантата немецких мастеров Шютц
  - символика в свободном контрапункте
  - Гендель
- #### 4) Инструментальная музыка Театральная и аллегорическая программность
- Куперен (касс. 20) Рамо
  - Вивальди
  - хоральные обработки Баха
- #### 5) Великий синтез И С Баха (касс. 21)
- #### 6) Фуга, ария, вариации (касс. 17, 19, 20, 23) и сонатно-симфоническая тема (касс. 22, 24)
- мотивная работа (касс. 24)
- #### 7) Мангеймский переворот и рождение симфонизма
- Стамиц отец
  - отличие мангеймской симфонии от классической
- #### 8) Симфония и идея абсолютной музыки -Гайдн Моцарт Бетховен (касс. 22, 24)
- симфония в творчестве западных и русских композиторов XIX-XX веков
- #### 9) Специфика русского пути
- первая русская опера
  - многогласие и партесный концерт (касс. 23)
  - опера и инструментальная музыка в XVIII веке
  - специфичность русского симфонизма (касс. 27)

#### 17

### **Лекция 11. Западноевропейская музыка XIX века. Бетховен и «традиция революционеров»**

- 1) западная модель индивидуальное как революционное
- 2) Бетховенский симфонизм «история» и «мгновение» (касс. 24)
- 3) Мгновение как «история» эстетика романтической миниатюры
  - Шуберт Шопен Шуман (касс. 25)
- 4) История как «мгновение» эстетика симфонической поэмы
  - Лист Берлиоз Р Штраус
- 5) «Гипертрофия» и «норма» в опере и симфонии
  - Вагнер (касс. 26)
  - Бизе
  - Верди
  - Брукнер
  - Брамс
- 6) Национально-музыкальные революции
  - Григ, Сметана, Дворжак, Альбенис, Де Фалья
- 7) Предчувствие новой музыки

## Лекция 12. Русская музыка XIX - начала XX веков. Глинка и революции традиционалистов

- 1) Русская модель исторически истинное как соборное
    - духовная музыка, опера и вокальная лирика до Глинки (касс. 23)
  - 2) Синтез духовного концерта, симфонии и романса в глинканской опере
    - «Жизнь за царя»
    - «Руслан и Людмила»
  - 3) «Свое» и «чужое», картинное и психологическое в симфоническом наследии Глинки
    - «Камаринская» (касс. 27) и симфоническая «география» Глинки
- 18
- «Вальс-фантазия»
  - 4) «Старое» и «новое» в последних замыслах Глинки и неоканоническая перспектива (касс. 35)
    - духовная музыка после Глинки
    - Танеев
  - 5) Хоровая соборность и сольный монолог в опере 1860-1920-х годов
    - «Русалка» и «Каменный гость»
    - «Евгений Онегин» и «Пиковая дама»
    - «Царская невеста», «Моцарт и Сальери»
    - «Женидьба»
    - «Нос» (касс. 28)
    - «Снегурочка», «Сказка о царе Салтане»
    - «Борис Годунов»
    - «Хованщина»
  - 6) Картиность и психологизм в симфонической музыке 1860-1920-х годов
    - Балакирев
    - Бородин, Римский-Корсаков
    - Кюи
    - Мусогорский
    - Лядов, Глазунов, Прокофьев, Стравинский
    - Чайковский. Романсовая интонация (касс. 30) «Иоланта» и «Шестая симфония»
  - 7) «Свое» и «чужое», князь Игорь и хан Кончак; царь Дадон и Шемаханская царица
    - «Князь Игорь»
    - «Золотой петушок» (касс. 29)
  - 8) Отчуждение своего и освоение чужого: начало новой музыки XX века
    - Стравинский
    - Шостакович
    - Прокофьев
    - новаторы-традиционалисты XX века

19

## Лекция 13. Новая музыка XX века. Замедление истории

- 1) Взаимообратимость вчера и завтра в музыке XX века
- 2) Специфика музыкального сегодня
  - эпигонство
  - классики XX века
  - неуязвимая новизна. Скрябин. Дебюсси
  - эстетические лозунги и технологические изобретения
  - «истинное сегодня» и историческое сознание
- 3) Календарь из сплошных «завтра»
  - серийная (додекафонная) композиция, сериализм
  - Шенберг. Берг. Веберн (касс. 31)
  - алеаторика, вариабельная, индетермированная композиция, интуитивная музыка
  - Кейдж. Штокхаузен (касс. 32)
  - электронная музыка
  - сонористика (касс. 33)
  - метод Лигети
  - минимализм, репетитивизм (касс. 34)
  - инструментальный театр, хэппенинг
  - мультисенсорные процессы и музыка окружающей среды
  - Кейдж. «В поисках утраченной тишины»
- 4) Календарь из сплошных «вчера»
  - дадаизм и футуризм
  - Руссоло о шумах
  - конкретная музыка. Шеффер и Анри

- Вarez. «Электронная поэма»
  - неоклассицизм
  - неофольклоризм
  - Барток
  - география неофольклоризма
  - Штокхаузен. Оперный цикл «Свет»
- 5) Материал может быть любым старая «мировая музыка» сегодня  
20

- Сати, Берно, Корра, Нихаус, Тарнопольский, Штокхаузен (касс. 32)
  - мироподобие музыки
- 6) Конструкция самоценна грядущее отношение к миру в сегодняшней музыке
- Шенберг и время серийного опуса (касс. 31)
  - время вариабельной композиции
  - время стохастической композиции
- 7) Абсурдистский смех и сакральный канон
- Суслин «Страстный джокер»
  - Слонимский «Веселые песни»
  - Мессиаи Поздние сочинения Стравинского
  - Уствольская Губайдулина
  - Шнитке Четвертая симфония
  - Пярт Буцко Мартынов (касс. 35)
- 8) Великая музыкальная деревня
- Берно Симфония
  - Мифологические сюжеты музыкальных сочинений
- 9) Великий музыкальный поселок городского типа
- 10) Дороги нет, но надо идти вперед (касс. 33)

**Литература к части третьей**

## **Часть 1. ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА**

**Лекция 1 • Звучащее и незвучащее в музыке**

**Лекция 2 • Звуковая структура как смысл и ценность**

**Лекция 3 • Гармония**

**Лекция 4 • От гармонии к форме, или как абстрактные законы лада превращаются в конкретное произведение**

**Лекция 5 • Типы музыки**

### **Лекция 1. ЗВУЧАЩЕЕ И НЕЗВУЧАЩЕЕ В МУЗЫКЕ**

**1. Парадокс музыки • 2. Пение и инструментальная игра • 3. Музыкальный звук - реальный и идеальный**

#### **1 Парадокс музыки.**

О музыкальном искусстве говорят как о «наиболее чувственном среди искусств»<sup>1</sup>. Поэзию или живопись, к примеру, невозможно воспринимать на уровне физиологических реакций. А музыка может не только восприниматься, но и воспроизводиться без включения интеллекта, и горизонт такого слушания и музицирования достаточно широк (условно от медитативной практики отключения рационального мышления посредством определенных напевов<sup>2</sup> - через танцы в дискотеке - к пению больных с нарушениями речи и расстройством логического аппарата<sup>3</sup>. Нейрофизиологическое воздействие музыки издавна использовалось в медицине.

В то же время, по традиции, идущей издревле, музыку признают наиболее обобщенным, абстрактным искусством - художественным эквивалентом философии и математики. Романтический мыслитель Новалис видел в музыкальных пропорциях формулу универсума<sup>5</sup>. И в XX веке считают возможным спеть некую ключевую теорему мироустройства<sup>6</sup>.

Сами по себе критерии наиболее чувственного и предельно абстрактного исключают друг друга. В восприятии же музыки они равно релевантны. Ключом к этому парадоксу может служить констатация, казалось бы, самоочевидного музыка - это пение и игра на инструментах.

## 2. Пение и инструментальная игра.

Как пение, так и игру на инструментах можно понять как звуковую проекцию человеческого тела, его временного и пространственного самоощущения.

**Пение** полезно сравнить с речью<sup>7</sup>. И в пении, и в речи участвует голосовой аппарат дыхание, связки и мышцы гортани, артикуляционные органы рта.

24

В пении специальная нагрузка падает на первые два компонента; в речи - на последний. Место фонетической артикуляции (главного в речи) выдвинуто на передний край открытости человека миру. Говорить с закрытым ртом нельзя (петь можно). Речь легко отрывается от человека. В произносимом мы можем не улавливать состояние говорящего и сам он может абстрагироваться от себя (как это делают дикторы радио). Говорить можно «чужим голосом» или даже «ничьим» («голосом робота») - смысл сказанного сохранится.

Рождаясь на границе между человеческим внутренним и окружающим внешним, речь почти тут же угасает. Если она не усилена посредством микрофона, рупора или радиопередатчика, она довольствуется узким акустическим полем, как бы памятуя о «запасном выходе» в письменный текст, в виде которого она способна преодолеть любые расстояния. Но письменная речь - это уже не голос и не артикуляция; ничего общего с пением не остается. Теряя связь с человеческим телом, речь теряет и сходство с пением.

Пение же рождается в сокровенной тесноте тела. Оно исходит даже не из какого-то внутреннего объема, а из напрягающейся и расслабляющейся ткани легких. В пении мы слышим, каково дыхание человека, вольное оно или стесненное, плавное или прерывистое. И не просто слышим. Нередко, когда поют напряженно, у слушателей рефлекторно сжимаются мышцы гортани, «болит» горло. Пение заставляет нас резонировать на состояние поющего. Пение, в отличие от речи, неотрывно от эмоционально-физического состояния того, кто поет. Пение и есть либо стихийная, либо художественно-целенаправленная передача таких состояний.

Рождаясь в телесной глубине, пение вырывается на большой акустический простор. Фольклорные исполнители почти всегда поют громко (касс. 1-6) (исключение - особые жанры, подразумевающие маленькое расстояние между исполнителем и слушателем, например, колыбельные). В профессиональном вокале установка на громкость трансформируется в требование полетности голоса - его способности быть слышимым возможно дальше, даже при тихом звучании (касс. 26, 30). Нацеленность пения - горизонт. Скругленная форма оперного или филармонического зала, никак не связанная с требованиями акустики, сохраняется в силу символической необходимости. Она вторит конфигурации храмового пространства, в котором зарождалась европейская профессиональная музыка. В свою очередь, храмовое пространство символизировало сферический предел мира,

25

стянутый к сакральному центру. Поющий устанавливает себя в качестве центра мира и заполняет мир собой, своим переживаемым временем.

Время переживается в волнах физически-эмоциональных напряжений и расслаблений, которые задают соответствующую динамику голосовым связкам, мышцам гортани, дыханию и тем самым переходят в звук. Голос прочерчивает в слышимом пространстве рельеф, который состоит из элементарной линии спада напряжения и ее элементарной же пролонгации, выражающей нарастание и спад напряжения.

Всякую звуковысотную ткань, от архаичнейших образцов до рафинированных фактур композиции XX века, можно понять как совокупность комбинаций и трансформаций этих певческих перволиний.

Первоначально мелодические линии интонировались так называемым зонным звуком<sup>8</sup>, чья высота колебалась в пределах более или менее размытого звукового поля. С сегодняшней точки зрения такое пение было «фальшивым». Человек пел не точными звуками, а, так сказать, регистрами. Для слуха были важны различия вообще высокого и вообще низкого, их яркий контраст. Но такой контраст уместен в ситуациях, когда музыка должна «бросаться в уши», мгновенно активизировать внимание или выразить экстремальные физиологически-эмоциональные состояния, например, жреческий экстаз. Подобные ситуации отражаются в наиболее ранних музыкальных жанрах: сигнальных закличках, магических заклинаниях, похоронных причитаниях и т.п. Их мелодический контур строится на голом контрасте высокого и низкого регистров (касс. 3)<sup>9</sup>.

Иначе обстоит дело в «спокойных» жанрах эпических песнях (касс. 14), танцевальных заповедях. Распеть объемный текст эпоса (в современных изданиях тот или иной эпос может занимать не один том) или долго петь, одновременно танцуя, невозможно, если не экономить энергию. Экономия сил выражается в том, что мелодия поется на малом расходе дыхания. Но малый расход дыхания неизбежно сужает высотный объем мелодической линии. Она укладывается в зону нормального речевого регистра.

Поскольку в таком узком объеме линии роста-спада напряжения все же прочерчиваются, то зонный звук волей-неволей дифференцируется. Звуковое поле постепенно расчленяется на отдельные кванты, более или менее стабильные по высоте. Вместе с их появлением возникает предпосылка для установки разнообразно-детализированных связей между звуками. Грубый и однозначный

26

контраст высотных регистров может уступить место тонким и многозначным звукоотношениям. Таким образом, открывается простор для интеллектуальных операций уравнивания и противопоставления, материалом которых являются звуки

Однако реализация данной возможности происходит в таком пении, на которое оказала влияние инструментальная игра.

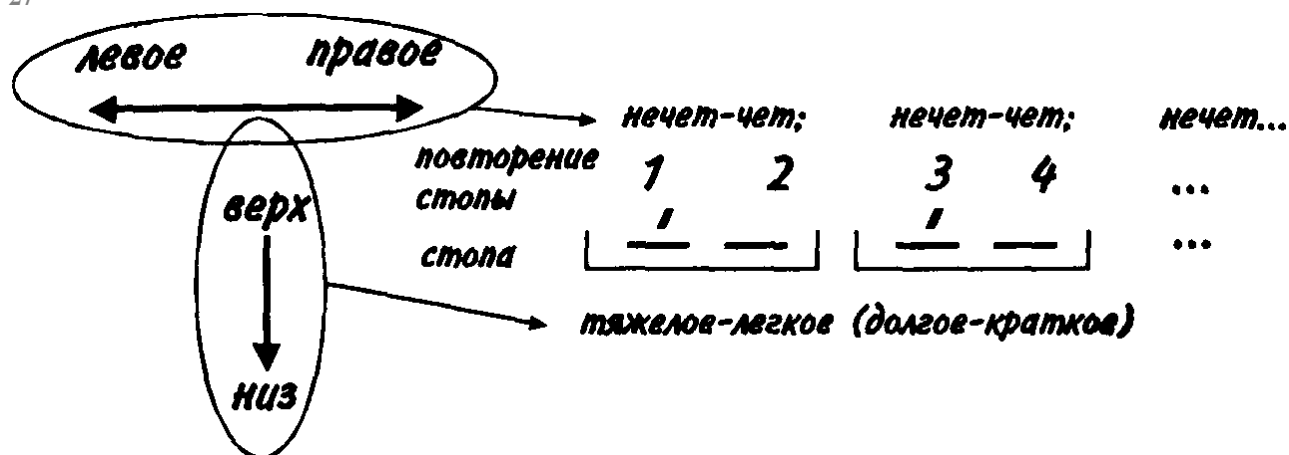
Первые музыкальные инструменты – ударные. Они очищают регулярный акцент стиха и танца от пластической и словесной оболочек. Тем самым они выводят на первый план чистые доли времени. Но делают они это таким образом, что за счет времени узнается образ человеческого тела.

Среди ударных первые музыкальные инструменты принадлежат к типу кастаньет и барабанов<sup>10</sup>. Их прообразы - хлопки ладоней и топот ног. Щелкающий звук кастаньет стилизует хлопки, гулко глухой удар барабана – топот. Эти звуки знаменуют главные пространственные координаты, которыми тело человека вписано во внешний мир. Хлопки ладоней - сближаемых и разводимых рук - есть не что иное, как озвученная горизонталь, в которой симметричны (обладают одинаковым импульсом) левое и правое. Топот - озвученная вертикаль, в которой верх и низ асимметричны (звук удара ног о землю - это звук столкновения движущегося с неподвижным, активного с пассивным). Кастаньеты и барабаны отвлекают озвученную пространственность тела от него самого. Поверхность ладоней заменяется дощечками, взаимодействие ног и земли преобразуется во взаимодействие рук (или барабанной колотушки) и мембраны барабана. Играя на ударных, человек играет на овеществленных поверхностях своего тела.

При этом телесные вертикаль и горизонталь преобразуются в ряд временных долей. Ряд упорядочен отношениями тяжелое легкое (бывшие верх и низ топота) и нечет-чет (трансформированное левое-правое хлопков). Асимметричная пара тяжелое-легкое (или, в проекции на длительность, долгое - краткое) дает стопу (/\_ \_; \_\_\_\_\_). Симметричная пара нечет чет провоцирует на повторение стопы ведь сами категории «нечет» и «чет» значимы только в ряду собственных повторений.

Преобразование пространственных координат телесности в слышимую временную структуру передается следующей схемой

27



Ряд нечет-чет подразумевает повторение мелодической фигуры, уложенной в форму стопы. Повторение же содействует стабилизации мелодических высот (если повторяется, значит, «одно и то же», значит, высота каждого звука в повторяемой счетной позиции должна быть «одной и той же»)

Группа тяжелое-легкое (долгое-краткое) также влияет на мелодическую линию. Акцентные (длительностные) качества закрепляются за звуками, и те становятся «сильными» или «слабыми» по отношению друг к другу. Точка мелодической фигуры, которая чаще других приходится на сильную (долгую) долю стопы, обретает значение «опоры» - «земли» для «ног» (или барабанной мембраны для ударяющей руки). Другие точки мелодической фигуры различаются как тяготеющие к опоре в большей или меньшей степени или как более близкие к ней - более далекие от нее.

Поскольку мелодические фигуры повторяются, то формируется слуховая привычка воспринимать функции опорного - тяготеющего или близкого - далекого независимо от конкретной последовательности звуков в той или иной фигуре, от ее контура, от ее вписанности в стопу, да и от самой маркировки стопы акцентами. В памяти откладывается система звуковых связей.

Конкретные мелодические обороты получают статус конкретизации абстрактной системы звукоотношений, а последняя - статус «обоснования» конкретной мелодии.

Мелодические обороты, отсылая к схеме как к своему обоснованию, как бы отвечают на вопрос «почему?», «с какой целью?» Мелодия «аргументирует» свое движение. Она «думает».

Музыкальная мысль усложняется по мере того, как пение «прорастает» в инструментальную игру.

28

Первичные музыкальные инструменты, способные лишь к счету времени, постепенно научаются «петь»: изменять высоту звука и слитно переходить от одного звука к другому. Условно этот процесс можно реконструировать следующим образом.

Кастаньеты «открепляются» от ладоней, получают возможность вибрировать, подобно голосовым связкам и, выстроившись по убывающей толщине или площади в ряд, аналогичный грациям мышечного напряжения гортани, образуют пластины ксилофона.

Мембрана барабана вытягивается в струну, которую можно зажимать в разных местах, меняя высоту звука. Струна - аналог голосовых связок. Рука, зажимающая струну, - аналог мышц гортани. Рука, колеблющая струну (щипком или при помощи<sup>1</sup> смычка), - аналог дыхательного столба.

Корпус барабана, с которого снята мембрана, вытягивается в полую трубку - аналог дыхательного пути. Губы исполнителя, вдувающие воздух под определенным углом, или рассекающая вдуваемый воздух трость (то и другое задает воздушному столбу колебательный импульс) - аналог голосовых связок. Отверстия на трубке, зажимаемые пальцами для изменения высоты звука, - аналог мышц гортани.

А клавишные (клавесин, орган, молоточковое фортепьяно) можно понять как смесь ксилофонов, струнных и духовых, т.е. совокупность всех видов овеществленного и распределенного между рукой и механикой пения.

Итак, при игре на инструментах рука берет на себя функции то дыхательного столба, то голосовых связок, то мышц гортани. Рука «поет». Однако поет она в соответствии с собственной природой, связанной с хлопками или игрой на ударных, - счетом времени. Движения руки дифференцированы. Голос ведет линию плавно, а пальцы дробят подручное звуковое пространство на мелкие сегменты. То, что голос длит как нечто единое, рука измельчает. Возникают так называемые игровые фигуры: звуковые последования, которые могут быть извлечены рукой «на одном дыхании» (т.е. на одном дыхании исполнителя-духовика, на одном проведении смычка у исполнителя-струнника, без перемены положения кисти при игре на рояле). Эти фигуры различны на разных инструментах (касс. 7, 8, 10, 11, 15, 20). Пять звуков подряд вверх или вниз - на фортепиано; трель (быстрое чередование двух рядом находящихся звуков) - на флейте или кларнете, где ее удобно сыграть, быстро открывая и закрывая отверстие

29

на трубке одним пальцем; арпеджированные аккорды на гитаре и т.д., и т.п. Неизменным же остается принцип: игровая фигура украшает, она не меняет цельности украшаемого хода, а детализирует и дифференцирует его<sup>11</sup>. Возникает логическая эквивалентность звука (который украшается игровой фигурой) и составляющих фигуру группы звуков.

Музыкальная мысль приравнивает «одно» к «многому», конкретное - к абстрактному

Взаимодействие озвученного пением телесного времени и озвученного инструментальной игрой телесного пространства, таким образом, генерирует и развивает в музыке то, что не поется, не играется, что внетелесно, внепространственно и вневременно: **опыт мышления**. И это мышление свободно от привязок к предметному содержанию

### Музыка есть модель чистого мышления.

При этом ни эмоциональная ее наполненность, неотрывная от певческой интонации, ни ассоциации телесного движения, неотрывные от инструментальной игры, никуда не исчезают. Чистое мышление музыки растет из них, но их не отменяет, как ветви дерева не отменяют корней, а плоды - ветвей, как интеллектуальное творчество не отменяет телесности человека.

Музыка - воплощение цельности человека, единства в нем природы и духа. Эта целостность и это единство сконцентрированы в музыкальном звуке.

### 3. Музыкальный звук - реальный и идеальный.

Звук привычно понимать как строительный материал музыки, по формуле: сначала звуки, потом музыка. Но звук не задан музыке, а создан ею. Музыка строится из звуков, но из таких (музыкальных), которые «построены» из музыки.

Музыкальную историю можно рассматривать и как историю обретения звуком художественных качеств. На каждом ее этапе звук есть проекция всей состоявшейся музыки. Поскольку же музыка всегда предстает как единство звучащего и незвучащего, то и звук имеет неслышимое, мыслительное измерение. Он - двоякая сущность: **реальная** и **идеальная**.

**Реальный звук** описывается в четырех параметрах: высота, длительность, громкость, тембр. Соответствующие значения диктуются физиологией слуха и голоса, устройством инструментов. Доступная слуху высота простирается от 16 до 4000-4500 герц; длительность определяется временем выдоха или затухания звука на инструменте, от

30

0,015 секунды (интервал, за который можно успеть услышать) до нескольких минут (столько может звучать педальный тон органа, впрочем, современные электронные инструменты могут длить звук все то время, пока подключены к электросети); громкость ограничена уровнями шороха и болевого порога (140 децибел).

В реальном звуке значения параметров взаимосвязаны. Так, в низком регистре ни голос, ни большинство инструментов не могут издать максимально громкий звук. В свою очередь, интенсивная громкость провоцирует повышение тона. Недаром басом кричать невозможно. От тембра зависит высота. Инструменты с густым тембром звучат более размыто в высотном отношении, чем инструменты с прозрачным тембром. Но и высота меняет тембр. В предельно высоком регистре, например, флейта «визжит» вместо того, чтобы звучать прозрачно и мягко. Длительность обуславливает высотную позицию звука. Долгие звуки заставляют певческий голос детонировать - сползает вниз (если звук тихий) или повышать тон (если звук громкий). Но и высота действует на длительность. Басовые звуки на фортепиано угасают быстрее, чем в среднем регистре, тянуть долго предельно высокий звук певица не может.

За взаимозависимостью параметров реального звука стоит природа определенного голоса или инструмента. Качество звука поэтому всегда вызывает определенные характерологические ассоциации, учитываемые и целенаправленно используемые в музыкальном творчестве

Колоратурному сопрано - голосу высокому, легкому, подвижному, неспособному к напористой громкости, автор оперы не поручит роль матери семейства или героини, умудренной страданием Наоборот, контральтовые голоса - более тяжелые, грудные, мощные, редко используются в партиях юных героинь, воплощений чистоты и непосредственности Тенор, с его звонкой взволнованностью и маслянистой мягкостью звучания, немислим в партии князя Игоря (в опере А.П. Бородина) для воителя, облеченного властью и ответственностью, необходим низкий голос. Напротив, юный, порывистый влюбленный (скажем, сын Игоря Владимир в той же опере), поющий басом, был бы смешным нонсенсом. То же самое с инструментами. Трубе, с ее резкой громкостью, издавна поручались мелодии сигнального характера. Низкорегистровым духовым или струнным (например, тубе или контрабасу) не дают партий, отличающихся динамичным движением, хотя умелый исполнитель и мог бы сыграть на тубе нечто быстрое и

31

суетливое. Возможность не используется (или используется ради эффекта комического несоответствия), поскольку к звучанию тубы или контрабаса прикрепилась ассоциация «низкое-большое-фундаментальное». Ассоциативный характер звука, в свою очередь, притягивает к себе сложные сцепления культурных символов, различные в разных культурах. Поэтому один и тот же тип реального звука варьирует в культурно-историческом пространстве свои образные окраски Показательны смысловые метаморфозы мужского фальцета

В западноевропейском многоголосии XIV века главную мелодию было принято поручать контратенору - мужскому голосу, поющему в фальцетном регистре (касс. 9). При этом звук делался как бы невесомым, обретал «бескостную» пластичность и «ангельскую» деликатность звучания и вместе с тем наделялся изысканно-неестественной манерностью (современная дань этой традиции. касс. 35)

Контратеновая линия церковного многоголосия символизирует верхний уровень мировой иерархии - идеальные силы Контратенор, ведущий главную мелодию, воплощает воспарение над плотью. В светском многоголосии коррелятом контратенового звучания является рыцарский этикет служения даме, исключаящий все непосредственное, прямое, грубое. Уход мужского голоса в несвойственный его природе регистр в светских жанрах XIV века выражал предельную культивированность поведения, изысканные манеры

Редкие случаи употребления мужского фальцета в академической музыке XIX-XX веков опираются на гуманистически-просветительскую традицию, которая оправдывает и узаконивает притязания человеческого естества. Поэтому оттенок неестественности, свойственный фальцету, получает отрицательный образный знак Когда Звездочет в опере Н.А.Римского-Корсакова «Золотой Петушок» поет в диапазоне альтино, то это символизирует его принадлежность к условно-страшному сверхъестественному миру (касс. 29). В опере Д.Д.Шостаковича «Нос» фальцетом поет потерянный майором Ковалевым Нос. Тут к общему с найденным Римским-Корсаковым значению зловещей запредельности добавляется остроумно-наглядное противопоставление большому целому малой части: Ковалев, владелец носа, поет глубоким баритоном, тогда как эмансипировавшаяся от своего владельца часть лица поет резким и узким по тембровому спектру фальцетом (касс. 28).

Сегодня фальцетом поют на поп- и рок-сцене. Здесь фальцет аргументирован,

32

во-первых, символикой подростковости (фальцет ведь звучит как неустановившийся в половом отношении, «детский» голос); во-вторых, - «криковым» идеалом звучания, который символизирует социальный протест и вообще всякий выброс избыточной энергии; в-третьих, - колоритом сексуальной перверсии, который утвердился в качестве «острой приправы» к развлекательному искусству благодаря «молодежной революции» 60-х (касс. 11).

С другой стороны, фальцетное мужское пение может и не иметь никакой особой образной значимости. В грузинском народном многоголосии есть стили, где верхний голос (креманчули) поется фальцетом в богато орнаментированной манере (касс. 5). Фальцет тут нужен для того, чтобы отодвинуть орнаментированную линию от остальных и тем самым дать возможность слуху лучше охватить ее изысканную пластику.

Итак, реальный звук укоренен в природных свойствах голоса или инструмента и благодаря этому имеет характерную выразительность, которая может аранжироваться многообразной культурной символикой. Реальный звук не формализуем, не разложим на составные части. Парадокс заключается в том, что

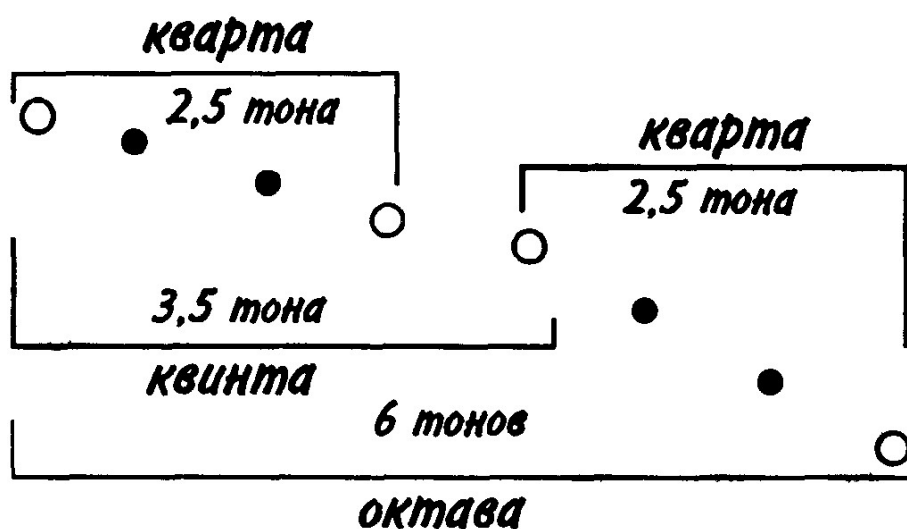
музыкальное мышление оперирует этим звуком так, как если бы он был совокупностью формальных количеств, результатом теоретического конструирования. Звук разлагается на параметры, которые представляют собой идеализации, отвлеченные от живого звучания.

### Идеальный звук

**Идеальный звук** - это прежде всего звук с математически выверенной высотной позицией, имеющий точное положение в звуковысотном континууме. Последний выстраивается в шкалу высот. В разных культурах высотную шкалу градуировали по-разному, с учетом единственного ограничения: ухо не способно различить расстояние меньше 0,05 европейского полутона.

Звуковысотная шкала в музыке древних греков строилась в соответствии с найденными опытным путем частотными коэффициентами интервалов (т.е. расстояний между тонами): чистой квинты (3:2), чистой кварты (4:3) и октавы (2:1). Эти интервалы соотношены в настройке так называемой «Лиры Орфея»:

33



2,5 тона, вмещающие четыре звука, можно делить трояко: с одним полутоном, с двумя полутонами, с четвертитонами. При этом место малых интервалов может быть различным (в начале, в середине, в конце четырехзвучного последования). Например, при одном полутоне: 1-1-0.5; 1-0,5-1; 0.5-1-1.

В такой системе определение высоты отдельного звука производно от целого и способов его членения. Математический образ целого, делимого по определенным законам, стоит за каждым из звуков и как бы предполагается его точной высотой. Звуки связываются друг с другом, репрезентируя мир числовых отношений, притом не любых, а таких, в которых целое важнее части: не единицы складываются в ряд, а ряд (сверхчисло) порождает единицы.

Иным смыслом наделена идеальная звуковысотность в рамках более позднего европейского способа градуирования высотной шкалы. В его основе лежит открытие частичных тонов<sup>12</sup>. Вибрирующая струна колеблется частями, которые дают развернутый спектр призвуков к основному тону - обертонов. Соотношение их частот составляет натуральный ряд чисел: 1:2:3:4 5 и т.д. Каждый из звуков может быть рассмотрен как близкий или дальний призвук в спектре некоторого основного тона, взятого за точку отсчета. Например, звук «соль» есть 2:3 в обертоновом ряду, построенном от «до», и 1:2 в обертоновом ряду от «соль». В такой системе часть содержит в себе целое, т.е. все остальные части и закон их соотношения. Не часть есть проекция целого (как в звуковой системе Древней Греции), а наоборот - целое есть проекция части.

Такова музыкально-математическая иллюстрация к различию между, скажем,

34

платоновской концепцией государства (которое есть благо более высокое, чем жизнь отдельного человека) и просветительски-рационалистической идеей прав человека (которые выше прав группы, корпорации, государства).

При принципиальном различии идей, руководящих градуированием высотных шкал, общим является прикрепление к звукам числовых имен. Числовое именование составляет суть идеализации звуковысотного параметра. Высотную позицию звука, представленную через число, возможно мыслить отвлеченно от длительности, тембра, громкости. На место не абсолютно чистого звука (совершенной чистоты в живом звучании не бывает) музыкальная мысль подставляет идеально точную высотную позицию, с которой можно производить логически выверенные операции. Параллельно эмпирическому звучанию разворачивается его «истинный» план. Напряжение между эмпирическим и «истинным» раскрывает в звуке творческое пространство: пространство, в котором должное соотносится с сущим, несовершенство измеряется совершенством, - пространство стремления к должному и совершенному, пространство этики искусства.



Параметр длительности приводится к числовым градациям несколько позднее, чем высотный. Музыкальный ритм изначально тождествен ритму слова и танца. Лишь постепенно «внешний» ритм интегрировался в музыкальное мышление и стал внутренним измерением самой музыки.

Величина времени звучания одного звука определяется пропорциональным отношением к величинам времени звучания других звуков. Пропорции устанавливаются двумя способами: суммированием наименьших или делением наибольших. В античной музыке, в которой ритм не эмансипировался от стиха, а также в традиционной индийской импровизации (касс. 15), в которой ритмика ориентирована на танцевальный жест, длительности, соответствовавшие наиболее краткому слогу стиха («хронос протос») или одному пластическому движению, удваивались, утраивались, возрастали на дробные величины<sup>13</sup>. В средневековой европейской композиции, в которой ритм уже обрел автономно-музыкальный статус, господствовало деление целого (мензуры) на три или две части; различные деления мензуры (модусы) составляли тот или иной ритмический ряд (ордо) (касс. 9, 16Г, 17). С возникновением в европейской музыке XVI-XVII веков такта - метрической целостности с заранее предусмотренным акцентным делением на определенное количество равных долей (четыре четверти, три четверти, две

35

четверти и т.п.) принципы деления наибольших и суммирования наименьших долей соединяются (касс. 20-24). Идеальная сетка акцентов делит целое на ряд частей, в то время как реальный ритмический рисунок отсчитывается от наименьших длительностей.

Во всех трех вариантах сами наименьшие или наибольшие длительности могут не звучать или звучать крайне редко. Но они присутствуют в музыкальном сознании как точка отсчета. К тому же длительности, которые реально звучат, отнюдь не выдержаны в точной пропорции. Ни один исполнитель никогда не споет и не сыграет две одинаковые четверти или половинные, даже в пределах одного такта. Все дело в том, что равенство, кратность и т.п. длительностей точно так же, как точная высота звука, лишь имеются в виду. И именно напряжение между подразумеваемым и реально слышимым создает смысловое богатство музыки.

Аналогично дело обстоит с громкостью. Ее начали измерять лишь в XVII веке и поначалу только в плане общей бинарности «громко-тихо», обычно при повторениях одной и той же части композиции, в соответствии с принципом «эха», который располагал два одинаковых музыкальных построения как бы в разных «концах» пространства и тем самым различал их<sup>15</sup>. Громкость градуируется как удвоение (утроение, в особых случаях - учетверение) двух величин, условно принятых за всегда одинаковые: «громко» (обозначается: *f*) и «тихо» (обозначается: *p*). *ff*, *fff*, *ffff*, *pp*, *ppp*, *pppp*. С XVIII века градуируется и пространство между «громко» и «тихо», *mf* («среднегромко»); *mp* («среднетихо») (касс. 22, 24). Предусматривается также постепенный переход от градации к градации через одну-две «ступеньки»: *p < f; ff > mf*. В действительном исполнении *ff*, *p*, *mf*, *pp* и т.д. звучат каждый раз по-разному. Ведь, скажем, на флейте «предельно громко» будет гораздо тише, чем «предельно громко» на трубе. Однако сами градации при этом мыслятся абсолютными и неизменными. За реальным громкостным рельефом имеется в виду рельеф идеальный, который можно конструировать, не обращая внимания на эмпирическое звучание.

Труднее всего градуируется тембр. До XIX века он оставался периферийной зоной композиции. Были возможны опусы для неизвестно какого (любого) состава: в произведениях существовали партии, для которых не предписывалось определенного инструмента. В XIX веке, в связи с развитием оркестрового письма,

36

тембр обретает важную формообразующую роль. Практика сочинения в клавирном изложении с последующей оркестровкой делается менее распространенной, - композиторы мыслят сочиняемую ткань как изначально определенную в тембровом отношении. В XX веке тембр - одна из главных «забот» композитора, порой настолько важная, что сочинение ограничивается тембровой задачей, а упорядочение звуковысот или длительностей отодвигается на задний план. Появились даже специальные направления композиции тембров: сонорика (касс. 32, 33) и электронная музыка. Апробированы возможности градуирования тембровзвучностей: по плотности-разреженности, по степени слияния в колористическое пятно или их дифференцированности внутри пятна. Ясно, что плотность или разреженность, слитность или дифференцированность - это лишь абстрактные отвлечения от конкретных тембровых сочетаний. Плотность, созданная из тембров деревянных духовых и струнных, по-иному плотна, чем та, которую составляют ударные с медными духовыми. Тем не менее, как и в случае с громкостью, идеализации тембровых градаций необходимы. Они и в эту область вносят идеал порядка, с которым соотносится (указывает на него, стремится к нему) реальное звучание.

В пределе каждый звук разными своими параметрами может принадлежать к разным идеальным конструкциям высотной, длительностной, громкостной, тембральной (этот предел реализован в XX веке в сочинениях композиторов-сериалистов (касс. 31)). Звуча здесь и теперь, тон как высота или как длительность может находиться в разных «местах» различных логических цепочек. Эти цепочки или подтверждают друг друга, или вступают в конфликт, или дополняют, или просто друг возле друга находятся. Звук же превращается в точку пересечения разнородных конструкций. Они «тянут» звук каждая в свою сторону, а он их «стягивает» в единство. Звук принадлежит к разным формам (ритмическому ряду, высотной фигуре и т.д.) и одновременно строит метаформу - форму форм. Так в нем обнаруживается незвучащая глубина: ее первый этаж образован числовыми идеализациями параметров, ее последующие,

уходящие в бесконечность, этажи возникают из логических операций с идеализированными параметрами. Вот почему пауза - это тоже звук (ведь пауза стоит в ряду длительностей, занимает определенное место среди высот, громкостей, тембров). И вот почему целое сочинение может быть сплошной паузой (например, пьеса «4'33» Джона Кейджа):

37

способом погрузить слушательское внимание в ментальную неисчерпаемость звука.

Оставаясь акустической, эмоционально-характерной и ассоциативно-символической целостностью, звук разветвляет свои духовные корни в пространстве неслышимого, в сфере «имеемого в виду». Парадокс музыки как единства предельно чувственного и в высшей степени абстрактного сконцентрирован в каждом музыкальном звуке.

Нам еще предстоит проделать путь от звука к музыке - выстроить из двуединых реально-идеальных звуков разнообразие исторических реальностей музыки и ее художественных идеалов. В завершение вводной лекции процитируем точные слова о сердцевинном идеале музыкального искусства и об адекватном к нему отношении. Слова эти сказаны композитором и теоретиком Ф.М.Гершковичем, учеником великих мастеров XX века, Антона Веберна и Альбана Берга. «можно недоумевать: неужели музыка - гавань человеческих чувств - дает себя редуцировать в холодные копейки восьмушек и пауз определенных длительностей?. Настоящее музыкальное произведение, независимо от своих размеров, представляет собой явление, не менее самодовлеющее, чем галактика В нем все количества уравниваются, аннулируют друг друга, и тем самым высвобождается та энергия, которая выдает себя, не без основания, за присущие нам чувства... И вот, бухгалтерия восьмушек и пауз определенных длительностей оказывается в конечном счете сердцевиной нашей любви к музыке, если эта любовь серьезна»<sup>16</sup>.

## ПРИМЕЧАНИЯ

1 См.: Eggebrecht H-H Sinn und Gehalt. Aufsätze zur musikalischen Analyse. - Wilhelmshaven, 1979, S 208

2 См.: Kelkel M. Meditationsmusik gestern und heute. - In. Zur «Neuen Einfachheit» in der Musik. - Wien, Graz, 1981, S.168.

3. «Несмотря на повреждение речи, музыкальные способности остаются нетронутыми... Вопреки своему состоянию (или благодаря ему) больные афазией предпочитали напевать целыми днями» — Keane D. Approach to Music, Cognition and Emotion. - In. Musical Quarterly, 1982, №3, p.332.

38

4. О шаманской практике лечения пением см: Леви-Стросс К. Структурная антропология. М., 1983, с.173 и след. Образцы терапевтических напевов см.: Sachs C. Die Musik der Alten Welt. Bln., 1968, S.18 и след.

5. Новалис писал: «Музыкальные пропорции представляются мне основными соотношениями природы». - См.: Музыкальная эстетика Германии XIX века. Т.1. Сост. Ал.В.Михайлов. М., 1981, с.317.

6. «Мы должны взять теорему и спеть ее!» - писал в середине нашего столетия математик и музыкант Ганс Кайзер. - См.: Kayser H. Lehrbuch der Harmonik. Zurich, 1950, S.167.

7. Сравнение музыки с речью - одно из общих мест музыковедения. Нередко музыка «выводится» из речи по следующей модели: речь интонационна (связана с эмоциональными повышением и понижением тона); музыка укоренена в речи, из которой извлекает интонационную составляющую и тем самым «говорит без слов». Не менее убедительно музыку «выводят» из танца, от которого, как интонация из речи, извлекается ритм. Связь с речью и с танцем ( и шире — с пластикой человеческого движения) - несомненный факт музыкальной истории, и не только ее трудно реконструируемого начала, но и всех вообще ее эпох. Эти связи, однако, объясняют «речевое в музыке» или «танцевальное в музыке», но не **музыкальное в музыке**. Последнее должно иметь собственное обоснование. Вот почему сравнивать музыку с речью (или с танцем) следует не только с точки зрения того, что музыка позаимствовала у смежных феноменов, но и с точки зрения того, что она не могла у них позаимствовать, что ей присуще самой по себе. Именно в таком ключе осуществляется в настоящей лекции сравнение музыки и речи.

8. Понятие зонного интонирования введено в отечественное музыковедение фольклористом Э.Алексеевым. См.: Алексеев Э. Проблемы формирования лада. На материале якутской народной песни. М., 1976.

9. Многочисленные образы плачей, причитаний, голошений, относимых музыковедами-этнологами к наиболее архаичному пласту музыки, записаны не только у славянских народов, но и среди угро-финнов, кавказцев, в Центральной Европе, в Африке и т.д. См.: Алексеев Э. Раннефольклорное интонирование. М., 1986, с.40 и след.; Земцовский И. Торопецкие песни. Л., 1967; Земцовский И. Русские народные песни, напетые Анной Андреевной Степановой. Л., 1975.

39

10. См.: Hornbostel E.M. Von Tonart und Ethos. Lpz., 1986, S.163-164.

11. Ясное представление об игровых фигурах можно получить, прослушав и сравнив тему и вариации в клавишной музыке первой половины XVIII века. В вариациях игровые фигуры могли выписываться нотами или обозначаться специальными сокращениями. Сложное сочетание того и другого находим в «Гольдберг-вариациях» И.С.Баха. Уже при изложении темы одинаковые по рисунку мелодические ходы даны вначале почти без игровых фигур, а при повторении - обильно украшенными. Последовательность же вариаций разворачивает целую панораму игровых фигур, меняющих тему весьма сильно, но сохраняющих ее постоянный абрис.

12. Открытие частичных тонов принадлежит Марену Мерсенну (1588-1648) -теоретику музыки, философу, физику, математику, входившему в круг Г.Галилея, Б.Паскаля, Э.Торричелли, П.Ферма. Мерсенн рассматривал музыку в рамках своей концепции мировой гармонии. Колебания струны, порождающие музыкальную гармонию, имеют физическую природу и выражают природную гармонию.

13. В отличие от ритмического слуха европейца последних столетий, привычного к такту (т.е. координирующей ритмику метрической сетке из всегда одинакового количества сильных и слабых долей), к канве, по которой «вышивается» ритмическая фигура, индийский традиционный слух не оперирует никакой абстрактной канвой, а

сопоставляет конкретные рисунки, ориентируясь на соотношение в них наибольших длительностей с наименьшими (касс. 15). Сходные типы ритмической организации можно найти в традиционной арабской, турецкой, иранской музыке, в искусстве инструментальной импровизации (маком, шашмаком, мугам, мукам, дастгах), распространенном на исламском Востоке, в Средней Азии и Закавказье (см. Лекцию 8).

14. Природа тактированной ритмики в «чистом» виде, еще не осложненная композиторским развитием многообразных возможностей, таящихся в соединении тактового метра и ритмического изобретения, слышна в творчестве мангеймцев - композиторов первого послебаховского поколения, совершивших революцию упрощения в композиторском письме. Упрощение заключалось в отказе от полифонической фактуры (т.е. склада, при котором каждый голос самостоятелен, а способом их координации является контраст и сходство мелодических линий) в пользу фактуры гомофонной, т.е. склада, где единственный главный голос (как правило, верхний) сопровождается малодифференцированными и

40

несамостоятельными остальными голосами. В гомофонной фактуре обострилась проблема координации голосов во времени, надо было свести вместе главный звук в мелодии и соответствующий аккорд в сопровождении. Этому и послужила тактовая черта, предполагающая одновременный акцент в одновременную слабую долю для мелодии и сопровождающих голосов. Мангеймцы, для которых тактовый метр стал важнейшим условием письма, «наслаждались» его ясностью, строя свои темы в ритмическом отношении как иллюстрации к идее такта. Скажем, в симфониях Я. Стамица (1750-1796) темы, как правило, представляют собой наборы вариантов дробления тактовых долей. Например, при четырехдольном такте типичен такой ритмический рисунок темы: 1-1-1-1; 1/2-1/2-1/2-1/2-1/2-1/2-1/2-1/2; 1-1-1/2-1/2-1/2-1/2-.

15. Само же повторение имело множество оснований. Одно из важнейших неповторенное хуже запоминается и потому «не от чего» двигаться дальше, варьируя тему. Без повторения нет и развития музыкальной мысли. Но само по себе повторение ведет к монотонии. Отсюда — необходимость различать повторяемое, разнообразить его. Игровые фигуры, украшающие исходную тему, — один из способов, но он смыкается с варьированием. Поэтому для немонотонного повторения темы самое простое и эффективное — первый раз провести материал громко, а второй — тихо. При этом вначале тема располагается как бы вблизи от слушателя, а на второй раз — вдали. Возникает некая перспектива между темой и темой (или «внутри» темы). Эта перспектива и заполняется в дальнейшем процессом варьирования. Впрочем, вариации и их части также могут повторяться по принципу «эха»; в таком случае перспектива для дальнейшего варьирования не убывает. Образцы игры с «эхом» при повторениях частей читатель найдет в Английских партитах и Французских сюитах. Итальянском концерте, Гольдберг-вариациях И. С. Баха, в сочинениях французских клавесинистов (Рамо, Куперена, Дакэна и др.).

16. Филипп Гершкович. О музыке. М., 1991, с. 66-67.

## **Лекция 2. ЗВУКОВАЯ СТРУКТУРА КАК СМЫСЛ И ЦЕННОСТЬ**

1. «ЧТО» и «КАК» в искусстве •
2. Специфика музыкального языка и его понимания •
3. Правила техники и качество произведения •
4. Системность музыкальных норм

### **1. «Что» и «как» в искусстве.**

Привычка ставить на первое место «Что» («что говорится» в произведении), а на второе — «Как» (как это «сказано»), как произведение сделано) идет от тривиальной критики, которая оперирует мерками детектива или агитационных стихов применительно к художественному творчеству в целом.

В других видах искусства есть своя жанровая периферия, аналогичная развлекательному чтиву или рифмованной пропаганде. Но, в отличие от литературных, музыкальные опусы такого рода трудно поддаются разъятию на «Что» и «Как». Можно дать более или менее адекватный краткий пересказ политико-социального романа и верить (с известным на то основанием), что его содержание «раскрыто» (см. разделы о «Что делать?» Н.Г. Чернышевского в школьных учебниках литературы). Но «дайджет» даже самого заурядного шлягера был бы неразрешимой бы шлягер сам не итожил свое содержание в повторяемых ударных фразах припева (впрочем, такое повторение в равной степени относится и к «Что», и к «Как»). Тем более невозможно вычлнить проблемой, если некий внесмузыкальный смысл из структуры сочинения, не рассчитанного на выполнение каких-либо прикладных задач и не связанного с литературным текстом.

В музыке смысл и ценность коренятся в звуковой структуре, а **технические понятия**, посредством которых она описывается, связаны с **логическими категориями**, фиксирующими осмысленность опуса, а также с **эстетическими критериями**, указывающими на меру его совершенства.

### **2. Близость технического, логического и эстетического аспектов описания музыки указывает на специфику музыкального языка и его понимания**

Подойдем к этой специфике от вроде бы более простых художественных явлений.

42

Возьмем поэтическую строку, например, «Белеет парус одинокий». Вообразим, что, владея русским языком, мы не знаем значения слов «белеет», «парус» и «одинокий». А не знаем мы этих значений, поскольку в нашем опыте — сделаем такое допущение — нет соответствующих реалий. Слова лишены предметных референтов, а потому не обладают для нас каким-либо заданным содержанием. Тем не менее поэтическая строка

не кажется нам вовсе бессмысленной. Ясно, что субъект мужского рода - субъект вполне конкретный, поскольку его характеризует некое определение, и он нечто делает Откуда взялось это представление? Очевидно, из морфологической структуры слов (в частности, окончание прилагательного указывает на мужской род субъекта) и грамматической структуры предложения, в котором существительное, прилагательное и сказуемое правильно согласованы.

Далее, мы можем заметить, что члены предложения в строке идут не в обычном (прямом), а в обратном порядке, не «одинокий парус белеет», а «белеет парус одинокий». По аналогии с инверсиями в обыденной речи (например, «люди умирают» - констатация, а «умирают люди!» - эмоциональное восклицание; «я говорю тебе» -нейтральная фраза, а «я тебе говорю!» - настоятельное, императивное обращение) мы понимаем: перед нами - не простое информирование о том, что определенный субъект нечто делает, а высказывание о переживаемом и о самом переживании. И даже не так уж важно, что за субъект и что он делает, - это отошло на периферию восприятия; важно другое, какое эмоциональное состояние параллельно действиям этого самого субъекта.

Далее, нам дается ключ к характеру переживания. Ведь в строке обнаруживается регулярный акцент

( — / — / — / — / — / — / — / — ), которого

нет не только в прямом предложении, но и в обыденной речи вообще. Значит, перед нами некая надобыденная речь, связанная с чем-то возвышенным. И речь эта напевна на самые открытые - самые «певческие» гласные («а» и «о») падают главные метрические акценты («Белеет пАрус одинОкий»). Значит, она может быть спета; она стремится открыться из глубины нашего дыхания В глубине же дыхания протекает эмоциональная жизнь. Ее-то поэтический размер и возводит в ранг возвышенного. Мы можем повторять и повторять «Белеет парус одинокий» (так и не ведая значения слов), и вкладывать в мерное звучание строки собственное настроение, приподнятое над жизненной рутинной. Строка превратила наше

43

внутреннее бытие в предмет созерцания, «открыла» нас для нас самих.

Но этим дело не исчерпывается, хотя мы сами для нас - важнейшее содержание, ценнейший смысл. Мы чувствуем, что ритмическая инерция строки требует продолжения и завершения. За «Белеет парус одинокий» непременно должны последовать симметричные строки, как в сходном по размеру образце: «Мой дядя самых честных правил, Когда не в шутку занемог...» И в самом деле они следуют; причем ритмическая закономерность проецируется на лексический ряд. Инверсия первого стиха повторена через весь катрен: «...В тумане *моря голубом*. Что *ищет он в стране далекой*, Что *кинул он в краю родном*». Строка «белеет парус одинокий», таким образом, предвещает соразмерность. И тут нам становятся не так уж важны не только значения слов «парус» или «одинокий», но даже и собственные наши лирические интуиции, пробужденные напевной мерностью поэтической строки. Они растворяются в ожидании завершения порядка, в который и мы сами входим (и обретаем в нем согласие с самим собой) на правах малой части великого целого. Но как слова открывают идею гармонии? Очевидно, они способны на это благодаря тому, что стали функциями поэтической структуры.

В лермонтовском «Парусе» лексические единицы, так сказать, без остатка интегрировались в художественную форму. Конечно, в проведенном мыслительном эксперименте мы не могли на самом деле забыть значение слов<sup>1</sup>. Но по прочтении стихотворения мы их если и не забыли, то, во всяком случае, столкнулись с их «испарением». Действительно: разве «парус» для нас, дочитавших стихотворение до конца, - это просто и только полотнище, надуваемое ветром? Разве «белеет» - всего лишь знак цветового пятна? Разве «одинокий» - не больше, чем маркировка выделенности этого пятна на фоне «голубого тумана»? Конечно, нет. В стройной целостности поэтического мира слова служат знаками друг друга в качестве элементов гармоничного бытия. Их смысл поэтому нельзя пересказать: он слишком обобщен, а эта обобщенность воспринимается слишком конкретно-эмоционально, чтобы нашлись вербальные средства ухватить парадоксальное единство некоего совершенного «Всего» и единственно-неповторимого нашего переживания.

Стихотворение Лермонтова - шедевр. В поэзии просто хорошей, средне доброкачественной и тем более плохой, недостойной именоваться искусством,

44

слова не до конца интегрируются в поэтическую структуру. Они могут «торчать» из нее, провоцируя на то, чтобы их понимали на общеречевом уровне, в соответствии с объяснениями толкового словаря. Но в таком случае понимание художественное, открывающее специфическую совершенную реальность, не состоится. В лучшем случае удастся вживить в поэтические строки свои эмоции, воспоминания, ассоциации, пробужденные той или иной метафорой или просто темой стихотворения. Разумеется, и это неплохо. Но в такой ситуации мы останемся при самих себе, не имея ничего большего, что и нас сделало бы «больше». А «Больше» как раз и дает растворение, снятие общеречевого значения слов поэтической структурой.

Музыкальная структура сродни поэтической. Но только музыке, как правилу, не нужно осуществлять «испарение» некоторого дохудожественного смысла ее элементов, поскольку в языке ее неприкладных жанров такого смысла нет.

Элементы музыкального языка большей частью лишены предметных референтов<sup>2</sup>. Но морфологические и грамматические конструкции, игра с нормативными и нетипичными порядками, разнообразные инерции

повторов и их нарушение - всему этому в музыке есть аналоги. Музыка «начинает» там, где поэзия «заканчивает» - где слова из «Что» превращаются в «Как», в функции структуры. Объяснить, как сделана музыка, равнозначно истолкованию ее содержания.

### 3. Правила техники и качество произведения.

Конечно, как и в жизни, не все, что сделано в музыке, сделано с толком. Критерии, позволяющие отличить бестолковое нагромождение звуков от структуры, исполненной смысла, - это специальные правила упорядочения звуковых последований в высотном пространстве и во времени музицирования. Правила различны в разные эпохи. Но у них есть общее качество: они так или иначе нацелены на то, чтобы музыкальная структура представляла собой единое целое, чтобы ее моменты были согласованы друг с другом. Тут действует универсальный закон: вещь, сделанная человеком, не должна разваливаться на части, должна быть цельной, - только тогда она на что-нибудь сгодится.

Профессиональное сочинение и исполнение музыки опосредовано теорией, которая систематизирует нормы, объясняет их связь, а иногда и обосновывает систему норм внемузыкальными законами (так, в пифагорейской музыкальной теории нормы обосновывались представлением о космосе как числовом порядке;

45

в средневековой музыкальной теории основанием правил считались теологические догматы, а в Новое время - законы акустики). Правила могут и не осознаваться. В фольклорном музицировании они передаются от поколения к поколению в виде навыков пения и игры на инструментах, вместе с другими обычаями.

Сознаваемые или нет, правила обеспечивают опусу достаточную (среднюю) доброкачественность и тривиальную содержательность. Выдающееся эстетическое достоинство и глубокий смысл произведениям придает не выполнение правил само по себе, а их творческое применение. Последнее может выражаться в, по меньшей мере, трех типах отношения к нормам: их генерализации, их индивидуальной аргументации и их нарушении. ↓

Во-первых, можно генерализовать действие норм. Так сделал Лермонтов в «Парусе» ритмический повтор возвел в ранг повтора лексической конструкции. В результате метрические и словесные ряды стали аналогами друг друга, большое отразило в себе малое, а малое - большое. Строфа обрела особую внутреннюю цельность. Перенос нормы, регулирующей один уровень порядка, на другой, - частый случай в музыке. Так, за несколько поколений до И.С. Баха и в его время немецкие композиторы сочиняли кантаты-вариации на хорал (хорал - песня на духовные стихи, исполняемая общиной в храме во время службы). Одной из норм этого жанра было соответствие количества частей кантаты числу строф хорального стихотворения. В основе каждой из частей цикла лежит текст очередной строфы. Бах тоже сочинял кантаты-вариации на хорал. Однако выбирал для них такие песни, в которых совпадало число стихотворных строф и количество фраз, на которые членилась мелодия. В результате его кантатные циклы не только отражали количество строф в стихах, но и превращались в увеличенный аналог варьируемой мелодии. Единство цикла, таким образом, держалось не только на тексте, но и на соответствии структур варьируемой темы и вариационного целого.

При этом возникал еще один эффект, и тут можно говорить о втором типе творческого отношения к правилам - их аргументировании авторским замыслом. Норма равенства числа строф числу частей кантаты у Баха выводится из собственно музыкальной идеи, которую, кроме него, никто не реализовал: из идеи эквивалентности цикла вариаций варьируемой мелодии. Получается, что правило не задано, а каждый раз заново изобретено. Из условия задачи норма превратилась

46

в результат ее решения. «Вновь найденная», норма стала органичной деталью именно этого сочинения. Стандартное преобразуется в оригинальное. То, что успели «сказать» многие и многие, наделяется «первосказанностью».

В-третьих, наконец, творческое отношение может выражаться в нарушении правил. Но нарушения тоже могут быть осмысленными или бестолковыми. Если нарушена норма «А», а тесно с ней связанные нормы «Б» и «В» остались в неприкосновенности, то вместо оригинальности будет простая ошибка. Нарушения правил подчиняются принципу системности норм.

### 4. Системность музыкальных норм.

Системы правил могут рассматриваться в двух ракурсах. а) в рамках одного параметра (например, звуковысотной организации), б) в связи с проблемой взаимодействия разных параметров (например, звуковысотности и ритма). В первом случае речь идет о причинно-следственной и целевой связи норм, а также об обосновании одних норм другими. Во втором - о разных видах кооперации норм.

а) «Если, то», «Зачем? - Чтобы», «Вдруг!», «Потому, что...» Правила, относящиеся к каждому из параметров музыкального целого, образуют более или менее многослойные иерархии. Уровни этих иерархий соотносятся по типу так называемого сильного обоснования<sup>3</sup> всякий конкретный выбор верхнего слоя аргументируется доводом нижележащего слоя, а если довод, в свою очередь, выбираем, то его обосновывает

довод следующего нижнего (более общего) уровня, и так - до последнего довода, в роли которого выступает неаргументируемая аксиома

Элементарная схема сильного обоснования такова:

«А», а не «Б» (читаю «Парус» Лермонтова, а не «Крейсер Аврора»  
В.Татаринова)

потому, что

«В», а не «Г» (великая поэзия, а не жалкая конъюнктура)

потому, что

«Д», а не «Е» (свобода духа, а не сервильная зависимость от  
внешних обстоятельств)

47

потому, что

потому, что

(...)

потому, что

«Х»

(«Сущность человека», «Бог» или любое другое предельное ценностное понятие)

Аксиомы, в которые упираются нормативные системы, недоказуемы. Поэтому, если принять на веру «Х» = «классовая миссия пролетариата», то можно сильно обосновать оценочную иерархию, обратную приведенной выше. Выбор аксиом регулируется культурной конвенцией (согласно этой конвенции, «Бог» или «Сущность человека» - понятия более авторитетные, чем «классовая миссия пролетариата»), которая, в свою очередь, держится на неявных ценностных аксиомах.

Вернемся к схеме сильного обоснования. Ее музыкальная транскрипция предварительно выглядит так: музыкальные фразы в главной теме симфонии Гайдна (касс. 22) повторяются:

потому, что

**существует норма корреспондирования частей построения**

потому, что

**корреспондируют главные тональные функции** (а симфония создана в системе тональных норм) (см. Лекцию 3)

потому, что ...

...«Х» (например, законы мировой гармонии)

Однако помимо аргумента «потому, что», регулирующего отношения нормативных слоев, необходимо ввести категории множественного выбора, причинно-следственной связи и целевой детерминации: «вдруг!»; «если..., то...» и «зачем? - чтобы...».

Дело в том, что каждый элемент в музыкальной ткани связан с предшествующими и последующими элементами альтернативно. Равно правильными с точки зрения «потому, что» могут быть несколько выборов.

Выбор в этих условиях всегда представляет собой более или менее выраженное «вдруг!». Это «вдруг!», однако, - не пустопорожняя случайность, а своего рода равнодействующая причинно-следственной целевой детерминаций.

48

Выбор зависит не только от того, что было выбрано прежде, но и от того, что будет выбрано потом. Когда В.А.Моцарт признавался, что слышит свои сочинения одномоментно целиком, то, с этой точки зрения, он свидетельствовал о совпадении двух векторов выбора.

Особо следует сказать об аксиомах (в нашей схеме обозначены как «Х»), лежащих в основании музыкально-нормативных систем. Эти фундаментальные нормы могут передаваться теми или иными музыкальными знаками (например, нотно-графической формулой соотношения звуков аккорда). Но их значение не сводится к музыке. Музыкальные аксиомы входят в комплекс ментальных опор определенной культуры, являются звуковым воплощением ведущих в той или иной духовно-исторической среде идей.

Этот момент станет яснее, если обратиться к взаимодействию нормативных систем разных параметров.

б) *«Рядом, но не вместе», «вместе», «вместо» и «место как вместе».*

Параметров музыкального целого в пределе четыре: звуковысотный, ритмический, фактурный<sup>4</sup> и композиционно-структурный. Отсюда и число возможных отдельных нормативных систем. Однако не все четыре параметра и не всегда в одинаковой степени упорядочиваются. Не в любой музыкальной культуре поэтому проблема метасистемы норм имеет одинаковую сложность.

Всегда действуют правила звуковысотности и ритмики. Однако их согласование подчас не представляет проблемы. В традициях и жанрах, в которых музыка выполняет роль звукового толкования слова (например, в древних и средневековых религиозных песнопениях), ритмические нормативы заданы словом, они не

являются собственно музыкальными. Так, в старинном русском церковном пении - знаменном распеве (касс. 12) соотношением длительностей управляет текст. Он же влияет и на звуковысотную организацию: каждому символу текста соответствует определенная попевка.

Фактурные нормативы действуют, главным образом, в многоголосной музыке, но не во всех ее видах они подчинены развитой системе правил. Например, в традиции аккордовых гармонизаций протестантских духовных мелодий фактурой управляют правила гармонии - построения аккордов и их соединения. Специфических норм, относящихся только к фактуре, тут нет.

49

Правила формы - композиционной структуры произведения — тоже не всегда образуют самостоятельную систему. В музыке принципиально одноголосной (монодической) (касс. 7,12,13,14, 15) нормы развертывания и членения целого могут совпадать с нормами звуковысотной организации мелодии и с нормами членения текста.

Когда проблема согласования правил, относящихся к разным измерениям музыкального целого, не стоит, это значит, что она уже решена вне музыки. Универсальные ключи к внемзыкальному решению этой проблемы - аллегорически толкуемое слово и символически понимаемое число. Часто эти ключи - на одной связке. Так, слово «троица» и число 3: в средневековом западноевропейском многоголосии (касс. 16,17) они согласовывали друг с другом звуковысотность (в частности, норму преобладания интервалов квинты - 4:3 и кварты - 3:2, связанных «тройкой») и ритм (в частности, норму деления целой длительности на три части). Таким образом, аксиомы отдельных нормативных измерений коренятся в единой внемзыкальной аксиоме.

Собственно, норма-корень всегда внемзыкальна, хотя ее могут репрезентировать те или иные собственно музыкальные «последние нормы» - нормы соотношения музыкальных параметров.

Соотношение музыкальных параметров, когда оно представляет собой специальную проблему, может устанавливаться трояким способом. Во-первых, задачей может стать показ автономии каждого параметра: его нормы действуют **«рядом, но не вместе»** с нормами другого. Во-вторых, может отрабатываться логическая синхронность разных параметров: их нормы **«вместе»** артикулируют музыкальную мысль. В-третьих, логическая синхронность может переходить в структурную унификацию параметров, когда их - как разных измерений композиции - уже не существует. Промежуточный шаг между вторым и третьим вариантами - это подмена элементов одного параметра элементами другого, когда силы, обычно действующие **«вместе»**, действуют **«вместо»** друг друга. В конце концов один параметр подчиняет своим нормам остальные, и **«вместо»** превращается в нивелированное **«вместо как вместе»**.

Обратимся к координации параметров по типу **«рядом, но не вместе»**. Этот вариант представлен в восточной инструментальной импровизации, например, в индийской раге (касс. 15); а в Европе - в одной из техник XIV-XV веков - изоритмии (касс. 9) и в одной из техник музыки XX века - алеаторике (касс. 32).

50

В раге сочетаются два самостоятельных пласта импровизации - звуковысотный и ритмический. Характерные для определенной раги мелодические обороты (так называемые пакад) не изобретаются музыкантом, а хранятся в его памяти как нормы исполнения данной раги. Импровизация состоит в их «перетасовывании», вариационном удлинении или укорачивании и т.п. Ритмические рисунки (тала) тоже заданы. То или иное их комбинирование отличает одно исполнение раги от другого. Считается, что несколько тысяч пакад и несколько сотен тала обладают одним из девяти эмоциональных характеров - раса. Каждая рага имеет свой раса. Поэтому сочетание варьируемых попевок и комбинируемых ритмов должно удерживаться в рамках избранного раса.

В изоритмическом опусе повторяемая ритмическая формула (талеа) никогда не равна по протяженности повторяемому звуковысотному рисунку (колор). Поэтому одни и те же длительности талеа при всяком новом повторении приходятся на разные высоты колор. Колор и талеа должны быть сочинены так, чтобы при некотором очередном повторении каждого из них закончиться вместе (одна из типичных формул: 2 колор на 3 талеа), и не в любой точке стихотворного текста, на который пишется изоритмическое сочинение, а на важной для стиха цезуре (в конце строки, двустушия, строфы).

Смысл подобных **«рядом, но не вместе»** состоит в демонстрации свободного многообразия, возникающего в мире порядка. В раге исполнитель-импровизатор выполняет роль «медиума» случайности, высеканной столкновением разных нормативных измерений, которые существуют как бы объективно, от музыканта не зависят. Напротив, в изоритмической технике композитор, сочиняющий колор и талеа, задает правила игры, но «играет» уже «сама игра».

Стремление высвободить в музыке игру, с ее неперенным спутником - случайностью, пронизывает и опыты алеаторической композиции в XX веке. Алеаторика (от лат. *alea* - игральная кость, жребий, случай) предполагает незакрепленность в композиции частей или параметров отдельной части относительно друг друга. Так в «Моментях» К.Штокхаузена (касс. 32) три рода звучностей могут создаваться исполнителями различными конкретными способами (по их выбору) и переходить друг в друга с разной скоростью и плавностью. При этом отдельные роды звучности («моменты») могут выпускаться, а другие повторяться. Композитор сочинил не целостность, которая всегда в себе замкнута

51

и себе равна, но некоторое поле вероятностей, ни одна из которых, реализуясь, не исчерпывает всего произведения. Таким образом, в алеаторике тоже «играет сама игра», но только все варианты этой свободной

игры принципиально предусмотрены композитором; исполнитель же часть вариантов реализует, а часть оставляет неслышимыми.

Координатором норм, которые действуют **«рядом, но не вместе»**, является случайность - случайность эстетически осмысленная, в которую вслушиваются и вчувствуются как в особую ценность. То, что нормы разных измерений диссоциированы, как бы «не скоординированы», и есть проявление метанормы - эстетизированной случайности.

Однако случайность осознается как таковая лишь на фоне необходимости, закономерности, порядка. Поэтому можно сказать, что мета-нормой в случае **«рядом, но не вместе»** становится сама строгость тех норм, которые не скоординированы. Если бы в раге не существовало подробной кодификации возможных ритмических рисунков и попевок, то их импровизационное сочетание потеряло бы осмысленность: ничего эстетически случайного в нем не было бы, а была бы обыкновенная случайность - из тех, о которых говорится: «стечение обстоятельств».

Но дело не только в строгости тех норм, которые оттеняют случайность внутри произведений. Диссоциированные метасистемы норм значимы также на фоне ассоциированных метасистем. За «случайной» музыкой, как правило, стоит длительный период господства музыки «неслучайной», в которой нормы разных параметров жестко сводятся к общему знаменателю: действуют **«вместе»**

В полной мере принцип «вместе» развернут в двух традициях европейской профессиональной композиции: полифонии строгого стиля<sup>5</sup> (XV-XVI веков) и гомофонно-гармонической музыке<sup>6</sup> (с конца XVII по начало XX века).

Метасистема норм в этих традициях держится на одной и той же предпосылке: элементы разных измерений возможно использовать в одинаковой логической функции. Что имеется в виду? На этот вопрос поможет ответить сравнение со словесным языком.

В вербальной речи каждое из измерений звуковой организации имеет свой круг логических «обязанностей», и эти круги не пересекаются. Так, ударения в словах (частичный аналог ритмических акцентов в музыке) помогают обеспечить цельность слова, различать лексемы (например, «замок - замо**к**»), выделить наиболее значимые слова фразы (например, «он дежурит?» или «он дежурит?»). Логическая функция фонем («а», «б», «в» и т.д.) — частично аналога звуковысот -

52

сводится к различению звуков, составляющих слово (без чего не будет членораздельной речи). Логическая функция синтаксиса предложения (частичного аналога музыкальной формы) состоит в выражении отношений субъекта и предиката высказывания. Субъект (например, «человек» в предложении «человек слушает музыку») представлен подлежащим - именительным падежом существительного. Предикат («слушает музыку») - глаголом и управляемым им существительным в винительном падеже. Ни ударение, ни фонематический ряд не способны обозначить субъектно-объектную связь, но и синтаксис не способен выполнить функции, присущие другим уровням языковой структуры. Иначе дело обстоит в музыкальных системах, в которых нормы разных параметров сводятся к общему логическому знаменателю. Разные измерения в них осмысляются как наделенные общими свойствами. Если бы так осмыслялся словесный язык, то между различием ударного и безударного слогов, различием гласной и согласной фонем, различием подлежащего и сказуемого обнаружилась бы общность И стало бы возможным вместо «человек слушает музыку» «сказать»:

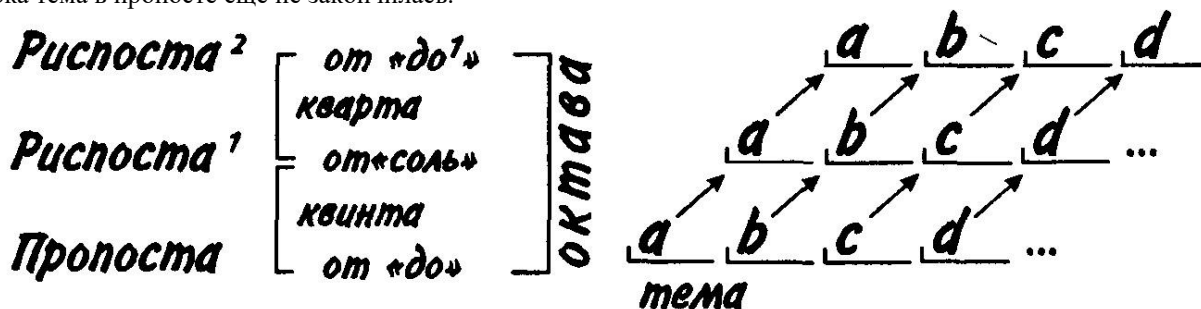
«\_ ' слушает п-п-п»

(чистый акцент,  
например,  
хлопок в ладоши)

Ясно, что смысла от подобной «эквивалентности» уровней в словесном языке не прибавится

В музыке же, поскольку ее элементы большей частью лишены предметных значений (которые в языке слова прикреплены к лексеме, но не к фонемам или ударениям), сведение разных субстанциальных качеств к эквивалентности возможно

В полифонии строгого письма высшим видом техники был канон. Канон - это проведение темы исходного голоса (пропосты) другими голосами (риспостами) в определенный интервал выше или ниже, в то время, пока тема в пропосте еще не закончилась.



53



Фактура строгого полифонического многоголосия представляет собой «одно и то же» (одна тема в нескольких голосах), «но на расстоянии» (со сдвигом темы относительно себя самой во времени и в высотном пространстве).

За метанормой корреспондирующих тождеств стоит не что иное, как представление о соотношении мира («сотворенной природы») с Богом («творящей природой»). Мир есть воплощение Бога, однако мир «лежит во зле», отдален от Бога, и призвание человека состоит в преодолении «расстояния» между миром и Богом. Иначе устроена и иное означает метанорма в гомофонно-гармонической музыке.

В ней развернутое художественное целое складывается из взаимодействия гармонии, ритма, фактуры, формы, долженствующего обозначить начало, развитие и конец процесса. Начало должно содержать импульс развития, а развитие - исчерпывать импульс начала и тем самым приводить к концу.

Различные параметры синхронизируются в функциях начала, развития, конца:

начало	развитие	конец
<i>рельефная тема</i> <i>сильная доля</i>	<i>дробление тематического рельефа (и-или другие темы)</i>	<i>исчерпанность темы</i> <i>сильная доля</i>
<i>главная тональность</i> <i>жесткая структура</i>	<i>побочные тональности</i> <i>рыхлая структура</i>	<i>главная тональность</i> <i>жесткая структура</i>

Взаимный резонанс совместно действующих параметров может быть излишне сильным, избыточно ясным, словно факт начала (или развития, или конца) объясняют людям с заторможенным интеллектом. Поэтому чистые случаи «вместе» в гомофонно-гармонической музыке наблюдаются, главным образом, в тривиальных и развлекательных опусах. В тривиальном сочинении композитор сам выступает в роли человека с заторможенным пониманием (поскольку предполагается таковое в слушателях). В развлекательных же жанрах избыточная ясность логики нужна постольку, поскольку в ситуации, когда музыка аранжирует развлечение, в нее не нужно внимательно вслушиваться и она не должна отвлекать от главного (например, танцующую пару — от опасений не наступить друг другу на ноги или от флирта). В музыке же неприкладной и нетривиальной «вместе» разных параметров

54

реализуется, как правило, с ослаблением одного из них.

Легче всего ослабить то, что труднее всего сочинить: яркую тему. Так, композиторы мангеймской школы<sup>8</sup> не сочиняли особо ярких тем. Они не вкладывали труда в запоминаемость мелодий не потому, что не имели тематической изобретательности, а потому, что такая изобретательность представлялась им излишеством. Для них важнее, чем запоминаемые мелодические обороты, рациональная ясность членения опуса.

Напротив, последователи мангеймцев - композиторы венской классической школы (Й.Гайдн, В.А.Моцарт, Л. ван Бетховен), имея дело с уже отработанным стереотипом «вместе», могли себе позволить отойти от его элементарного выражения, и прежде всего — в сторону яркой темы (касс. 22). Оригинальная тема оттягивает слушательское внимание на себя, ослабляя значение логически тождественных ей элементов других параметров. Даже когда все, что должно быть «вместе», располагается на своих местах, устанавливается определенная субординация элементов: главный аккорд - не просто главный аккорд, а составная часть индивидуального тематического зерна композиции; сильная доля такта - не просто точка отсчета, а временной стержень головного мотива темы; жесткая структура - не пустая «коробка», в которую уложена тема, а растущий вместе с темой ее внутренний «скелет».

Отсюда - только шаг до замены «вместе» на «вместо». Бетховенские начальные мотивы заряжены индивидуализированностью, как взрывчаткой, и все развитие произведения - как бы распространение волн от исходного «взрыва». Когда начало столь сильно маркировано темой, то выражение логической функции начала в других параметрах не обязательно. Поэтому Бетховен мог начать (например, первую часть Пятой симфонии) одноголосным мотивом, непонятно даже, в какой тональности «расположенным» (касс. 24). С точки зрения гармонии и структуры Бетховен начинает здесь с середины; но зато с тематической точки зрения - это сверхубедительное начало. Таким образом, необычно начатая тема действует «вместо» гармонии и структуры. В музыкальную мысль вносятся элементы художественного «обмана» (то ли вступление, то ли начало, то ли середина?), искусства (а от «искусуса» — «искусство»), что делает мысль богаче, таинственнее и рождает потребность долго ее обдумывать. Недаром бетховенские симфонии или сонаты так масштабны, но продолжительность их отнюдь не кажется

55

чрезмерной. Подмена элементов одних параметров элементами других все время «подзаряжает» развитие «загадками», заставляя напряженно ждать «разгадки». Длительный процесс кажется невероятно интенсивным, быстрым, экономно развернутым.

Бетховенское «вместо» еще ориентировано на «вместе». Позднее «вместо» побеждает, и метанормативная система гомофонно-гармонической музыки, основанная на логической эквивалентности параметров в функциях начала, развития, конца, оттесняется в провинцию традиционализма. Происходит это в XX веке - тогда, когда в культуре исчерпывается духовно-историческая истинность идеи развития - движения через противоречия от низшего к высшему. Собственно, именно эта идея и породила метасистему норм гомофонно-гармонической музыки.

Итак, «вместо» побеждает. Но тут же теряет свой смысл. Поскольку один параметр (тематический) способен заменить все другие, то нужда в их своеобразии отпадает, и нет того, «вместо» чего функционировать возобладавшему измерению. Возникает ситуация «вместо как вместе»: все нормы унифицированы по модели нормативики одного параметра.

В сериальной музыке<sup>9</sup> высоты, длительности, громкости, тембры, а также типы звукоизвлечения и звуковедения (например, отрывисто или связно, с нажимом, акцентированно и т.п.) подчинены правилу серии. Серия - ряд из 12 неповторяемых величин, которые на подходе к сериализму - в серийной музыке<sup>10</sup> - кодировали тему, последовательность из 12 неповторяемых высот. В сериализме так же кодируются элементы и других параметров. Разные ряды прикрепляются друг к другу: за единицами одного параметра закрепляются единицы других. Это дает исходный сериальный модус сочинения, который и становится его нормативной метасистемой (касс. 31).

Исходный сериальный модус есть матрица сочинения. Каждый момент звучания согласован с матрицей как ее репликация. Время в сериальных опусах «завершено» еще до того, как опус исполнен, и даже до того, как композитор выписал его в нотах. За сериальным «вместо как вместе» скрывается представление о предельно едином и неподвижном абсолюте - идеальном противовесе мозаичному хаосу культуры XX века. Мы видим, что системность норм - рецептура музыкального «Как» - всякий раз представляет собой звуковое развертывание идей определенной культуры,

56

ее фундаментального «Что». Поднимаясь от глубинной метанормы по слоям нормативных систем отдельных параметров, духовный комплекс культуры «омузыкаливается». На слышимой поверхности произведения «Что» есть не переводимая ни в какие понятия сложная констелляция определенных правил и их конкретизаций «вдруг»-выборами. Но внепонятийно-звуковое «Что», спускаясь по уровням обоснований к последнему метанормативному «**потому, что...**», оборачивается той или иной ценностно-смысловой универсалией, которую по-своему выражают философия, религия, наука, да и сама жизненная ткань культуры.

В данной лекции речь шла о содержании и ценности технических правил музыки и их систем. Правил и их систем множество. Однако в их основании лежит весьма ограниченное число принципов. Историю музыки можно понять как серию смысловых (и соответственно - технических) «вариаций» на «темы» этих принципов.

Следующая лекция - о принципах звуковысотной организации музыки.

## ПРИМЕЧАНИЯ

1. Строго говоря, значения слов и не следовало «забывать». Через них стихотворение встраивается в традицию. «Парус» (1832) - вариация на романтическую тему противоборства человека и водной стихии, которая представлена, в частности, написанным за три года до лермонтовского стихотворения знаменитым «Пловцом» Н.М.Языкова («Нелюдимо наше море . »), многими другими произведениями, среди которых поэма Д.Байрона «Корсар» (1824), начинающаяся строками: «Наш вольный дух вьет вольный свой полет Над радостною ширью синих вод. Везде, где ветры пенный вал ведут, - Владенья наши, дом наш и приют». Немаловажно и то, что первая строка «Паруса» поэма Лермонтовым из поэмы А.А.Бестужева-Марлинского «Андрей, князь Переяславский» (1828). Подключая к традиции, заставляя вспомнить разработку темы-образа другими поэтами, слова (в их буквальном, а также символическом, откristализованном в поэтической традиции, смысле) позволяют высветиться неповторяемой индивидуальности данного стихотворения.

2. Здесь следует сделать оговорку. Изначальные и никогда не обрывавшиеся

57

связи музыки со словом и пластикой закреплялись в устойчивые ассоциации мелодических фигур, типов ритмического движения и значений слов (а слова имеют предметные референты), а также визуальных представлений (которые тоже соотносятся с реальностью). В разных жанрах и стилях эти ассоциации имеют различный удельный вес. Наименьший - в европейской автономной музыке XVIII-XX веков, например, в сочинениях В.А.Моцарта, Л. ван Бетховена, Ф.Шопена, А.Веберна, С.С.Прокофьева, Д.Д.Шостаковича... Наибольший - в церковной музыке средневековья, барокко, а также в светской композиции XVI - начала XVII веков. В церковных музыкальных жанрах средневековья и барокко интервалам, мелодическим и ритмическим фигурам приписывались аллегорические значения (ритм, основанный на делении целого на трое, символизировал Св. Троицу; имитация темы в другом голосе в унисон — Единого Бога и т.п.), которые пояснялись параллельным музыке текстом. В жанрах XVI - начала XVIII веков композиция строилась по законам риторики (ораторской речи). Различались риторические фигуры восклицания, вопроса и другие, которым соответствовали определенные ходы мелодии, а также изобразительные музыкальные эмблемы - мотивы восхождения и нисхождения, круга, креста и т.п. Особое влияние на музыкальный язык XVII-XVIII веков имела теория аффектов: эмоциональная жизнь человека типизировалась в классификации из определенного набора идеальных чувств (от 8 до 29), которым соответствовали и которые могли пробуждать определенные мелодические, аккордовые, ритмические обороты. Основой для сопоставления типизированных чувств и музыкальных фигур была динамическая ассоциация (ниспадающие интервалы, разделенные паузами, напоминали о рельефе рыданий и потому обозначали плач, горе, быстрое устремление мелодии вверх рассматривалось как выражение радостного порыва и т.п.). В некоторых стилях XX века можно выделить частичный аналог средневековым музыкальным эмблемам, риторическим и эффективным фигурам: цитаты, стилевые аллюзии и полистилистические коллажи из хорошо известной музыки прошлых эпох или из популярных жанров. В этом случае референтами музыкальных знаков являются не теологические символы, не речевые обороты или чувства, а культурологические представления, которые символизирует цитируемая или стилизуемая

музыка прошлых эпох, успевшая «обрасти» общеизвестными толкованиями или несущая на себе след ситуаций, в которых первоначально звучала. Например, цитата из Пятой симфонии Бетховена, головной мотив которой знаменит крылатой характеристикой «Так судьба стучится в дверь», напоминает и о Бетховене, и о его времени, и о популярном речении насчет «судьбы», и о самой «судьбе»; а стилизация какого-нибудь чувствительного танго в серьезном симфоническом произведении

58

может иметь значение низовой, пошлой, вульгарной стихии. (Так — в Первом Concerto Grosso Альфреда Шнитке.)

3. Проблематика обоснования оценочных систем разработана в этике. О системах с сильным обоснованием см.: Lang W. Uwagi o mozhwosciach uzasadniania systemow normatiwnych. - In: Etyka, 1972, №10, s.87.

4. Проблемы фактуры будут специально освещаться в Лекции 4, раздел 2. Здесь только предварительно поясним понятие фактуры. Термин «фактура» (буквально с лат. — изготовление, обработка, строение) означает конкретное оформление музыкальной ткани. Фактуры различаются по складу (одноголосная, многоголосная, полифоническая, в которой голоса самостоятельны, многоголосная гомофонно-гармоническая, в которой мелодический голос господствует, а остальные образуют его сопровождение); по степени тематической индивидуализированности (общие формы движения, например, фигурации аккордов; или пронизанность оригинальными, запоминающимися мелодико-гармоническими оборотами, которые могут складываться в тему сочинения); по фоническим качествам (например, плотная фактура или прозрачная, объемная или узкая, массивная или легкая)

5. Полифония (см. специально: Лекция 4, раздел 2) - вид многоголосной фактуры, в которой голоса равноправны. Полифония строгого стиля (строгого письма) отличается от позднейшей свободной полифонии опорой на систему церковных звукорядов и крайне жестким отношением к диссонантным сочетаниям, которые применялись только в зависимости от господствующих консонансов. Тематический материал в полифонии строгого письма был монолитным: одна или две (реже — три) темы проводились во всех голосах. Полифонические сочинения строгого стиля писались исключительно для хоров без инструментального сопровождения (изредка инструменты дублировали хоровые партии).

6. Гомофонно-гармоническая фактура (Лекция 4, раздел 2) характеризуется взаимодействием трех основных функций голосов: мелодии (главный голос), баса (опора гармонии) и средних голосов, которые дают аккордовое заполнение пространства между мелодией и басом. Возникнув в эпоху Возрождения в оперном рецитативе, гомофонно-гармоническая музыка стала основным воплощением принципов гармонической тональности (т.е. централизованной звуковой системы, опирающейся на соотношение аккордовых вертикалей). Для гомофонно-гармонической фактуры характерна кооперация всех голосов при сменах напряжения и покоя, нарастаний и спадов, совпадение в разных голосах кульминаций и цезур. Этим гомофония отличается от полифонии, в которой

59

самостоятельность каждого голоса проявляется в «местном» синтаксисе.

7. О консонансах и диссонансах см. в Лекции 3, раздел 5. Здесь необходимо лишь предварительное пояснение. Речь идет о различии интервалов по степени акустического слияния составляющих тонов. В консонансах тоны как бы «растворяются» друг в друге (не случайно совершенный консонанс октавы: до — до<sup>1</sup> мы воспринимаем как один и тот же звук, «раздвинутый» на расстояние в 6 тонов). В диссонансах тоны, напротив, словно взаимно «отторгаются».

**8. Мангеймская школа** — композиторское и исполнительское направление, которое сложилось в немецком городе Мангейме в середине XVIII века (см. Лекцию 10, раздел 7). В творчестве мангеймцев оформились принципы гомофонии применительно к крупным жанрам - сонате, симфонии, инструментальному концерту. К представителям этой школы относятся Я.Стамиц, И.К.Канабих, Ф.К.Рихтер. Мангеймцев принято считать одними из предшественников «первых венцев» (корифеи венской классической школы - Й.Гайдн, В.А.Моцарт, Л.ван Бетховен). «Вторые венцы» - это А.Шенберг, А.Берг, А.Веберн, работавшие в первой половине XX века.

**9. Серийность, серийная техника** — вид серийной техники (см. сноску 10), признаком которого является сериализация более чем одного параметра. Сериализм получил распространение главным образом в 50-60-е годы XX века в сочинениях П.Булеза, Л.Ноно, К Штокхаузена и других. Но и раньше в сочинениях Е.Гольшера, А.Веберна имелись элементы сериализма (см. также Лекцию 13, разделы 3, б).

10. Серийная техника - способы применения серии для создания музыкального произведения. Серия - ряд из 12 (иногда меньше) звуков различной высоты, повторения и преобразования которого образуют ткань сочинения. Структура серии определяется ее интервалами. Серия имеет 4 основные формы: прямую, ракоход (с последнего звука до первого), инверсию (шаги вниз заменяются шагами вверх и обратно) и ракоходную инверсию. Каждая из форм серии имеет 12 высотных позиций, т.е. всего 48 рядов. Ткань серийного произведения сплетается из рядов, подбираемых из этого общего числа по признаку того или иного их взаимодействия друг с другом. В сочинениях такого рода нет ничего, что не было бы выведено из серии. Избранный серийный ряд может излагаться горизонтально (в виде мелодии-темы), вертикально (в виде аккордов, созвучий) и одновременно по горизонтали и по вертикали. Серийное голосоведение может быть «одноколейным» (одновременно излагается 1 ряд) и «многколейным» (одновременно излагаются 2,3,4 ряда). (См. также Лекцию 13, разделы 3, б).

## Лекция 3. ГАРМОНИЯ

**1. Термин «гармония» • 2. Лад. • 3. Экмелика • 4. Звукоряд • 5. Интервал • в. Аккорд • 7. Ладовые системы и функции • 8. Ладовые системы и образы движения • 9. Координаторика и субординаторика**

### 1. Термин «гармония»

Термин «гармония» многозначен. Систематизируем его узловые значения:



**Предельно широкое, немзыкальное**

Слаженность некоторого целого (космоса, общества, личности, художественного произведения)

<b>Широкое музыкальное</b>	Любая организация звуковысот, наделенная характеристикой слаженности и цельности
<b>Предельно узкое, относящиеся только к европейской музыке XVII-XX вв</b>	Сочетание звуков в цельные, слаженные созвучия (аккорды) и их последовательность; также отдельное созвучие (аккорд).

Ниже пойдет речь преимущественно о гармонии в «середином» (общемзыкальном) смысле. Эквивалент этого понятия гармонии -лад.

## 2. Лад (латинский аналог этого русского слова - «modus», т.е. мера, размеренность, соблюдение меры)

**2. Лад** (латинский аналог этого русского слова - «modus», т.е. мера, размеренность, соблюдение меры) - модель связи звуков, гарантирующая цельность и упорядоченность звуковысотного построения Лад можно уподобить математическому уравнению — емкой абстракции возможных соотношений. *Однако в отличие от математических формул, за которыми может стоять любая предметность или не стоять никакой, лады свертывают нечто совершенно определенное: интонаци-*

*61*

*онное чувство той или иной эпохи и культуры.* Интонационное чувство

- это склонность к конкретным звуковысотным оборотам, передающим типовые эмоциональные состояния или символизирующим некоторые ценности.

Лад воплощается прежде всего в звукоряде и интервалах, но не сводится к ним, как язык не сводится к лексике и грамматике, к фонетике и морфологии слов. Язык больше, чем лексика и грамматика он определяет как каждое в отдельности, так и их взаимоотношение. Лад тоже больше звукоряда и интервалов. Лад - способ музыкально мыслить и действовать, запечатленный в звукорядных и интервальных отношениях.

Последние появляются в ходе разложения первоначальной звуковысотной системы - экмелики

## 3. Экмелика (буквальное значение древнегреческой основы термина - «внемелодический»)

**3. Экмелика** (буквальное значение древнегреческой основы термина - «внемелодический») - интонирование без стабильных звуковысот, когда голос скользит через регистры диапазона (касс. 3) Экмелична интонация речи. Музыкальная экмелика отличается от речевой большим размахом в перепаде высот. Экмелика доминирует в экстатических жанрах раннего фольклора: голошениях, причитаниях, плачах, закличках. При вторжении в причитания и плачи повествовательного текста, который естественно интонировать в узкой высотной зоне, в экмелических скольжениях выделяется стабильный участок высоты -так называемый тонустой с его опеваниями (более или менее плотно примыкающими к нему тонами). Это и есть зерно звукоряда. Перенос модели устоя с опеванием на другие регистровые участки экмелического континуума членит звуковысотное пространство на отдельные точки-ступени. Скользящее интонирование сменяется ступенчатым. Звукоряд

- это доведенный до идеальной чистоты и полноты феномен ступенчатого интонирования

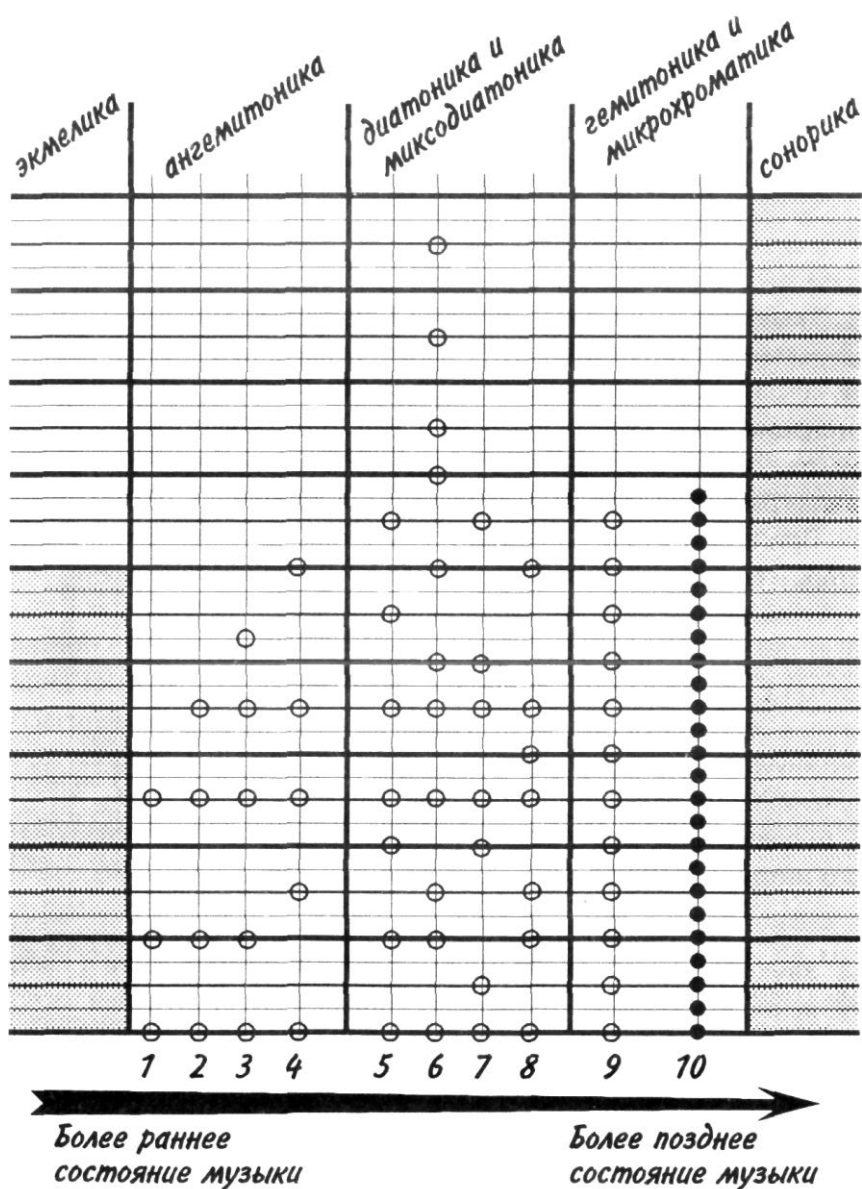
## 4. Звукоряд

**4. Звукоряд** определяется как выстроенный по смежности в направлении вниз или вверх<sup>1</sup> набор стабильных высот-степеней, используемых в том или ином виде «живой» музыки. В разных культурах, в разные эпохи звукоряды различны. Различия зависят от того, в каком интонационном репертуаре воплощается идея ступеней, а также - как выстраивается лестница этих ступеней, какой образ градуирования,

*62*

членения, дифференциации руководит строительством этой лестницы. Звукоряды могут быть мало- и многоступенчатыми, широко- и узкообъемными, мелко- и крупнодифференцированными. Представим основные виды звукорядов, выработанные мировой музыкальной культурой, на сводной таблице:

Высотный континуум – 9 тонов. Одно деление – 1/4 тона.



63

**Ангемитонные ряды** (№ 1-4 на таблице) исключают полутоновое расстояние между звуками («ангемитоника» по-гречески значит «бес-полутоновая»). Отсюда их малоступенность и узкий объем. Впрочем, полутон ограничивает лишь объем пентатоники (№3, 4 на таблице). Что касается ангемитонных трихорда (№1 на таблице) и тетрахорда (№2 на таблице), то их малоступенность вызвана другими причинами. Эти ряды формируются в мелодиях небольшого объема и минимального звукового состава, характерных для древней музыки (касс. 1, 2, 4). Фактически ангемитонные трихорд и тетрахорд - не столько ряды, сколько слепки соответствующих мелодий. Чем больше в ряду звуков, тем дальше отрывается он от породивших его интонационных оборотов, превращаясь из слепка конкретной мелодии в обладающую собственными свойствами абстрактную «мелодию мелодий». Первый настоящий ряд - пентатоника, существовавшая во всех фольклорных культурах и остающаяся основой традиционной музыки Вьетнама, Китая, Японии (№3 на таблице). Пентатоника действует и в новых традициях, например, в качестве одного из блюзовых рядов.

Отсутствие полутона в пентатонике - не просто формальный момент. Полутон - весьма напряженный интервал. Интонируя его, голос и слух должны четко отдифференцировать друг от друга близко смежные звуки. Это трудно, и трудность прослушивается, создавая впечатление особо тесной и напряженной взаимозависимости позиций, разделенных полутоновым шагом. Когда полутон отсутствует, вместе с ним отсутствует и напряженная связь звуков. В бесполутоновом ряду ступени как бы эмансипированы друг от друга. В таком ряду вектор движения словно смазан - можно начать мелодию с любого звука, двигаться с равным импульсом вверх или вниз. Вот почему ангемитонные ряды становятся основой ладовых систем модального типа, выражающих образы статики, циклизма, представления о времени как о своего рода пространстве (см ниже раздел 7).

**Диатоника** (№5 на таблице) - ряды из семи ступеней, отстоящих друг от друга на целые тона и на полутон, зародились в древнегреческой музыке (термин «диатоника» переводится «через тон», то есть «идущая по целым тонам»), а из нее перешли в профессиональное музыкальное искусство Западной и Восточной церквей, став основой европейского музыкального мышления. Диатонические ряды встречаются также в фольклоре разных народов (касс. 5, 6).

Греческая и европейская диатоники, несмотря на формальное

64

совпадение звукорядов, различаются. Различия вытекают из осознания полутона (третий шаг вверх в №5 нашей таблицы, воспроизводящей европейскую мажорную гамму и греческий ионийский ряд). В европейской музыке полутоновый шаг придает ряду неравновесие. На отмеченном им участке диатоники движение оказывается «ускоренным», напряженным. Соответственно, на участках, подводящих к полутону, движение отмечено как бы нарастанием напряжения, тогда как на участках, к которым подводит полутон, - ослаблением напряжения, «замедлением». Там, где движение «ускоряется», возникает эффект близости «цели» или особой интенсивности «причинного» импульса. Звукоряд, таким образом, предстает как энергетический рельеф.

В древнегреческой диатонике энергетическое значение полутонного шага не было столь отчетливым. Дело в том, что греческий диатонический звукоряд возник как сумма двух тетраордов объемом 2,5 тона, каждый из которых делился на целотонные шаги (отсюда и названия тетраордов — «диатоны»), в остатке же получался полутон. Предпочтение, таким образом, отдавалось целым числам. При этом звукоряд оказывался результатом арифметических процедур: деления, вычитания, суммирования. Этот ход мысли выражал установку на математико-геометрическое мировидение, для которого реальность закончена и стабильна.

В европейской диатонике (касс. 7, 8, 9, 13, 16, 23, 24, 27, 29, 30) греческие сложения и вычитания забывались на протяжении всего средневековья. В конце концов семиступенный ряд предстал как единое образование И тут энергичная нагруженность полутонного шага обнаружила свой смысл. Диатоника стала основой ладовой системы, именуемой тональностью, выражающей представление о движении как развитии (см. ниже раздел 7).

**Миксодиатоника** (касс. 6, 7, 8 на таблице - «смешанная диатоника» - возникает из «сросшихся» друг с другом диатонических, ангемитонных и хроматических ячеек Миксодиатонические ряды могут быть 7 -11-ступенными. На нашей таблице для примера воспроизведены №6: одиннадцатиступенный азербайджанский ряд «шур» (касс. 14), №7: семиступенный андалузский звукоряд, №8: семиступенный блюзовый ряд. Происхождение миксодиатонических рядов связано с устойчивым закреплением за различными участками диапазона характерных попевок Грубо говоря, что пелось или игралось наверху, не могло петься и игратьсь внизу. И в поздней музыке различимы следы регистровой

65

привязки мелодических оборотов<sup>2</sup> В традициях же, возникших в древности или воспроизводящих весьма архаичные стереотипы музыкального мышления (как блюзовая традиция), зафиксированная в миксодиатонике «нетранспортабельность» попевок из регистра в регистр, выражала своеобразную логику мифомышления, не отличающего абстрактное (в нашем случае - звукоряд) от конкретного (попевки), а конкретное - от его условий и предпосылок (регистра) Миксодиатонические ряды легко членились на отдельные участки В тех традициях, в которых музицирование опосредовалось теорией, эти участки классифицировались, им давались особые имена. Например, в русских церковных рядах, называемых «обиходными» (имеется в виду богослужебно-певческий обиход), выделялись четыре тетраода-«согласия» «простое», «мрачное», «светлое» и «тресветлое» (КАСС.12) Тенденция миксодиатоники «распасться» на составные части лишает наличествующие в ней полутонные шаги энергетического потенциала Напряженному полутону как бы «мало места» в пределах тетраорда или триорда, чтобы проявить свое «ускоряющее» действие Поэтому на базе миксодиатоники чаще всего возникают модальные ладовые системы, в которых временной вектор движения неочевиден (см ниже раздел 7)

**Гемитоника** (№9 в таблице) и **микрохроматика** (№10 в таблице) «Гемитоника» по-гречески значит «полутонная» Термин введен как антоним слова «ангемитоника», обозначающего бесполутонный ряд «Микрохроматика» - от греческого «хрома» (краска, цвет) Гемитоника - 12-ступенный, микрохроматика - 24-ступенный ряды, состоящие сплошь из полу- и четвертитонов

В древнегреческой музыке выделялись тетраорды с малыми интервалами - полу- и четвертитонами, идущими подряд, например, так называемый энгармонический тетраорд 2 тона, 1/4 тона, 1/4 тона Их расценивали как расцветивание диатонических оборотов, - отсюда термин «хроматика» В средневековой арабской музыке имелись 12-, 17-и 22-ступенные звукоряды с четверти- и трететонными интервалами, перемежаемыми цело- и полутонными (касс. 4) В индийской классической музыке, в частности, в культуре раги (касс. 15), октава делится на 22 различных микроинтервала (так называемые «шрути») Однако ни в одной из старинных хроматических систем не существовало унификации интервальных шагов Появившиеся в европейской музыке XX века ряды из одинаково малых интервалов были подготовлены, если огрубленно представить связь музыки и культуры

66

в целом, постепенным проникновением в звуковое мышление специфически европейской идеи равенства. Один из первых шагов к озвучиванию этой идеи - равномерная температура, которая была изобретена примерно тогда же (конец XVII - начало XVIII веков), когда в науке формировались представления о равномерном пространстве и времени, а в социальной мысли утверждалась идея переустройства общества на началах равенства.

Равномерная темперация преодолела незамкнутость пифагорейского строя. Строй — это инвариантные высоты звуков, устанавливаемые на инструментах с фиксированной высотой (к ним относился древнегреческий монохорд, а из сегодняшних инструментов такого рода можно назвать фортепиано). Пифагорейский строй базировался на найденных опытным путем числовых выражениях квинты (2/3), кварты (3/4) и октавы (1/2). Отсчитывая последовательно квинты от исходного звука и перенося их в одну октаву, можно получить числовое значение любого звука:

$1; 3/2; (3/2)^2=9/4; 9/4:2/1=9/8; 9/8:3/2=27/16$  и т.д.

При этом двенадцатая квинта должна акустически совпадать с исходным звуком. Но при пифагорейском исчислении строя она завывшалась на величину около 1/9 тона (так называемая «пифагорова комма»).

В условиях европейского многоголосия, оперирующего вертикальными звуко сочетаниями, все более ощущалась потребность в строе с идеальным созвучием одноименных высот. Поиски такого строя начались в XVII веке, и после нескольких попыток неравномерной темперации (когда чуть уменьшались отдельные интервалы) А.Веркмейстер и И.Г.Нейхардт предложили распределять пифагорову комму на все квинты, уменьшив каждую на 1/12 от 0,9 тона. Поступившись на ничтожную величину чистотой всех интервалов, авторы равномерной темперации позволили им гармонично сосуществовать. При этом выразительность натуральных различий строя в пении или в игре на инструментах с нефиксированной настройкой никуда не делась, но слух воспринимает ее как особый нюанс, соотнося реальное звучание с идеальным представлением об акустическом совпадении одноименных разнорегистровых звуков. И наоборот: слыша темперированную высоту на инструменте с фиксированной настройкой (например, на «хорошо темперированном клавире», увековеченном в двух томах баховских

67

прелюдий и фуг), слух дополняет ее воображаемыми отклонениями натурального строя (ведь слуховое восприятие есть скрытое пение, а пение не темперированно, натурально).

Равномерная темперация сделала возможным равенство интервалов разных регистров друг другу. Стали равными по акустической величине и все полутоны. Но только в XX веке это обстоятельство развернулось в идею ряда из 12 одинаковых шагов. В свою очередь, эта идея продолжилась в проекте четвертитонового ряда из 24 ступеней

Гемитонный (12-полутоновый) звукоряд стал основой широко распространенной в современной композиции техники - серийной (касс. 31) Микрохроматика же ведет к сонорному письму (касс. 33; см также раздел 7 настоящей лекции)

В гемитонике и микрохроматике ступени звукоряда превратились в эквивалентные точки, функционально подобные копейкам, на которые делится рубль, или Ивановым и Петровым, на которых делится статистическое понятие «население». В гемитонике и микрохроматике каждый звук имеет то же значение, что все другие, и потому ни один из них не способен обозначить целенаправленное движение. Хотя полутонов (или четвертитонов) - хоть отбавляй, ничем не выделенные из своего окружения, они совершенно лишены энергетического потенциала

Микрохроматика непосредственно подводит к **сонорике**. В сонорном письме высоты звуков дифференцированы так равномерно и мелко, что сливаются в сплошные регистровые пятна. С такими звуковыми «полями» или «плотностями» композиторы работают с 1960-х годов. В сонорике фактически снимается проблема звукоряда и происходит - на новом историческом витке - возвращение к высотной недифференцированности, к экмелике

Излагая проблему различия звукорядов, мы все время обращались к их интервальному составу. Это и понятно. Любой ряд состоит не только из своих элементов, но и промежутков между ними. В музыке «пустоты» между звуками даже важнее, чем сами звуки. Именно на отношении отношений звуков держится любая музыкальная целостность. Обратимся к отношению звуков - интервалу

## 5. Интервал (буквальное значение этого латинского слова - «промежуток»)

**5. Интервал** (буквальное значение этого латинского слова - «промежуток») - соотношение по высоте двух музыкальных звуков, взятых подряд (мелодический интервал) или одновременно (гармонический

68

интервал). Интервал имеет основание и вершину. Меняя их местами, интервал обращают: из 0,5 тона (полутона, малой секунды) получается 5,5 тонов (большая септима), из 2,5 тона (чистой кварты) - 3,5 тона (чистая квинта). Обратимость интервалов особенно важна для европейского многоголосия, с его устремленностью к идеальному уравниванию реальных высотных различий.

Интервалы имеют количественную и качественную характеристики. С количественной стороны они характеризуются числом целых тонов и полутонов, разделяющих звуки. С качественной стороны - степенью слияния этих звуков для слуха. Количественные характеристики интервалов в мировой музыкальной истории чаще выступали на первый план, чем качественные.

Так, в народном многоголосии (например, русском: касс. 6) интервальная вертикаль есть прежде всего совокупность расстояний. Для слуха важен узор, который складывается в импровизационном расхождении и переплетении мелодии запевалы и вторящих голосов. Правда, в концовках строк обычны сливающиеся

интервалы. Но это только потому, что к концу строки узор должен упроститься или вовсе исчезнуть. Знаком истощения многообразия в конце напева и служит слияние голосов.

Особая ситуация - в западноевропейском средневековом многоголосии (касс. 16, 17). Тут количественное понимание интервалов также доминирует. Но имеются в виду не формальные, а символические количества. В музыке стремились воплотить теологические представления, имевшие числовое выражение. Поскольку же символы Единого Бога, Богочеловека, Распятия и т.д. передавались простыми числовыми пропорциями (1:1; 1:2; 2:3; 3:4), которым соответствовали интервалы с сильным слиянием тонов (унисон, октава, кварта, квинта), то в дело как бы автоматически вступало качественное различие интервалов.

В новой музыке XX века интервалы фигурируют либо как величины (например, в серийной композиции: касс. №31), либо как красочные единицы (в электронной, сонорной музыке касс. №32,33).

Качественное различие интервалов по признаку слияния-неслияния тонов находилось на первом плане лишь в европейской музыке XVII-XIX веков (касс. 20-25, 27, 29, 30), хотя термины, обозначающие согласованность или несогласованность звуков в интервале, - консонанс и диссонанс - появились значительно раньше (еще в древнегреческой теории существовали понятия, позднее вызвавшие к жизни латинские слова кон- и диссонанс, которыми мы

69

до сих пор пользуемся).

Существует акустико-математическое объяснение кон- и диссонирования. Отношения длин струн (меньшая величина - более высокий звук) могут быть простыми и сложными. Чем они проще, тем консонантнее интервал, чем сложнее - тем диссонантнее:

<b>Консонансы</b>	) – знак взаимообращения	<b>диссонансы</b>
<b>Совершенные абсолютные</b>		<b>мягкие</b>
унисон (0 тонов, 1:1)	↘	↙ малая септима (5 тонов, 9:5)
октава (6 тонов, 2:1)	↘	↙ большая секунда (1 тон, 9:8)
<b>совершенные твердые</b>		<b>острые</b>
кварта (2,5 тона, 3:2)	↘	↙ большая септима (5,5 тона, 15:18)
квинта (3,5 тона, 4:3)	↘	↙ малая секунда (0,5 тона, 16:15)
<b>несовершенные мягкие</b>		<b>неопределенные</b>
большая терция (2 тона, 5:4)	↘	↙ увеличенная кварта (3 тона, 45:32)
малая секста (4 тона, 8:5)	↘	↙ уменьшенная квинта (3 тона, 64:45)
большая секста (4,5 тона, 5:3)	↘	
малая терция (1,5 тона, 6:5)	↘	

В музыке, однако, дело обстоит так, что математика не противоречит психологии и даже физиологии<sup>3</sup>. Поэтому с акустико-математическим объяснением консонантности интервалов кооперируется объяснение, отталкивающееся от психологии и физиологии слуха и пения.

Воспринимая музыку, мы скрытым образом ее воспроизводим. Недаром, когда приходится слушать напряженный «труд» вокалиста, мы можем ощущать, как об этом говорилось в Лекции 1, болезненное напряжение собственных голосовых связок и стесненность собственного дыхания. То, что для голоса легко, для слуха благозвучно, согласованно, стройно (так, по крайней мере, для европейского слуха и голоса).

Самое легкое - повторить тот же самый звук (1:1) или спеть его октавой выше (2:1). Соответствующие интервалы (унисон, октава) воспринимаются как наиболее согласованные - абсолютные совершенные консонансы. Легок для голоса также шаг на твердые совершенные консонансы - квинту (4:3) или кварту (3:2). Недаром в народных песнях, вошедших в детский, то есть наиболее простой для исполнения, репертуар, конец мелодической строки и начало ее повторения (а это

70

- ответственный участок для выдерживания строя) разделены интервалами квинты (например, русская народная песня «Во поле березка стояла») и кварты («Петушок, петушок»).

У греков сексты и терции считались диссонансами. В Европе они заняли место среди консонансов в XIV веке, однако следы былого неслиянного слышания закрепились в маркировке «несовершенные консонансы», сохраняемой в теории до сих пор. Дело в том, что терции на тон или полтона меньше кварты, а сексты на те же величины больше квинты. «Попасть» голосом в них труднее - притягивает рядом находящийся более легкий для воспроизведения тон.

Труднее всего интонировать секунды или септимы. Ведь секунды на полутон или тон больше унисона, но меньше терции, тогда как септимы на те же величины больше сексты и меньше октавы. Находясь между



двумя разнокачественными консонантными «огнями», слух как бы «ослепляется» и голос с трудом «попадает» на нужную звукоступень. Особенно труден для интонирования острый диссонанс малой секунды (полутон) и его обращение - большая септима. Полутоновый интервал слишком близок к наиболее легкому консонансу - унисону, потому его интонирование требует особого внимания. Большая же септима слишком близка к октаве, что порождает тот же эффект напряженности, резкого усилия.

Наконец, тритоны, именуемые неопределенными диссонансами. Они образуют середину между чистыми квартой и квинтой. Спеть их не так трудно, как малую секунду или большую септиму. Дело в том, что голос и слух тут как бы держатся за поручни однокачественных находящихся рядом твердых консонансов. Задача состоит в том, чтобы попасть в точку, равноудаленную от обоих. Так как вершины обоих твердых консонансов воспроизводятся памятью легко, то не стоит больших усилий отмерить центр между ними. Поэтому тритоны воспринимаются как холодные, спокойные. Хотя они явно не консонансы, однако и диссонантность их словно мало выражена.

Впрочем, в средневековой теории тритоны получили тем не менее прозвище «музыкальных дьяволов». Это произошло потому, что они как бы искажают сакральные числовые отношения, стоящие за чистой квартой и чистой квинтой. 3:2 (кварта) - это Св. Троица и двоякая (богочеловеческая) природа Христа; 4:3 (квинта) - это четыре Евангелия, а также Крест и опять-таки Троица. Увеличенная кварта и уменьшенная квинта с этой точки зрения - кощунство. Однако не трудно заметить, что тут перед нами не «сонантная»,

71

не качественная аргументация, а числовая, количественная, проецируемая на проблему слианности-неслиянности интервала.

Как уже отмечено, свойство сонантности обладало актуальностью в Европе в XVII-XIX (отчасти XX) веках. Обусловлено это было тем, что единицей звуковысотной организации в утвердившейся тогда тональной ладовой системе (см. ниже раздел 7) стал аккорд.

## 6. Аккорд (итал. *accordo*, от позднелат. *accordare* - «согласовывать»)

**6. Аккорд** (итал. *accordo*, от позднелат. *accordare* - «согласовывать») в коренном смысле есть согласное одновременное звучание нескольких тонов. Термин возник в XVII веке, в широкое употребление вошел с XVIII века.

Логический принцип аккорда состоит в дифференциации вертикали, воспринимаемой как целостность (дифференциация и служит условием цельности). В аккорде выделяются основной тон и подчиненные ему (т.е. сливающиеся с ним, консонирующие с ним) аккордовые звуки. Последние как бы развертывают основной тон вверх. Кроме аккордовых, в вертикаль могут входить и неаккордовые звуки, диссонирующие к основному тону или к аккордовым звукам. Они принадлежат мелодическому движению, определенная фаза которого приходится на время звучания данного аккорда. Неаккордовые звуки осознаются как примыкающие к тому или иному аккордовому, как диссонансы, подчеркивающие консонанс. Таким образом, если аккордовые звуки зависят от основного тона (сливаясь с ним), то неаккордовые звуки - от аккордовых (будучи подчиненным им фоном). Основной тон разворачивается в аккордовую вертикаль, а она проецируется в мелодическую горизонталь. Музыкальная ткань осознается как многоуровневая развертка корневых тонов (касс. 21).

Основной тон аккорда всегда слышен как нижний, даже если интервалы аккорда обращены, и тот звук, от которого строится исходная форма, находится в середине или наверху. В этом случае слух подводит под звучание еще один - нижний - этаж вертикали, выводя туда тон-корень. Потребность слышать тон-корень как фундамент вертикали отражает его фундаментальную роль: быть знаком функции аккорда в тональной последовательности, знаком ладовой функции в системе гармонической тональности.

Существуют и другие ладовые системы, соответственно, и другие функции звуковысот.

72

**7. Ладовые системы и функции.** Ладовая система - алгоритм звуковысотной организации. Ладовые функции - значения звуков и звукосочетаний в рамках данного алгоритма звуковысотной организации.

Музыковедение выделяет два типа ладовых систем - **модальные** и **тональные**.

**В модальных** системах функции звуков реализуются главным образом через мелодию. То, что делает модальную систему системой, — это строго выдерживаемый звукоряд, в котором выделяются тоны начала (инициум), конца (финалис) и наиболее часто повторяемые тоны (реперкусы). Модальный звукоряд не может перемещаться из регистра в регистр. Он всегда на одном и том же звуковысотном месте. Точно так же, как модальные лады привязаны к определенному регистру, к ним самим привязаны определенные мелодические обороты. «Живой» процесс музицирования выступает развертыванием этих мелодических ячеек (касс. 1, 2, 4-7, 12-17).

С появлением в европейской музыке аккорда модальные принципы некоторое время управляли также движением аккордов. В первых опытах мелодически-аккордового склада в начале XVII века аккорды служили «подсветкой» рисунков, варьирующих и развертывающих горизонтальную ладовую модель (касс. 19). Однако тенденция аккордового мышления вела в противоположную от модальности сторону - к тональности.

**Тональность** - система, организованная вокруг главного аккорда (тоники), в разной степени «притягивающего» к себе все другие, которые можно построить от звуков диатонического звукоряда. Эффект притяжения основан на сонантных свойствах интервалов. Наиболее сильно связаны с тоникой аккорды, которые выстраиваются от звуков, составляющих в ней совершенный твердый консонанс (квинту). В тональности существует следующая функциональная зависимость. Аккордовые последовательности (тональность проявляется прежде всего через них, не через мелодический процесс) должны начинаться и завершаться тоникой (Т), так как ее инициально-финальное положение подтверждает ее главенствующую роль. В тонику, завершающую последовательность (или раздел последовательности), должна вести доминанта (D) - аккорд, наиболее сильно тяготеющий к тонике, поскольку своим основным звуком имеет квинту тоники и в то же время включает в себя нижний полутон (вводный звук) к основному, корневому звуку

73

тоники. Доминанта, вводящая тонику, тем самым «аргументирует» завершающее положение последней, а значит, и ее главенствующую роль. Перед доминантой может быть как тоника (в случае микропоследования, если важно обозначить тональность самым элементарным образом), а может быть уводящая от тоники субдоминанта (S). Субдоминанта включает корневой звук тоники в качестве своей верхней квинты, тем самым она так же относится к тонике, как та - к доминанте. Ход T-S аналогичен ходу D-T. По отношению к субдоминанте тоника - начало; по отношению к доминанте - конец. Таким образом, краткая формула тональной последовательности представляет собой уход от тоники-начала к субдоминанте и приход к тонике-концу через доминанту.

Уже из функциональной эквивалентности ходов T-S и D-T ясно, что тональность не «привязана» к определенному звукоряду и регистру. В высотном отношении она «всеядна». Одно и то же произведение, созданное в системе тональности, можно исполнить хоть от звука «до», хоть от «ля», хоть от «си-дубль-бемоль» (впрочем, это будет то же самое, что и от «ля», лишь иначе записанное). Еще в одном отношении тональность «не держится» звукоряда, хотя и растет на его почве. Субординация главной опоры (Т) и ее главных противовесов (S и D) мультиплицируется, образуя многослойную иерархию сил и тяжести, стремлений и успокоений, замкнутую между исходной тоникой-причиной и заключительной тоникой-целью (касс. 20-25, 27, 29, 30).

Причинно-целевая рамка (а с нею и тоника, и тональность) теряет непреложность в музыке позднего романтизма. Тональность переходит в неомодальность - систему, в которой есть аккорды (вертикальные созвучия), но нет их функциональных тяготений друг к другу (касс. 26).

В XX веке черты неомодальности проявляются не только в высокой музыке. Гармония джаза неомодальна. Ведь аккордовая сетка выполняет в джазе роль модели для импровизации. Важны не связи аккордов друг с другом, а само размеченное ими пространство, в котором импровизация проявляет свою свободу. Аккордовый пласт функционирует, таким образом, наподобие мелодии-модели в старомодальной музыке (касс. 10).

И в рок-музыке тональность трансформируется в неомодальность. Рифф бас-гитары выполняет роль мелодии-модели, на которую наслаиваются импровизации гитариста и вокалиста. Аккорды служат усилению ритмической пульсации. Одновременно, как в модальном многоголосии конца XVI - начала XVII века,

74

аккорды «подсвечивают» сольную линию. Правда, качество и сила современной «подсветки» от давней отличается настолько же, насколько излучение люминесцентных ламп - от теплого сияния свечи (касс. 11).

Неомодальные черты в гармонии XX века проявляются во множестве вариантов. В серийной технике ряд из 12 звуков, трансформациями которого является сочинение, может, в отличие от старомодальных мелодий-моделей, переноситься на любую регистровую высоту. Однако, подобно попевам средневекового церковного лада, серия содержит в себе все возможные варианты музыкального процесса (касс. 31).

В категориях модальности можно описать и минималистскую (репетитивную) музыку - в тех случаях, когда в ней вообще есть некая звуковысотная линия. Принцип репетитивности - повторение небольших мелодических фигур (также аккордовых последований и т.п.) - сродни ротации модальных попевок в церковном пении или восточной инструментальной импровизации (касс. 34).

## 8. Ладовые системы и образы движения.

Поскольку музыка существует во времени, ее ладовые системы и функции определяются в конечном счете тем или иным пониманием движения.

Образы движения, наряду с образами времени и пространства, природы и человека, творца и творения и т.д., принадлежат к глубинному ментальному арсеналу людей. В древних культурах, мыслящих время в виде круга вечных возвращений, а пространство - в виде замкнутой целостности, движение понимается как повтор некоторых констант<sup>4</sup>. В культурах средневекового типа, в которых сильна идея сакрального образца, детерминирующего ход эмпирической жизни, движение предстает обнаружением, воплощением, проявлением некоторой изначальной неподвижной сущности<sup>5</sup>. В культурах новоевропейского круга движение мыслится как цепь причинно-следственных связей, которая ведет к запланированному итогу<sup>6</sup>. Движение может пониматься и как череда трансформаций, не заданная ни сакральным образцом, ни

причиной или целью. Такой образ возникает в культуре современной, основанной на множестве равноправных ценностей

Разумеется, в действительности кратко очерченные чистые типы пересекаются. Доминантным, однако, каждый раз является один из образов движения. Ему соответствует определенный тип ладовой системы. Образы движения-пребывания и движения-воплощения реа-

75

лизуются в старых модальных ладовых системах. Образ движения-развития - в тональности, а движения - череды трансформаций - в неомодальности

**Пребывание** выражается в наиболее простой версии модальности - вариантном повторении мелодии-модели, сводящейся к координированию инициального и финального тонов с реперкусами. Мелодии очерчивают контур ограниченной и стабильной звукоплощади и «заштриховывают» его. Внутри мелодического контура каждая высотная точка может следовать за каждой, чтобы замкнутое звукопространство оказалось многократно пройденным во всех направлениях, всеми возможными «маршрутами», чтобы в конце концов возник эффект пребывания сразу во всех значимых (т.е. выделенных в качестве стабильных высотных позиций) точках этого пространства (касс. 1, 2, 4-6). Условным аналогом модальности типа пребывания может служить игровое стихотворение Д. Хармса.

*Иван Топорыжкин пошел на охоту  
С ним пудель пошел, перепрыгнув забор  
Иван, как бревно, провалился в болото,  
А пудель в реке утонул, как топор  
Иван Топорыжкин пошел на охоту  
С ним пудель вприпрыжку пошел, как топор.  
Иван провалился бревном на болото,  
А пудель в реке перепрыгнул забор  
Иван Топорыжкин пошел на охоту.  
С ним пудель в реке провалился в забор  
Иван, как бревно, перепрыгнул болото,  
А пудель вприпрыжку попал на топор.*

Примем неизменные сочетания «Иван Топорыжкин пошел на охоту» и «С ним пудель» за нижний и верхний звуки, очерчивающие замкнутое мелодическое пространство. Тогда тасуемые элементы «забор», «как бревно», «болото», «в реке» и «топор» станут заполнением этого пространства. Три строфы стихотворения исчерпывают возможные способы заполнения

Конечно, между стихотворением Хармса и старинными фольклорными напевами есть разница, и существенная. Хармс строит свою игру на пародировании связного повествования. Фазы рассказа он превра-

76

щает в «цветные стеклышки» в калейдоскопе игровой формы. Он отрицает норму причинно-следственной связи фрагментов события. В музыкально-модальной системе пребывания ничто не пародируется и не отрицается. Напротив, утверждается: незыблемость некоторых границ. Каждый из звуков есть и «к» и «от» по отношению к другим. А нужно такое «к=от» и «от=к» для того, чтобы все время звучало «здесь», в котором пребывает голос и слух, да и сам человек, живущий в пределах и традициях, заданных предками.

### **Движение-проявление (обнаружение, воплощение)**

**Движение-проявление** (обнаружение, воплощение) передается более сложной версией модальности, когда мелодия-модель не просто фиксирует инициум, финалис и реперкусы звукоряда, но является «вышивкой» по звукорядной «канве». При этом она не столько повторяется и варьируется, сколько постепенно развертывается: ее звуки становятся вехами движения. Первый звук составляет местный центр первого сегмента процесса; второй - второго, и т.д. (касс. 12-16).

Отдаленное сходство с модальными системами, выражающими движение-проявление, имеет одна из средневековых поэтических форм - глосса. Стихотворение пишется на тему, выраженную в стихотворном эпиграфе (мотто), причем каждая строка мотто последовательно заканчивает собой очередную строфу глоссы. Мотто постепенно «обнаруживается» в глоссе:

Мотто:

*О, красавица младая!  
С кем сравнишься красотой?  
Вижу, ты хандрить, вздыхая:  
Вместе сетую с тобой.*

Глосса:

*Тяжки узы Гименя,  
Ах, зачем тебя венчали?  
Скрыты поводы к печали  
В прелестях твоих, лилея!  
Чем печалиться, страдая,  
Лучше б ты была уродом.  
Ты обречена невзгодам,  
О, красавица младая!*

*Потому что в час досуга  
Страсти волю ты даешь*

77

*И наперсника зовешь  
Ты в отсутствие супруга.  
Ах, досадно мне порой,  
Что Амур к тебе жесток.  
Ты ведь роза; ты — цветок.  
С кем сравнишься красотой? (и т.д.)*

(Прочитирован фрагмент глоссы Кристофаля да Кастельеха, 1490-1550; перевод М.Талова.).

Различие между структурированием текста в глоссе и организацией звуковысотности в ладах, выражающих аналогичный образ проявления, состоит в том, что звуки мелодической модели не просто симметричны звукам соответствующего раздела «живой» мелодии (как строки мотто - строкам глоссы), но образуют центры каждого из таких разделов.

К очередному центру звуки соответствующего сегмента относятся как центробежные или центростремительные. При этом функции звуков переменны. Те тоны, которые в начале сегмента воспринимались как окружающие центр, ведущие к нему, на переходе к следующему сегменту играют роль уходящих от предшествующего центра, отрывающихся от него. Функциональная переменность активизирует слушательское внимание, заставляя напряженно ожидать проявления очередного центра, относительно которого только что прозвучавшие звуки получают некоторый однозначный смысл. Таким образом «к» и «от» уже различаются, хотя и совпадают по акустической позиции. А категория «здесь» становится «двухэтажной». С одной стороны, весь процесс, в котором воплощается мелодия-модель, есть общее «здесь». С другой стороны, каждая фаза процесса, поскольку она имеет местный центр (один из звуков мелодии-модели), есть отдельное «здесь»

### Образ развития выражается в тональной ладовой системе

**Образ развития** выражается в тональной ладовой системе (касс. 20-25, 27-30). Уже тот факт, что начальная и финальная тоники, хотя акустически представляют собой одно и то же, различаются по значению (в заключительную тонику свертывается вся энергия, затраченная на уход от начальной и возвратное движение), соответствует идее развития - накопления качественных изменений неизменным субъектом движения. Связь D-T, как объяснено выше, способна накладываться на любое последование аккордов, если квинта второго является основным тоном первого. Тем самым в тональности универсализуется причинно-следственная связь,

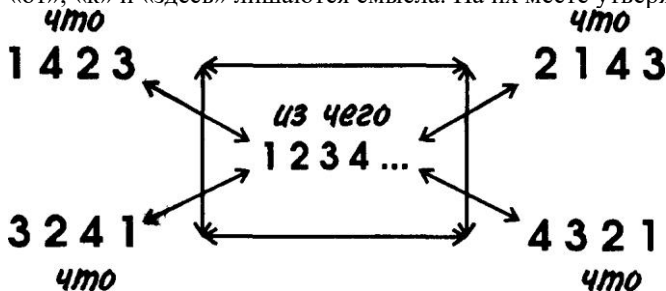
78

без которой нет идеи развития. В тональности категории «от» и «к» как бы превалируют над «здесь»: важна не акустическая «размещенность» развития, а оно само. В некотором отношении это напоминает романтическое повествование типа «Годов странствий Вильгельма Мейстера» Гете: герой минует разные местности и общества, но главное «путешествие» совершается в нем самом, - не так важно, где он, как кто он и что с ним. Таков же «герой» Пятой симфонии Бетховена - ее головной мотив (касс. 24).

В музыке XX века специфический для европейской культуры Нового времени образ движения-развития вырождается. Перестает «работать» и корреляция начальной и заключительной тоники и связь D-T<sup>7</sup>. Причинно-следственный и целевой компоненты идеи развития теряют смысл. Процесс превращается в череду трансформаций.

Неомодальные ладовые системы, которые выражают образ самодовлеющих трансформаций, представлены в серийной (касс. 31), сонорной (касс. 32,33) и репетитивной музыке (касс. 34)

Звуки серии (матрицы опуса) и ее трансформаций образуют тотальную симметрию. При этом категории «от», «к» и «здесь» лишаются смысла. На их месте утверждается соответствие «из чего» и «что»:



В сонорной композиции трансформации не предваряются никакой матрицей, никаким «из чего». Поскольку нет матрицы, то звукотембровая «точка» или «площадь», с которой начинается сочинение, разрастается или сужается, меняет или плотность и окраску, или только плотность, или только окраску, густеет или разрежается, ползет вверх или вниз, уходит в паузу или достигает предельной громкости, или трансформируется по нескольким из перечисленных критериев, без каких-либо заданных направлений. Важен сам процесс трансформаций - их резкость или плавность, а точнее - рельеф, складывающийся из резкости и плавности изменений. Важно не «из чего»

79

и «что», а «как». Функции звуков в сонорной системе как раз и состоят в создании этого рельефа, а тем самым - в артикуляции самоценных изменений как таковых. Разумеется, в каждом отдельном сонорном сочинении идея трансформаций служит формой для некоторого задуманного композитором конкретного выразительного эффекта, и сочинение означает не просто изменения, а изменения «чего-то» и «куда-то». Но на уровне ладового алгоритма речь должна идти о нацеленности сонорики именно на «чистый» процесс модификаций, не имеющий ни точки отсчета, ни однозначной направленности.

В репетитивной композиции трансформации имеют точку отсчета и направленность, однако и то и другое фигурирует в качестве случайностей, не коррелирующих друг с другом. Точкой отсчета могут быть произвольно избранный аккорд, мелодическая фигура, один-единственный звук или же большое построение. Любой из этих первоэлементов повторяется. Когда он просто повторяется, как в пьесе Вл. Мартынова «Войдите!» (1985), трансформации осуществляются в восприятии. Оно то «отключается» от постоянно звучащего материала, то «включается» вновь, и на фоне неотслеживаемого процесса отслеживаемый предстает чем-то новым. Повторение может также сопровождаться микроизменениями: прибавлениями и убавлениями звуков, растягиванием или сжатием повторяемого элемента во времени, а также наложением на исходный элемент его трансформаций с некоторым расхождением между этими пластами повторения.

Ладовые функции в репетитивной системе - это роли звуков в балансе стабильности и микроизменений. Трансформация управляется критерием «насколько» (а не «из чего» и «что», и не «как»).

Музыкальная гармония многообразна. И стоит за нею разное - от образа неизменного миропорядка до калейдоскопа самоценных изменений. Музыка как бы перебирает возможности понимания (а также создания) слаженности и целостности, доступные человеку. Одновременно она учит равноправно различных представлений о гармонии природы, общества, личности или искусства. Ни одна из ладовых систем не «хуже» и не «лучше» другой: все они так или иначе обеспечивают логичность и законченность музыкальной мысли и ее звукового воплощения.

Многообразие звуковой гармонии, проявляемое

- в звукоординарных различиях (критерий - наличие, как в диатонике,

80

или отсутствие, как в ангемитонике, миксодиатонике, гемитонике и микрохроматике, энергетически «заряженных» интервалов),

- в различиях интервалов, повернутой к слуху либо расстоянием между тонами, либо сонантной стороной;

- в способах развертывания ладового алгоритма (через мелодический процесс либо через аккордовую связь);

- наконец, в видах ладовых систем (модальных и тональной) - можно в конечном счете свести к двум основополагающим принципам, которые называются

**9. Координатоника и субординатоника.** Звуковысоты либо соотносятся, либо соподчиняются. В первом случае они в большей мере количества; во втором – качества. Количественные характеристики адресуются через уши к глазам, а через глаза — к опыту видения объективной действительности как системы длин и площадей, объемов и пропорций. Качественные характеристики адресуются через уши к горлу и дыханию, к напряженности голосовых связок и открытости дыхательного пути, а через дыхательно-голосовое самоощущение - к соматически-эмоциональному опыту, проекцией которого является представление о глубинной динамике внешней реальности, о сложном балансе энергий и инерций, сил и масс, взаимоотталкиваний и взаимопревращений.

Координатоника (касс. 1-18, 31-35) - это, так сказать, «музыкальная геометрия». Субординатоника (касс. 20-30) - «музыкальная физика» Различие «геометрического» и «физического» в музыке, начинаясь в области звуковысотной организации, охватывает все параметры музыкальной структуры и доходит до тех верхних слоев музыкального смысла, которые провоцируют попытки перевода музыкального языка на язык слов<sup>8</sup>.

## ПРИМЕЧАНИЯ

1. В античной теории, а также в других древних музыкально-теоретических системах звукооряды рассматривались как направленные вниз. В Европе норматив изложения звукооряды - его направленность вверх. С этим обстоятельством можно сопоставить тот факт, что древние мелодии, как правило, строятся по модели выдоха — имеют нисходящий рельеф, тогда как мелодика в развитых

81

музыкальных культурах в равной мере осваивает оба высотных направления — теряет жесткую зависимость от дыхательного аппарата. Развертка звукоорядов вверх свидетельствует о музыкальном мышлении, которое нацелено на отрыв от собственных физиологических корней, на абстрагирование от своих естественных предпосылок. Таково европейское музыкальное мышление. И недаром именно в Европе музыка постоянно впадала в «элитарность», т.е. оттачивала способы конструирования звукового целого, понимание которых подразумевало специальную подготовку.

2. Следы регистровой обусловленности мелодии сохраняются прежде всего в вокальной музыке. В крайних регистрах голос не может продемонстрировать те же силу и подвижность, как в наиболее удобных для пения частях диапазона. Поэтому мелодический рельеф в направлении к регистровым крайностям сглаживается, как бы осторожно, с опаской ступая по вехам менее удобных для голоса тонов.

3. «Математичность» музыкальной физиологии и «физиологичность» музыкальной математики можно пояснить на примере основополагающего для всех эпох, культур и типов музицирования принципа повтора. В архаичных мелодиях (касс. 1, 3) к повтору сводится звуковой рельеф, иногда очень скупой (двух- и трехзвучные мелодии). В поздней музыке повтор руководит соотношением частей формы (сонатная реприза — повтор сонатной экспозиции). Повтор в генезисе есть озвучивание периодичности пульса и дыхания. А в развитых формах он есть способ выделить «единицы», из которых строится «уравнение» музыкального целого.

4. Жизнь первобытного общества, как и более развитого (земледельческого), определяется природными и биологическими циклами, регулярными повторениями биокосмических ритмов, отраженными в обрядовой практике. Представление о временном цикле четко выявлено в развитых мифологиях и древних историсофских концепциях. Например, в индуизме описывалась целая иерархия космических циклов, а стоики создали учение о бесконечном и точном до деталей повторении после периодически наступающего воспламенения космоса того же самого мира с теми же самыми людьми и событиями.

5. Идея сакрального образца событий, воспроизводимого в эмпирической жизни, первоначально сложилась в ранних мифологиях. В них выделялось мифологическое время (правремия), в котором действовали демиурги и культурные герои, установившие нормы жизни данного сообщества. Следование этим

82

нормам означало повторение событий правремени в текущем настоящем. Позднее мифологический концепт правремени переоформляется в представление о заданности исторических событий провидением: участники исторического действия несамостоятельны, они лишь исполняют «закадровую» волю высших сил. Таким образом, история мыслится обнаружением надисторического смысла.

6. Утверждение собственно исторического сознания, заменившего циклическое представление о времени линейным, а идею связи настоящего с прошлым через подобие идей причинно-следственной связи, происходило под влиянием эсхатологии - возникшего в иудаистской и христианской мифологиях учения о конце света. Напряженное ожидание окончания истории «отрывало» ее переживание от постоянного соотнесения с временем начала и тем самым обесценивало идеи циклизма и подобия настоящего прошлому. Рационализацией возникавшей таким образом линейной перспективы хода событий стало их причинно-следственное объяснение. Наследием же эсхатологического импульса оказалось живучее представление о направленности истории к некоторому итогу, будь то «справедливость», «равенство» или экологическая катастрофа.

7. Причина ослабления функциональной зависимости D-T кроется в усложнении аккордовой вертикали. К концу XIX в. квинтовый остов аккорда испытывал возрастающие нагрузки хроматических неаккордовых звуков. Их стало так много, что их истолкование в качестве примыкающих к аккордовым все более затруднялось. В конце концов, слух привык воспринимать как аккорд всякую вертикаль, сплоченную в целое своим положением в фактуре (движении голосов). Ясность соотношения корневого звука аккорда с отстраиваемой от него квинтой тем самым была поколеблена. Следовательно, и тяготение аккорда, отстраиваемого от этой квинты, к основному аккорду, в который квинта входит, ослабело.

8. Например, драматический процесс развития в классических симфониях, прежде всего бетховенских, принято передавать словами типа «сквозь тернии к звездам», а в связи с церковным многоголосием XV века можно прочесть о «звучании самой вечности». Эти словесные парафразы музыкального смысла хотя и весьма условны, однако отвечают характеристикам, которые различаются в названных типах музыки и вызывают различные ее словесные определения. Процессуальность симфонии основывается на динамичном соподчинении противоположных тональных функций; «вневременной» колорит многоголосия XV века вызван соотнесением одинаковых мелодических построений в разных голосах.

## **Лекция 4. ОТ ГАРМОНИИ К ФОРМЕ, или как абстрактные законы лада (например, тональности) превращаются в конкретное произведение (например, «Лунную сонату»)**

**1. Гармония И форма • 2. Фактура • 3. Ритм • 4. Композиционные типы**

### **1. Гармония и форма.**

**1. Гармония и форма.** Лат. «forma», помимо «вид», «облик», значит также «красота», т.е. то же, что «гармония», «лад». Не только лингвистически, но и по существу гармония и форма есть одно и то же. То, что в ладовой системе свернуто, в форме развернуто, превращено в более или менее длительный, так или иначе расчлененный музыкальный процесс. Лад - обобщенный код определенного (культурой, традицией, эпохой) музыкального мышления. Форма - конкретная расшифровка этого кода. Конкретность расшифровка лада приобретает благодаря фактуре и ритму.

### **2. Фактура. Лат. «factura» означает «обработка», от «facio» - «делаю».**

**2. Фактура.** Лат. «factura» означает «обработка», от «facio» - «делаю». Под фактурой подразумевают строение музыкальной ткани: соотношение в ней отдельных голосов, а также штрихов (способов вокального и инструментального звукоизвлечения), громкостей, тембров, темповых, акцентных и длительностных порядков. Ритм входит в фактуру (поскольку координирует соотношение голосов), но вместе с тем обладает самостоятельным значением, см. ниже раздел 3.

Соотношение гармонии и фактуры подобно соотношению чертежа и рисунка. На чертеже фиксируются лишь конструктивные линии изображаемого. На рисунке - детали, составляющие «плоть» изображаемого,

его неповторимый вид. Всякое сочинение музыки или импровизационное музицирование состоит в детальной «прорисовке» конструктивной схемы лада.

В основе первой прелюдии И.С.Баха из первого тома «Хорошо темперированного клавира» (касс. 21) лежит стандартная связь аккордов:

84

### T-S-D-T

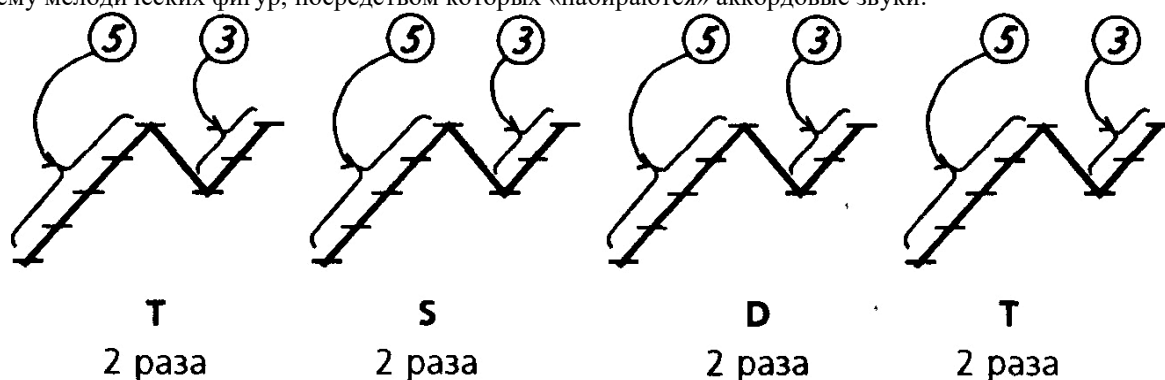
Композитор нанизывает аккорды на выдержанный звук баса, -благо, основной тон тонического трезвучия (Т) совпадает с квинтой субдоминанты (S). А в аккорде доминанты (D) бас приходится сдвинуть - но только на ступень вниз. Получается предельно плавная линия, почти не выходящая за горизонт дления единственного звука:



Другие голоса повторяют эту идею минимализации движения: Бах соединил аккорды так, чтобы одинаковые по высоте или близкие звуки находились в одном и том же голосе.

Идеальная плавность голосоведения как бы гасит заключенную в последовательности тональных функций целеустремленную энергию, -словно тональность лишилась мышц и костей, воспарила невесомым духом над собственным «накачанным» телом.

Мало того. «Парящие» аккорды Бах делает еще и «призрачными». Ключевая фактурная идея плавности проецируется в способ изложения аккордов. Они даются не синхронными вертикалями, не «столбами», а в виде, разложенном на мелодические фигуры. Сама по себе аккордовая фигурация - дело в высшей степени стандартное. Обычно она используется для того, чтобы создать дополнительный дробный пласт счета времени поверх медленной поступи основных тонов аккордов. Однако, у Баха фигурация индивидуализирована, причем совсем не бросающимся, малозаметно тонким способом. Приведем графическую схему мелодических фигур, посредством которых «набираются» аккордовые звуки:



Если в аккордовых сменах царит четность - аккордов четыре, каждый повторяется дважды - да и сама последовательность функций делится надвое

85

(ходу T-S симметричен ход D-T), то в фигурации ярко выражена нечетность. Корреспондирующие сегменты каждой фигуры -это 5+3, а не 4+4. Фигурация подает аккорд как плавное перетекание через вехи времени, как колеблющуюся дымку, внутреннее неравновесие которой лишает аккорды веса. Аккорды и есть, и их нет; точнее говоря, они есть как «сущности» (корневые звуки), но их почти нет как «явлений» (полновесных вертикалей). Так баховская фактура превращает всеобщую ладовую схему в уникальную музыкальную мысль, а ее, в свою очередь, можно толковать как мысль о чистой истине, способной явиться непосредственно, вне житейских фактов и мирских обличий. Виды фактур классифицируются по критериям количества голосов, составляющих ткань, и степени самостоятельности этих голосов. Различают:

а) **Монодию** - одноголосную ткань (касс. 1, 3, 4, 12, 13) Монодия свойственна большинству фольклорных традиций, профессиональной неевропейской музыке (например, индийской раге, узбекскому шашмакуму), церковному пению Запада (григорианский хорал) и средневековой Руси (знаменный распев). В одноголосии средством фактурной конкретизации лада служат изменчивость мелодического рисунка (который, однако, всегда обозначает схематические контуры лада) и ритмика.

б) **Многоголосие**. Тут выделяются несколько видов фактуры. Во-первых, **гетерофония** (касс. 2, 5, 6, 34). сопровождение основной мелодии равноправными с нею вариантами (подголосками). Гетерофония распространена в народном многоголосии (например, в русском, грузинском), а также в современной композиторской музыке. Гетерофония - это как бы «разветвившееся» одноголосие. Ее художественный смысл состоит в том, что одно и то же предстает в чуть различающихся «пониманиях» одновременно. Гетерофония - это образ разнообразия в рамках унифицированности.

Во-вторых, **полифония** - сочетание индивидуализированных мелодических голосов, равноправных и скоординированных друг с другом. Полифония бывает однотемной, имитационной (когда в индивидуализированных голосах проходит - от разных позиций во времени и в звуковысотном пространстве - одна и та же мелодия-тема; голоса тут как бы «подражают» друг другу, имитируют друг друга, «гоняются» друг за другом (касс. 17); не случайно одна из имитационных форм получила имя «фуга», т.е. «бег») и неимитационной, разнотемной (касс. 9).

86

Имитационная полифония развивалась в западноевропейской музыке в XV-XVII веках; неимитационная - в XIII-XIV веках, встречается также и в музыке XV-XVIII веков. Если в гетерофонии единство задано, а разнообразие его только «расцветивает» и подчеркивает, то суть полифонии состоит в движении от разнообразия к единству. Каждый из голосов самостоятелен, т.е. наделен собственной мелодической логикой. Посредством имитации или неимитационным способом (строго выверяя интервальные соотношения вертикальных сочетаний) совокупность этих самостоятельных голосов приводится к монолитному образу целого.

В-третьих, **гомофония**: господствующая мелодия с аккордовым сопровождением (касс. 19, 22, 24, 25, 27, 30). Открытая в начале XVII века, гомофония достигла расцвета в творчестве европейских композиторов XVIII-XIX веков. Проблема гомофонии - это проблема субординации индивидуализированного мелодического голоса, которому как бы «позволено все», и остальных голосов, объединенных в аккорды: они должны, с одной стороны, скромно уйти в тень, не мешая свободному проявлению «личности» главной мелодии, но, с другой стороны, должны образовать фундамент для ее движения, т.е. как бы оправдать тонально-функциональной логикой все, что «вытворяет» мелодия. Последнее значит, что не аккорды подчинены мелодии, а она - им. Метафорически говоря, гомофония «ставит проблему» личности и общества. Личность реализует свою свободу через интеграцию в общественные структуры, но эта интеграция может и подавить личность. Так и в гомофонии: мелодия лепит свой характер в той тональной схеме, которая представлена аккордовым сопровождением, но характер может оказаться «недовылепленным», тривиальным.

В связи с характерностью мелодии различают тему и общие формы движения. Понятие музыкальной темы возникло в XVIII веке, хотя и раньше в отношении полифонически имитируемой мелодии говорили о «теме». Тема - это индивидуализированный музыкальный материал (прежде всего - мелодический), составляющий основу развития в данном сочинении (касс. 22, 23, 24). В сочинении может быть и несколько тем. В этом случае выделяются главная, побочная и эпизодические (касс. 24). Общие формы движения - это неиндивидуализированный фактурный материал, служащий вступлениями, связками, заключениями к тематическим разделам. Серединное место по отношению к теме и общим образам движения занимает разработанная

87

фактура. Она состоит из различных преобразований элементов темы (мотивов и субмотивов): их уменьшений, увеличений, перестановок, обращений и т.д.

В-четвертых, существует **аккордовая и аккордово-фигурационная фактура** (касс. 10,11, 20, 21). Этот фактурный тип существовал с XVI века - поначалу в импровизациях лютнистов, гитаристов, инструменталистов, чьи приемы игры провоцировали последовательности аккордовых «столбов» или «лесенок». Специальную художественную разработку аккордовая и аккордово-фигурационная фактура получила в творчестве композиторов XVIII века. В XX веке она широко представлена в популярной музыке (например, к ней сводится аккомпанемент бардовских баллад).

В-пятых и в-шестых, специфичные для современной музыки пуантизм (касс. 31) и сверхмногоголосие (касс. 33).

**Пуантизм - это полифония, в которой от мелодий-тем остались только единичные звуки-точки.**

**Пуантизм** - это полифония, в которой от мелодий-тем остались только единичные звуки-точки. Сопротивопоставление таких точек создает эффект предельной разреженности звучания и вместе с тем его предельной емкости.

**Сверхмногоголосие** - фактура, в основном, полифоническая (или гетерофоническая), однако включающая большее количество голосов, чем может охватить восприятие, когда оно проследживает линию каждого голоса. Количество линий в сверхмногоголосии может достигать 80; восприятие же различает 6-8 самостоятельных голосов. В сверхмногоголосии поэтому возникает тембрововысотный монолит, слуху предстающий как единственная, чрезвычайно широкая и плотная, насыщенная внутренними флуктуациями, линия.

Каждой ладовой системе (см. Лекцию 3, раздел 7) присущ свой набор фактур. Корреляции таковы.

**старомодальные лады** - монодия, гетерофония, полифония;

**тональность** - полифония, гомофония, аккордовый и аккордово-фигурационный склад;

**неомодальность** - пуантизм, сверхмногоголосие, также гетерофония, полифония, гомофония.

Нередко произведение выдерживается в единственной фактуре. Однако, более часты фактурные смены внутри произведения. В этом случае фактура становится носителем функций повтора и контраста -



ритмических функций, которые артикулируют членораздельность музыкального процесса, т.е. музыкальную форму.

88

### 3. Ритм

**3. Ритм** (от греч. глагола, означающего «теку») - сторона фактуры, связанная с организацией временных фаз музыкального процесса. Ритм, так или иначе выражающийся в повторе (и в подчеркивающей повтор неповторности), задает проективную инерцию восприятия. Что повторилось дважды, должно повториться еще не менее двух раз: ритм есть стимул продления музыкальной формы. Но он же - стимул ее завершения. Что повторилось дважды в ответ на прежде повторенное, то симметрично завершает, уравнивает, обрамляет. Правда, всегда есть возможность истолковать завершённую симметрию как единицу большого масштаба, требующую, в свою очередь, повторения. Это как в стихе: «Мой дядя самых...» влечет за собой «честных правил», а «Мой дядя самых честных правил», хотя и является на своем уровне завершённым единством, тем не менее требует продолжения «Когда не в шутку занемог...», и т.д.

Музыкальный ритм схож с поэтическим. Различия же музыкального и поэтического ритмов состоят в том, что они прикреплены к различным субстанциям: музыкальный - к ладово-фактурной; поэтический - к словесной. Слово всегда имеет границы, предугазанные его смыслом; ритм стиха обязан эти границы учитывать. Невозможно написать трехсложную стопу по поводу «моего дяди», поскольку «дядя» - двусложное слово, и раз уж поэтическая мысль связала себя с этим словом как с ключевым, она связывает себя и с двусложной стопой. Ладово-фактурные элементы, в отличие от слов, «растяжимы» во времени. Одна и та же формула T-D-T может быть представлена и тремя, и шестью, и десятью аккордами, и двухсекундным оборотом, и процессом длиной в несколько оперных мизансцен (как в хоре «Славься» в эпилоге «Жизни за царя» Глинки). Музыкальный «дядя» может быть каких угодно ритмических «правил». Ритм в музыке более свободен, чем в поэзии. Он не «оглядывается» на границы смысловых элементов; он сам созидает эти границы.

Созидает он их несколькими способами. Можно различать **респираторный ритм**, ориентированный на измерение скорости движения; **квантитативный ритм**, оперирующий пропорциональными соотношениями длительностей; и **квалитативный ритм**, выражаемый через порядок акцентов.

Быстро - медленно; ускоряя - замедляя; таковы категории респираторного (т.е. «дыхательного», как бы дышащего) ритма. Естественно, что «быстро» и «медленно» - не абстрактные показатели. «Быстро» - это некая сгущенность событий, тогда как «медленно» - разреженность. При этом события, чтобы различаться по «густоте»

89

или «разреженности», должны быть похожи, иначе получится сравнение хорошего завтрака с плохой погодой. Поэтому ритм-амплитуда действует прежде всего в музыке, в которой лад и фактура представлены минимально вариативно, то есть в модальной монодии и гетерофонии (касс. 1-6, 12, 13).

В гетерофонных русских протяжных песнях (касс. 6) (такие песни не сопровождаются пляской) единицей ритма становится фраза, обусловленная объемом выдоха. В эту фразу может уместиться разное количество слогов текста и разное число попевок. Если их мало, то выдох заполнен «разреженно», скорость, следовательно, замедлена; если много, - возникает эффект ускорения. Главное же - несовпадение «скоростей» текста и мелодии. Слогов текста всегда как бы меньше, чем звуков, которые может уместить в себя дыхание поющего. Поэтому исполнители постоянно вставляют в текст междометия и повторяемые слоги («Ой, да не вечер... не вечерняя заря, да, сполыхалася...»). Музыка движется как бы быстрее (в ней больше «событий»), чем слова. Этот эффект следует понимать как специфичный для народного мировоззрения акцент на «естестве», на природном ритме жизни, который «словам» (т.е. людскому разумению) не подчиняется.

Респираторный ритм, доминирующий в древних и средневековых монодических и гетерофонных фактурах, возрождается в музыке XX века, для которой одной из актуальных задач стало освобождение от как бы «излишнего» рационализма. Один из способов выполнения этой задачи - создание алеаторических партитур, в которых действия исполнителя обозначены не жестко, а как набор вероятностей (касс. 32)<sup>1</sup>. Композитор может приблизительно, подразумевая исполнительскую импровизацию, выписать звуковысотность или ритм. Может он подать вероятностно также то и другое вместе. Последний случай представлен в пьесе для трех духовых М.Кагеля<sup>2</sup>, симптоматично названной «Атем» («Дыхание»). Звуковысотные фигуры здесь выписаны не на нотном стане, а в границах, означающих диапазон инструмента. Но у разных инструментов диапазоны различны, соответственно, мелодико-аккордовые сегменты будут не только исполнены на разной высоте, но и окажутся по-разному «растянутыми» по вертикали. Ритмические конstellляции тоже выписаны не в соотносимых длительностях, не относительно некоторой четкой меры скорости, а в виде временных градаций длительности выдоха исполнителя. Но игра на различных духовых исчерпывает запас воздуха с разной скоростью. При игре на флейте расход дыхания меньше, и на выдохе можно играть дольше, чем при исполнении на

90

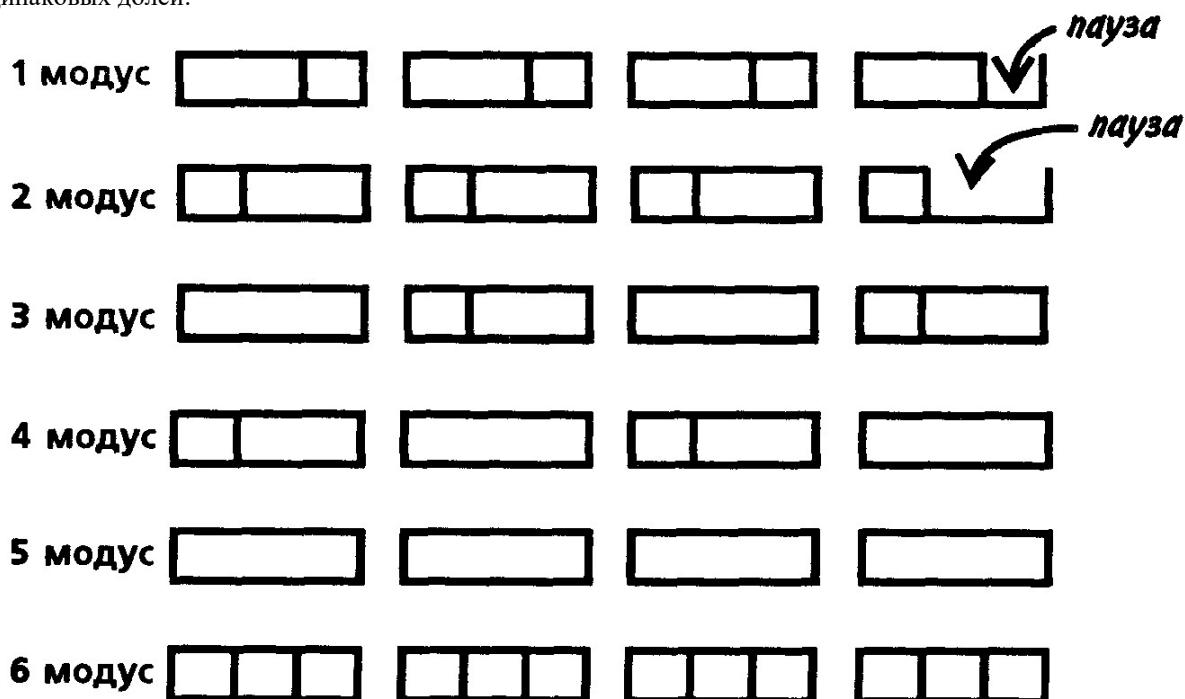
валторне. Этот эксперимент с игрой высотными и ритмическими «приблизительностями» (с рационально-абстрактной точки зрения; с естественной же точки зрения, т.е. относительно дыхания, ничего «приблизитель-

тельного» в партитуре Кагеля нет) подвергает сомнению европейские идеалы «точности», понятой по аналогии с делением линейки на сантиметры и миллиметры.

Респираторному ритму противоположен ритм длительностных пропорций. Он укоренился в музыке под влиянием стиха. В древнегреческой музыке действовали ритмические формулы, позаимствованные из поэзии, - стопы. Греческие стопы - чередование кратких (так называемых «хронос протос») и долгих долей, которые вдвое, втрое, вчетверо или впятеро длиннее краткой. Стопный ритм дает весьма точный счет музыкального времени.

Такую ритмику называют квантитативной (счетной, количественной). В ней конкретный мелодический рисунок есть результат сложения наименьших (касс. 14, 15) или деления наибольших. Последнее характерно для ритмических модусов западноевропейской музыки XII-XVI веков (касс. 9, 16, 17, 18)

Модусы - это стандартные последовательности длительностей (ритмические рисунки), получаемые делением наибольшей длительности (целой) по определенным правилам. Целая могла делиться на равные части или на неравные, но в любом случае наименьшей единицей оказывалась группировка из трех одинаковых долей:



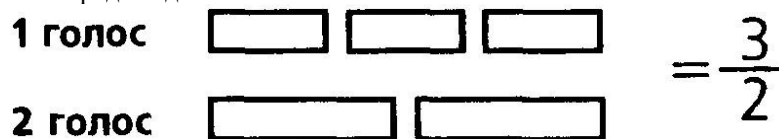
91

Троичное деление, подразумеваемое при любом соотношении равных или неравных, называли совершенным (совершенным), оно охранялось специальной папской буллой. Число 3 - знак Троицы. Процедура деления целой, приводящая к этому знаку, символизировала ход от Единства Троицы к ее ипостасям. Таким образом, стандартные ритмические рисунки - модусы, хотя и были количествами, однако количествами «качественными», смысловыми, символически заряженными. Модусам приписывались и конкретные (помимо общей символики Троицы) значения. Так, первый модус считался знаком бодрой надежды, а второй - сокрушения.

Эволюция средневековой квантитативной ритмики вела к равноправию совершенного (троичного) и имперфектного (двоичного) деления целых (и более мелких) длительностей в так называемой мензуральной системе. В последовательности или в одновременности (в разных голосах) применялись следующие мензуры - деления максимы (т.е. наибольшей):



Своего рода «визитной карточкой» модально-мензурированной ритмики XIV-XVI веков стало гемииольное (полуторное) сочетание порядков длительностей



Квантитативная ритмика характерна для неевропейской профессиональной музыки. В разных традициях ее - свои способы выведения порядков длительностей (стандартных ритмических рисунков).

В отличие от европейской средневековой композиции, в арабской или индийской традиционной музыке (касс. 14,15) количество стандартных сочетаний длительностей составляет от нескольких десятков до нескольких сотен (в европейской системе модусов их только шесть). Музыкант должен помнить все

ритморисунки, а процесс музицирования в ритмическом отношении представляет собой их комбинирование по определенным правилам.

Квантитативная ритмика вновь распространяется в европейской музыке 40-60-х годов XX века. В сериализме (см. Лекцию 3, раздел 7) используются ритмические

92

ряды из 12 (или меньше; во всяком случае — не больше) разных длительностей, отсчитываемые от наименьшей. Например: 0,5 - 1 - 2,5 - 2 - 3,5 - 5 - 4 - 3 - 4,5 - 1,5 - 5,5 - 6 (касс. 31).

Современная квантитативная ритмика и похожа, и непохожа на европейскую средневековую или традиционную неевропейскую. Общность заключается в том, что единицей ритма является конкретная последовательность длительностей. Различие - в том, что в системе модусов и в мензурированной ритмике эти последовательности были стандартными. Они не изобретались, но лишь изоципно применялись и комбинировались композиторами. Напротив, в сериальной ритмике последовательность длительностей сочиняется.

И это - наследие квалитативной (или тактовой) ритмики XVII-XIX веков (касс. 20-25, 27, 29, 30).

Всякий, кто когда-либо видел нотные издания, наверняка запомнил вертикальные линии, разделяющие ноты. Это - тактовые черты. К ним настолько привыкли, что лишённая их нотная строка воспринимается как «непрописанная». Между тем такт сформировался лишь в Европе и лишь в XVII веке, тогда же, когда был осознан феномен цельной интервальной вертикали - аккорд (см. Лекцию 3, раздел б).

Такт внутренне связан с аккордом. Такт - это своего рода «аккорд времени». Он представляет собой не конкретный рисунок, а абстрактную сетку акцентных долей, объединённых в единство размером. Например, в такте 4/4 - четыре одинаковых доли (четверти), заданные в виде градации акцентов: первый наиболее сильный, второй -слабый, третий - относительно сильный, четвёртый - слабый. В такте 3/4 - три акцентных доли: первая - сильная, вторая и третья — слабые. Акцентная сетка такта сама по себе не звучит (то есть может звучать, но в «исполнении» метронома или в тривиальной музыке, когда композитор дублирует ритмическими порядками схематический акцентный пульс). Акцентная сетка такта - только модель счёта временных долей, которые могут дробиться и суммироваться в изобретаемом композитором ритмическом рисунке.

Чем важна идеальная метрическая тактовая схема? Во-первых, тем, что она обеспечивает единство ритмических рисунков и их разнообразие. Память композитора освобождается от стандартных последовательностей длительностей, а его изобретательская энергия - от задач «притирки» этих последовательностей

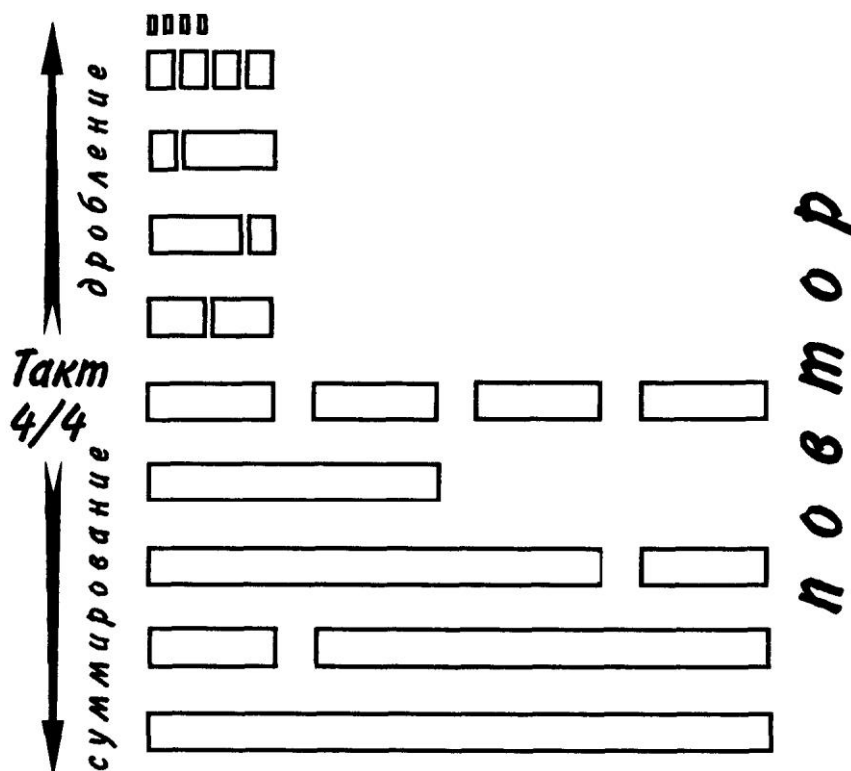
93

друг к другу. Есть акцентная «коробка», в которую достаточно «бросить» пригоршню длительностей, и они сами там «утрасутся» по форме «коробки». А если будут «выпирать», то можно на время сменить «коробку» (так называемый «переменный такт»): сбой в схеме может дать выразительный эффект. Во-вторых, тактовая последовательность идеальных акцентов толкает форму вперед (поскольку стимулирует повторение) и в то же время заставляет форму быть завершённой (поскольку симметрична самой себе). В-третьих, доли такта функционально дифференцированы: есть сильные и есть слабые. Следующий логический шаг, и оказывается, что такт способен ясно определять расстановку аккордов. Среди аккордов ведь тоже есть сильные (самый сильный - тоника, и разумно ее поставить на сильной доле самого сильного - начального - такта), а есть слабые (самый слабый аккорд - это повторение предшествующего, поэтому слабую долю такта целесообразно использовать под продолжающееся звучание аккорда, начинавшегося на сильной доле). Смены аккордов, естественно, будут приурочены к сильным и относительно сильным долям. А если на сильной доле композитор поставит слабый аккорд (или задержит на ней предыдущий сильный аккорд), то это — специальный фактурный эффект, индивидуализирующий гармоническую мысль.

В тактовой ритмике сама гармония превращается в род ритма (или наоборот: ритм делается ипостасью гармонии). И, так же, как в гомофонной фактуре аккорды «аргументируют» мелодию и вместе с тем являются ее производным, так и в такте акцентные доли обосновывают конкретные порядки длительностей, но в то же время являются абстрагируемыми от них обобщением.

Соотношение акцентной сетки такта и конкретных ритмических рисунков неоднозначно. Акцентный порядок управляет формированием порядков длительностей. Ведь такт повторяется, а любое повторение двоично (по причинам антропологическим: ритмы человека бинарны). Двоичность проецируется и внутрь такта. Акцентные доли объединяются и дробятся по закону двукратности:

94



Однако в рамках двукратности возможно громадное количество вариантов. Композитор придумывает ритмический рельеф так, что в нем всякий раз обнаруживается нечто непредвиденное, новое, оригинальное. Оpoznать оригинальное помогает опять-таки акцентная сетка такта. Она выступает как идеальный стандарт, с которым сравнивается уникальный ритмический порядок.

С конца XIX века в высокой композиции началось разложение тактовой ритмики (касс. 26). В фактуре все чаще встречалось троичное дробление и объединение акцентных долей, по забытому к тому времени средневековому гемиольному типу:



95

Под натиском троичных группировок акцентная сетка постепенно теряла свою безусловность. Вначале обычным стал переменный такт (размер такта часто менялся на протяжении пьесы, например - в первых шести тактах «Пьесы № 3 для кларнета» И.Стравинского - 4 разных размера: 2/4, 5/16, 3/16, 3/8). Впоследствии тактовые черты и обозначение размера остаются лишь в качестве удобства нотации: дирижеру или ансамблистам удобно членить партитуру на синхронные отрезки партий. Ритмика же вновь приходит к безакцентности — либо к квантитативной пропорции длительностей, либо к темповой амплитуде.

Тактовая ритмика в XX веке сохраняется в рок-музыке и популярной музыке, отчасти также в джазе. Однако в этих областях такт - больше дань танцевальным функциям музыки (они всегда подразумевают регулярный акцент), чем той свободе ритмического изобретения (опирающегося на тактовую двоичность), какую давала акцентная сетка, скажем, Баху (касс. 21) или Бетховену (касс. 24). В развлекательных жанрах и генетически с ними связанных видах музицирования такт - это символ «вытаптывания» музыкального времени, символ ног танцующего. Он не столько вуалируется ритмическими порядками, сколько, напротив, обнажается и подчеркивается всеми фактурными средствами (не случаен в поп-музыке XX века постоянный интенсивный пульс ударных, напрочь отсутствовавший в элитарной композиции, когда она переживала эпоху такта).

Виды ритма коррелируют с видами фактуры и их ладовыми прообразами:

респираторная (темповая, амплитудная) ритмика	монодия, гетерофония, сверхмногоголосие	старомодальные лады, неомодальность
квантитативная ритмика (ритмика пропорций)	монодия, полифония, пуантилизм, сверхмногоголосие	старомодальные лады, неомодальность

длительностей)

квалитативная  
ритмика (тактовая,  
акцентная ритмика)

полифония,  
гомофония,  
аккордовый и аккордово-фигура-  
ционный склад

тональность, также —  
модализированная  
тональность (в джазе, рок-  
музыке)

96

При любых соотношениях с фактурой и ладом ритм выполняет формообразующую функцию: «гонит» процесс вперед (выстраивая его в цепь повторений) и членит процесс на относительно завершенные части (такие, в которых повторяемые моменты симметрично уравнивают друг друга). При этом инерция продолжения и тенденция завершения, задаваемые ритмом, могут взаимодействовать по-разному, - в зависимости от того, как в данной культуре, в данную эпоху, данным художником понимается целостность вообще и художественная целостность в частности. Образы целостности воплощены в схемах членения и связи музыкального процесса - композиционных типах.

**4 Композиционные типы.** Лат «compositio» означает «составление», «сочинение». Термин «композиция» применяется преимущественно по отношению к европейской традиции авторских произведений, зафиксированных в нотном тексте, - в отличие от термина «импровизация», обозначающего процессы музицирования, в которых автор и исполнитель слиты в одном лице, для которых нотный текст не обязателен.

Тем не менее, как письменная композиция, так и устная импровизация одинаково подчиняются определенным схемам планировки процесса, которые будем называть композиционными типами (формами). Многообразие композиционных типов, выработанных мировой музыкой, можно расположить между крайними точками нескольких осей:

- 1) зависимость или независимость формы от внешних факторов (прежде всего и главным образом от словесного текста), или, что то же, гетерономия - автономия композиционного типа;
- 2) замкнутость или разомкнутость целого;
- 3) сильная или слабая функциональная дифференцированность частей (т.е. степень выраженности начала, середины, конца формы).

1) Музыкальное искусство начинается с гетерономных (зависимых от слова и танца) типов композиции (касс. 1-6, 12, 13). Выделяются две разновидности гетерономных форм песенно-плясовые и эпико-литургические.

В песенно-плясовых формах действующие в кооперации равномерные акценты танца и стиха приводят к делению мелодии на повторяемые

97

или варианты части a-a-a... или a-a'-a"... Объем этих частей тяготеет к равенству: 4+4... или 2+2+2+2... (касс. 8).\*

В эпических песнопениях (русские былины, украинские думки, пение киргизских манасчи - касс. 4) и в литургическом распеве (S3 12,13) на музыкальную форму воздействует не акцентный порядок текста, а его членение на строки и смысловая выделенность отдельных слов. Форма складывается как цепь неравновеликих сегментов, мелодическое наполнение которых может быть различным (в литургическом распеве). Однако целое не кажется собранием разнородных кусков, поскольку подчинено общему характеру текста, что выражается в отсутствии контрастов между различными частями:

$$\frac{a-b(=a')-c(=a'')\dots}{1+4 \quad \quad +3 \quad \quad \dots}$$

Таким образом, в гетерономных формах сложились две противоположные схемы планировки процесса симметричная периодичность и сквозная последовательность. Промежуточное положение занимает **ротационный тип**:

$$\frac{a-b-c-a-b-c-a-b\dots}{2+3+3; 2+3+3; 2\dots}$$

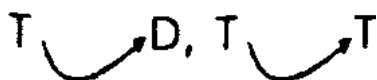
Он может сближаться как с симметричной периодичностью (S3 7), так и со сквозной последовательностью (S3 15). В ротационном типе, однако, копяты возможности «самоуправления» музыкальной формы - ее независимости от текста и танца. Стоит только ротации стать периодичной,

\* В схемах типов композиции используются следующие обозначения: А, В, С, F - Темы, состоящие из фраз, мотивов, попевок;

a, b, c, f - фразы, мотивы, попевки;

A, A' или a, a', a'' - варианты одной и той же темы или попевки;

T, s, D — тональные функции (тоника, субдоминанта, доминанта);



- модуляции (уход от тоники, уход и возвращение к тонике);

1+2+3 — масштабные пропорции частей (в тактах или других единицах измерения времени: слогах, фразах текста, количестве повторений попевки или мотива)

$$\left( \frac{a-b-a-c-a\dots}{4+2+2+4+2\dots} \right)$$

что легко происходит в танцевальной музыке, которая, в принципе, склоняется к регулярности, как в композиционной схеме возникают соответствия частей на расстоянии, которые «стягивают» в единство заключенные между ними контрастные части. На такой композиционный тип масштабы и членение словесного текста уже могут и не оказывать никакого влияния. Он становится автономным.

Однако автономным формам «трудно». Ведь они вынуждены сугубо внутренними, музыкальными средствами обозначать свою расчлененность и целостность. Монотония или стертая дифференцированность фаз процесса в автономной композиции превращается в недостаток, который, в свою очередь, обладает провокационным импульсом. Ведь избежать невнятности конструкции можно тонко, а можно грубо, с беспроязычным, но дешевым эффектом, - например, повторить заключительный аккорд много раз и очень громко, чтобы не возникло сомнений, что сочинение пришло к финалу. В автономных композиционных типах, таким образом, возникает проблема этического достоинства авторского мастерства.

В тональной музыке планировка процесса держится на последовательности тональных функций В начале и конце должна находиться тоника (Т), в середине - уход от нее в сферы субдоминанты (S) и доминанты (D). Но этот логический каркас допускает разные конструкции конкретной музыкальной постройке, не говоря уже о разных «фасадах», которыми эта постройка повернута к слуху. Отдельные конструкции тональных форм вырастают из периодичной ротации. Они различаются тем, какова система повторов и контрастов тематического материала. А «фасад» - это способы установления контраста и связывания контрастного и повторяемого в целом. Наиболее проста конструкция и «фасад» в лаконичных однотемных формах; наиболее сложны - в развернутых многотемных, которые строятся не как чередование относительно самостоятельных частей, но как единое развитие.

В ариях, романсах, частях танцевальных сюит, главных темах сонат и симфоний распространены ПРОСТЫЕ (однотемные и не содержащие ухода из главной тональности) ДВУХ- и ТРЕХЧАСТНЫЕ формы:

99

$$\frac{AA'}{T}; \frac{AA'A}{T} \quad (\text{рис. 21, 25})$$

В перечисленных жанрах, а также в медленных частях сонат и симфоний обычны СЛОЖНЫЕ (с новой темой в середине и/или с выходом за пределы начальной тональности) ТРЕХЧАСТНЫЕ формы.

$$\frac{ABA}{T \quad T} \quad (\text{рис. 30})$$

В оперных ариях, танцевальных сюитах, заключительных частях сонат, инструментальных пьесах, а также оперных сценах используются конструкции

### РОНДО

РОНДО (рондо - это как бы сложная трехчастная с двумя и более «серединами»):

$$\frac{ABACA}{T \quad T} \quad \text{или} \quad \frac{ABACAFA\dots}{T \quad T} \quad (\text{рис. 20})$$

В первых частях, а иногда в финалах и медленных частях симфоний, инструментальных концертов и сонат обычно усложненное рондо, которое называют

### СОНАТНАЯ ФОРМА.

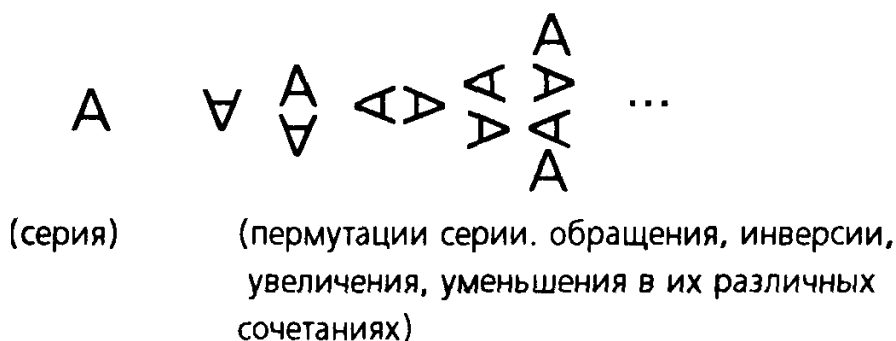
СОНАТНАЯ ФОРМА. Середина сонатной формы (разработка, вытекающая из экспозиции и готовящая репризу) включает в себе активный уход из основной тональности (модуляцию) и глубокое преобразование контрастных тем экспозиции - главной и побочной. На схеме главная и побочная темы обозначены буквами А и В, а их преобразования (дробления, обращения, модификации в новые мотивы и т.п.) - строчными буквами «а» и «в» (касс. 22, 24):

$$\begin{array}{ccccccc} \text{ЭКСПОЗИЦИЯ} & & \text{РАЗРАБОТКА} & & \text{РЕПРИЗА} & & \\ \text{A} & \text{B} & & & \text{A} & \text{B} & \\ \hline \text{T} & \text{D} & \text{T} & & \text{T} & \text{T} & \\ & \text{a} & & & & & \end{array}$$

(ab+ba)=c-(a=b)=cab

В неомодальной музыке XX века идея сонатной разработки распространилась на всю форму. Появились **МОНОТЕМНЫЕ РАЗВИВАЮЩИЕ ФОРМЫ СЕРИЙНОГО ТИПА** (касс. 31):

100



Несмотря на генетическое родство с сонатной идеей - идеей развития - эти формы можно отнести к **завершенным статическим**

Другой композиционный тип XX века - **ВАРИАБЕЛЬНЫЕ ФОРМЫ** ротация без определенного композитором порядка последовательности сочиненных блоков (касс. 32), по типу

дано:

A, B, C, F;

исполняет

ся:

<b>начало</b>		<b>продолжение</b>
	ИЛИ	<b>B.</b>
<b>A</b>	ИЛИ	<b>C.</b>
	ИЛИ	<b>F...</b>
ИЛИ	ИЛИ	<b>A</b>
<b>B</b>	ИЛИ	<b>C...</b>
	ИЛИ	<b>F...</b>
<b>ИЛИ</b>	ИЛИ	<b>A..</b>
<b>C</b>	ИЛИ	<b>B..</b>
	ИЛИ	<b>F...</b>
ИЛИ	ИЛИ	<b>A...</b>
<b>F</b>	ИЛИ	<b>B..</b>
	ИЛИ	<b>F..</b>

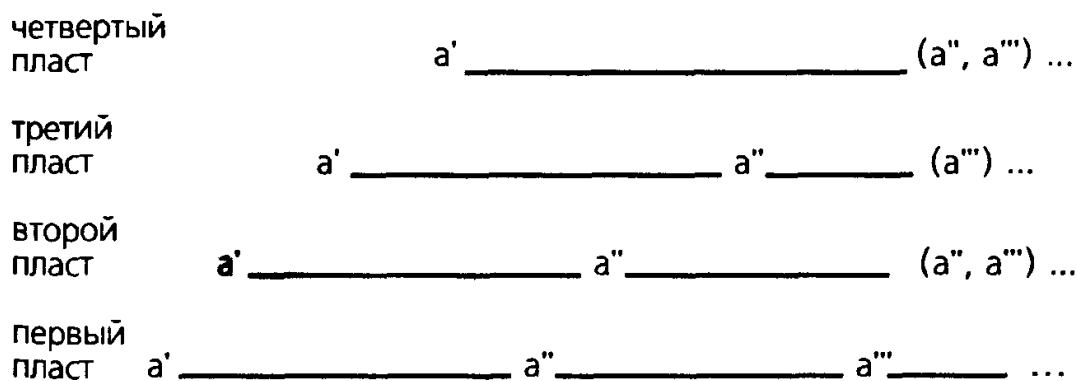
Варибельные формы как бы наследуют древнейшему принципу вариантности (см. выше о формах типа a-a'-a"..), поскольку в последних равнозначность вариантов не предполагает некоторой единственной версии процесса и его жесткой целенаправленности. От вариантности и выросших из нее композиторских вариаций

100



современные варибельные формы отличаются принципиальным отрицанием единственного вектора движения (принципиально это отрицание потому, что единственный вектор движения долго был нормой европейской композиции, в частности, в наиболее сложных ее формах - сонатных)

Однако принцип **ВАРИАЦИЙ** с направленным процессом продолжает действовать и в XX веке. В частности, один из композиционных типов опуса в минимализме (репетитивизме, см Лекцию 13, раздел 3) состоит в наложении друг на друга в разных фактурных пластах микротрансформаций исходного материала. Поскольку порядок трансформаций необратим (в отличие от варибельной композиции), то возникающее движение хотя и крайне малозаметно, однако все же воплощает некоторую направленность (касс. 34):



В композиционном типе ПОСТЕПЕННЫХ ИЗМЕНЕНИЙ форма окончательно лишается той замкнутости, которую ей обеспечивала корреспонденция экспозиции и репризы, связанных разработочным развитием в классической тональной сонате. Однако автономные формы в целом тяготеют к завершенности, замкнутости, в отличие от гетерономных, которые более индифферентно относятся к проблеме маркировки начала и конца.

2) Гетерономные формы, как правило, разомкнуты (могут в принципе всегда быть продолжены или сжаты). Автономные же формы (хотя и не всегда) - замкнуты.

В особом положении - вариации в тональной музыке. По природе, восходящей к фольклорной импровизационной вариантности, вариации принадлежат к

102

«открытому» композиционному типу. Однако законы тональности, с ее динамикой и субординацией, требуют и от вариаций завершенности. «Закрывают» вариации двумя способами: либо по типу сложной трехчастной (возвращая начальную тему в конце и тем самым создавая вокруг вариаций «рамку», как у И.С.Баха в «Гольдберг-вариациях»); либо по типу сонатной формы (превращая череду вариаций в подобие разработки темы и модулируя в другие тональности; тогда возврат в главную тональность в последней вариации, даже если она очень сильно видоизменила тему, воспринимается в качестве завершения, как у Р.Шумана в «Симфонических этюдах»).

Наибольшей степенью замкнутости обладает сонатная форма. Ее развивающий характер ставит перед композитором задачу: из данной фактурной идеи (прежде всего - главной темы) «извлечь» такой процесс, который внутренне мотивированно укладывался бы в конструкцию. Иными словами, форма должна быть «оправдана» материалом, а материал - формой. Шедевры классической симфонии демонстрируют реальность этой диалектики.

Главная тема Пятой симфонии Бетховена (касс. 24) начинается парадоксальным разбегом с длинной остановкой: как если бы стайер, едва стартовав, встал как вкопанный. Инерция «бега», накапливаемая в самом начале за счет внезапного «окаменения», дает гигантский импульс для длительного и интенсивного разработочного развития. В свою очередь, интенсивность сонатной разработки задним числом «объясняет» «странность» начального мотива: раз было, куда так долго «бежать», значит, исходный динамический рывок не был зряшным, да и внезапная остановка - тоже, - перед большой и трудной дорогой естественно поддаться мучительному сомнению.

Замкнутые формы связаны с таким образом целостности, который стоит за словами «в конечном счете» («в конечном счете добро побеждает зло»). То есть речь идет о существующих в каждый данный момент неустойчивом положении, конфликтной ситуации, сложном переплетении сил и о процессе, который через эти неустойчивость, конфликтность, сложность устремлен к устойчивому, бесконфликтному, ясному итогу. Таково специфическое новоевропейское представление об истории. Правда, в самой истории «конечного счета», тем более светлого, ясного, все не обнаруживается и не обнаруживается. Он постоянно отодвигается, и в него можно лишь верить, но вряд ли он достижим. Зато в музыкальных произведениях эпохи

103

тональности, принадлежащих к замкнутому композиционному типу, «конечный счет» дан как реальность (художественная).

Что желаемо, но не осуществимо в истории, то возможно (хотя и не всегда желаемо) в искусстве. Хотя и в нем жажда «конечного счета» не всегда насыщается. Замкнутые формы были идеалом для классической композиции конца XVII - конца XIX веков. Но и тогда он по-настоящему реализовался лишь в вершинных творениях, в шедеврах. А в XX веке идеал изменяется.

В новой музыке XX века замкнутость «ревизована». Принципы открытой формы возобладали. Однако и в переменных формах, и в процессах постепенных изменений существует некое единство целого (не равнозначное единству замкнутого композиционного типа): единство оригинальной композиторской мысли. «Конечного счета» нет, есть «начальный», и при этом постоянный, «счет» идея опуса, оправдывающая каждую его деталь и конструкцию в целом, в том числе и такую конструкцию, которая словно бы не имеет четкой артикуляции, как в произведении Владимира Мартынова «Magnificat» - сплошном плавном-текущем «круговращении» одного и того же материала (касс. 35)



3) Функциональная дифференцированность частей - способ «расположить» музыкальную форму во времени. Части должны различаться так, чтобы означать начало, середину и конец процесса, разумеется, в тех случаях, когда категории начала, середины и конца важны для образа целостности и для переживания времени.

Эти категории не важны или не слишком важны в архаичных мелодиях (касс. 1), представляющих собой цепь повторений или вариантов (а-а'-а''...); в неевропейском традиционном импровизационном музицировании (касс. 14), с его плавными «волнами» истощения очередного импровизационного импульса и ротацией стандартного набора попевок и ритмических рисунков; в ряде направлений современной музыки (в частности, в репетитивизме (касс. 34) - напластовании микроизменений в ходе повторения некоторых фактурных ячеек с целью создания медленного, «незаметного» процесса).

Функциональная дифференцированность частей формы нарастает там, где музицирование уподобляется либо ораторской речи, долженствующей нечто доказать, отправляясь от некоторых посылок, и потому членищейся на тезисы, их рассмотрение и выводы, либо - человеческой биографии, с ее детством, юностью,

104  
расцветом зрелости и итоговым смыслом жизни.

Связь с ораторской речью определяет литургическую композицию текстомузыкального типа. Но и в автономных сочинениях, особенно церковных, XVII - начала XVIII веков риторика влияет на расположение во времени частей опуса. От изложения исходного «тезиса» (темы) через его комментирование и оспаривание (варьирование темы, противопоставление ей других тем) к утверждению тезиса в качестве вывода (наиболее сильная подача в финале главной тональности, главной фактурной идеи, главной мелодии и т.п.) - таков обычный план и духовных кантат И.С.Баха, и русских духовных концертов (касс. 23).

В XVIII веке происходит смена риторической модели **биографической**. Смена эта вызвана тем, что высокая музыка все в большей мере приживалась на светском подиуме, обрывая связи с церковной проповедью, но взамен срастаясь с жизненным самоощущением индивидуальности, которая строит свою судьбу не в качестве члена традиционной (в том числе конфессиональной) общины, а в качестве «героя» собственной «истории» - собственной биографии.

Наивысшей ясности «биографическая» дифференцированность частей формы достигла в классической форме сонат и симфоний (касс. 22, 24). Части, составляющие сонатную композиционную схему, «растут» из единого исходного зерна, - из главной темы, которая является источником и в то же время постоянным «действующим лицом» всего развития. Эта роль обозначается приуроченностью главной темы к сфере тоники (тоники ведь - главная тональная функция, что расположено в ее пределах, то и является главным), а также посредством особой индивидуализированности темы (тема должна быть индивидуализированной, чтобы ее можно было узнавать сквозь все перипетии ее «судьбы»). А индивидуализированность тема обязана некоторым конструктивным противоречиям (см. выше анализ главной темы бетховенской Пятой симфонии (касс. 24) Конструктивное противоречие необходимо для того, чтобы было ради чего длить музыкальный процесс, - ради разрешения противоречия. Конструктивный дисбаланс, заключенный в теме, таким образом, делает тему источником ее собственной «судьбы».

Серединные функции формы заключаются или во введении контрастных тем, или в развитии главной темы. Сонатное развитие есть заострение до некоторого предела

105

конструктивного противоречия главной темы. При этом заострение маскируется под попытки разрешить противоречие (каждый следующий структурный сегмент появляется потому, что надо разрешить накопившиеся конструктивные противоречия, но на деле он их или усиливает, или завязывает новые). Тема дробится на элементы, эти элементы образуют новые сочетания. Необходимый фактор разработки - это также уход из сферы тоники, причем чем глубже этот уход, тем драматичнее «судьба» темы - музыкальной индивидуальности. Разработочное развитие подводит к кульминации предельному обострению всех накопившихся противоречий. Зона кульминации тонально обозначается функцией доминанты. Нередко кульминация подчеркивается также наивысшей громкостью и включением всех тембровых ресурсов инструмента, ансамбля или оркестра. Кульминаций может быть несколько, в этом случае выделяется генеральная кульминация - последняя в их ряду.

Кульминация - это переключатель серединных функций в заключительные. После нее форма переходит в план разрешения конструктивных противоречий. Собственно, уже сама сила кульминации, воспринимающаяся как предельная, есть симптом разрешения противоречий, поскольку им уже «некуда» обостряться. Поэтому в простых случаях функций заключения выражаются проведением главной темы в сфере тоники в первоначальном виде Одновременно снимаются сложные фактурные рисунки, ослабляется интенсивность аккордовых смен, ритмические порядки приходят к ясным и инерционным формулам. Тема в этих процессах как бы растворяется, ее индивидуализированность сглаживается, чтобы в конце концов отлиться в несколько заключительных аккордов, утверждающих тонику. Однако эти последние аккорды за оболочкой нормативной общезначимости таят все предшествующее развитие, которое к ним привело. Они и есть итоговый «смысл жизни» темы, которая осуществила свою «судьбу».

Описанная функциональная дифференциация частей сонатной формы может реализоваться и вне сонатного композиционного типа, даже и в такой музыке, в которой вообще нет темы или тональности. Сонатной функциональной логике достаточно было вызреть в истории музыки, чтобы «оторваться» от сонатной

формы и действовать в любых Других композиционных условиях Этот отрыв произошел в музыке XX века, в частности, в сонорике (касс. 33, см Лекцию 3, разделы 4, 7, Лекцию 13, раздел 3)

106

Коррелирующие гармония, фактура, ритм, композиционные типы образуют «ядра» разных музыкальных культур, порождают определенные виды творческих артефактов. «Оболочками» этих «ядер» являются те или иные устойчивые условия и задачи музицирования, а также всевозможные вспомогательные факторы (например, наличие или отсутствие нотации, ее принцип, наличие или отсутствие музыкальной теории, способ ее построения).

Музыкальные культуры, или типы музыки, имеют каждая (каждый) свою собственную историю. Понятие «история музыки», таким образом, не вполне корректно. Есть несколько историй - нескольких «музык». О критериях отличия этих «музык» друг от друга, об их отношении к понятию истории - в следующей лекции.

## ПРИМЕЧАНИЯ

1 Композиционная техника игры с незакрепленностью относительно друг друга элементов фактуры и частей формы, развивается с 1950-х и носит имя «алеаторика» (от лат «alea» — игральная кость, случайность). Алеаторику еще называют индетерминированной композицией, имея в виду нивелировку причинных связей в музыкальном процессе. В алеаторических (индетерминированных) сочинениях подразумевается особая активность исполнителя - он не просто озвучивает нотную запись, но «на ходу» формирует одну из возможных версий сочинения.

2 Маурисио Кагель (р. 1931 г.) - аргентинский композитор, дирижер, живущий в ФРГ, создал множество алеаторических сочинений, в том числе в жанре инструментального театра (соединения музицирования с театрализованным поведением исполнителей, как бы изображающих музыку). В «Атем» также есть элементы инструментального театра Исполнители манипулируют с инструментами, футлярами от них, жестикулируют и т. п.

## Лекция 5. ТИПЫ МУЗЫКИ

1. Музыка и «музыки» •

2. Типы музыкального творчества •

3. «Обочины» (?) и «магистраль» (?) музыкальной истории. Исторически «медленное» и исторически «быстрое»

### 1. Музыка и «музыки».

1. Музыка и «музыки». Газетные репортажи или рекламные объявления не называют литературой За понятием «литература» закреплены представления о романе или поэме, эпитафии или сказке, наконец, о публицистическом эссе или проповеди Не все, что изложено литературным языком, не все, что написано и напечатано, не все, что можно прочесть, относят к искусству слова Иначе обстоит дело с искусством звуков Музыкой называют и Шестую симфонию Чайковского, и песенку «Не жди меня, мама, несчастного сына», и джазовую импровизацию, и напев чукотского шамана Все, что поется и играется на музыкальных инструментах, что может быть запечатлено в нотной записи или в фонограмме, что слушают не как речь и не как шум, принято именовать музыкой

Общее понятие «музыка» парадоксально Оно суммирует совершенно несоединимые реалии «грязные тона», обязательные в джазе, и идеальную чистоту камертонной настройки, обязательную при исполнении симфонии, шокирующую пестроту наряда эстрадного исполнителя и строгую униформу академического оркестранта, неуверенное треньканье на гитаре подростков во дворе (впрочем, вполне довольных своим музицированием) и блестящую виртуозность скрипача, играющего «Каприсы» Паганини, режущий уши европейца визг певцов традиционной пекинской оперы и малосмысленный, пресный (на восприятие неевропеизированной китайской публики) голос Паваротти

Если бы еще реалии, о которых идет речь, постоянно взаимодействовали, тогда можно было бы подводить их под единое понятие Но до XX века индийская рага жила в своем культурном пространстве, а европейское многоголосие - в своем, без всякого их соприкосновения, хотя индийский чай в Европе пили уже достаточно

108

давно, а европейцы успели нажить в Калькутте или Бомбее значительные капиталы.

Понятие «музыка» представляет собой своего рода миф. Его корни - в древних космологически-религиозных учениях (типа пифагорейства, конфуцианства), выдвигающих образ музыки - эквивалента универсальных законов мироздания. Миф о «музыке вообще» варьировался европейскими средневековыми теологами, теологически настроенными математиками (например, Г.Кеплером), романтическими мыслителями (например, Шеллингом, Новалисом). У всех музыка оказывалась знаком всеобщего миропорядка. При этом все имели в виду некоторую вполне определенную музыку (средневековые теологи - ту, что звучала в церкви в средние века; романтики - чаще всего классические сочинения Моцарта или Бетховена), которая, будучи приравнена бытию в целом, и сама делалась музыкой-в-целом<sup>1</sup>. На уровне обыденного словоупотребления мифологизация «своего» привычного вида музыки «оседала» в виде лексического различения шаманского камлания и пения оперного тенора.

Однако устойчивый миф, как и обыденное словоупотребление, не бывают кругом неправы. Хотя отдельные виды музыки противоречат друг другу подчас кардинально, хотя чаще всего они слабо взаимодействуют в культуре, все же не то общее их связывает.

Любая музыка, даже очень плохая или совсем несерьезная, так или иначе символизирует человеческое существование. В ней выражено определенное видение пространства, понимание времени; в ней эстетизированы (то есть превращены в предмет доставляющего удовольствие или побуждающего к мысли созерцания) различные чувствования (от экстаза телесной радости до метафизического отчаяния) и духовные устремления (от религиозных до связанных с «холодным» интеллектуальным конструированием). Любая музыка, если она хороша, вызывает специфический восторг - наслаждение свободой голоса и дыхания в пении, точностью и раскованностью моторики в инструментальной игре (слушание же - это скрытое пение и скрытая игра), наслаждение способностью сделать голос или звучание инструмента выразительными. Человек превращает свои руки, мышцы, дыхание, голосовые связки в звучание, перевоплощается в звуки, и это приносит такое же удовольствие, как исполнение роли в театре или преодоление трудностей в спортивном состязании. Соединение в музыке символизированных человеческих ценностей и раскрепощенного самовыражения придает ей двоякую важность: она есть и «книга» (часто даже «священная книга»),

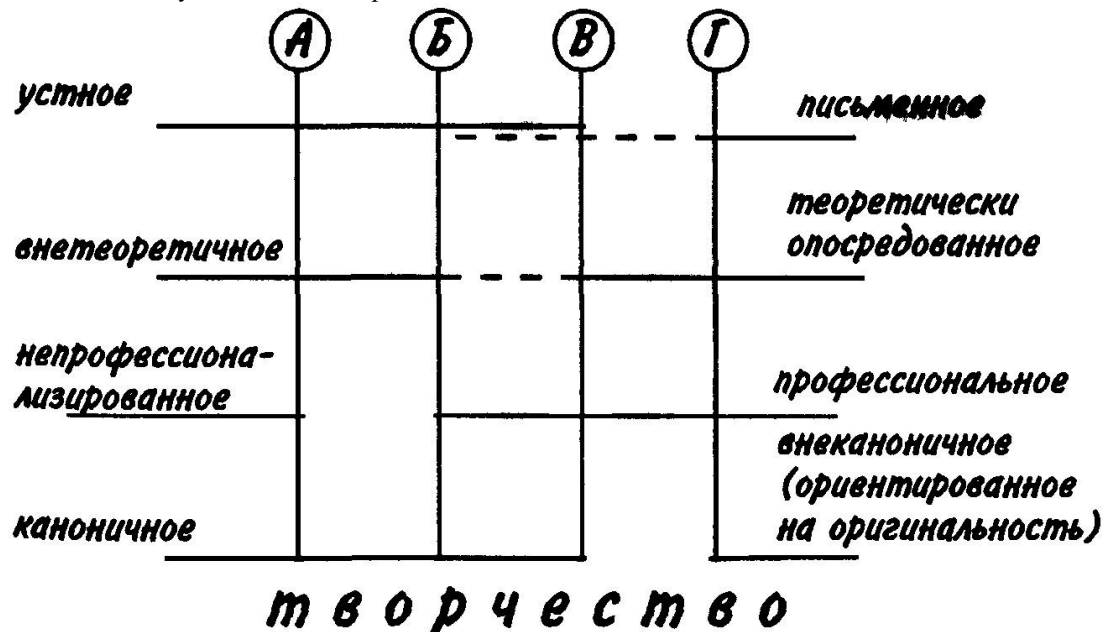
109

в которой запечатлены представления о последних основаниях человеческого бытия, и «игра» (в смысле театра и спорта), увлекающая своими условными правилами и обнаруживаемой в их рамках непредсказуемостью.

Однако сказанное о единстве музыки не означает, что из различных «музык» можно выстроить единую историю. Историй музыки столько, сколько есть устойчивых корреляций между факторами, которые определяют музыкальное творчество как особую деятельность: деятельность, заполняющую дистанцию между «писанием книги» и «игрой-состязанием».

## 2. Типы музыкального творчества.

2. Типы музыкального творчества. Многообразие «музык» можно свести к четырем основным типам. Представим их в следующей сетке координат:



**А:** музыка фольклорного типа (архаичный фольклор; крестьянские песенно-инструментальные традиции; современный городской фольклор; вырожденный фольклор - адаптации на профессиональный лад народных образцов); **Б:** музыка менестрельного типа (городская развлекательная музыка от средневековых скоморохов и менестрелей до современной эстрады); **В:** искусство канонической импровизации (литургический распев, традиционные неевропейские инструментальные и вокально-инструментальные импровизационные циклы,

110

например, узбекский маком); **Г:** опус-музыка (европейская авторская композиция XI-XX веков, одним из основных понятий которой является «opus» - оригинальное сочинение, зафиксированное в нотном тексте).

Репертуар фольклорных песен, заплачек, заклиний, наигрышей (касс.1-6) хранится в коллективной памяти. Устность фольклора вытекает из традиционализма культуры, в которой фольклор возникает и живет. Пока обычаи, освященные прошлым, каждодневно воспроизводятся, нет нужды в письменных о них свидетельствах. Музыка - часть таких обычаев и тоже не нуждается в том, чтобы сохраняться в виде текста.

Из устности и интегрированности музыки в традиционный уклад жизни вытекает особый характер осознания творчества. Музыка не учатся специально, через формализованную инструкцию, а просто слушают и подключаются к исполнению, поскольку участвуют в обрядах и бытовых ритуалах, в которых она звучит. Точно так же, как нет теории ходьбы или бега, пока не возникает характерная для индустриальной культуры проблема гиподинамии, нет науки о питании, пока цивилизация не поставила проблему ожирения, так нет теории музыки, пока музыка есть непосредственная часть жизни.

Впрочем, поскольку никакая деятельность не обходится без осознания - хотя бы частичного, пусть растворенного в автоматизме привычного навыка, пусть невербализуемого, то все же некоторая теоретичность фольклорному музицированию присуща. Ее лучше всего сравнить с той «теорией» погодных примет, которая позволяет крестьянину точно определять оптимальные сроки сева.

Эта рудиментарно-рецептурная «теоретичность» развивается в систему формализуемых правил в наиболее ответственных жанрах фольклорных культур: магических и эпических: Шамана, который врачует или «управляет погодой» посредством музыки специально обучает шаман-наставник. Можно только догадываться, как выглядит формализация соответствующих правил, поскольку в архаичных культурах существует запрет на объяснение посторонним кодекса священнодействия. Зато у этнологов было множество возможностей изучить ту школьную теорию, которая в ходу при обучении эпических певцов-сказателей, в частности, украинских лириков и кобзарей, русских калек переходных<sup>2</sup>. Впрочем, музыканты-сказатели как бы «выпадают» из фольклорного музицирования. С одной стороны, они исполняют традиционный национальный репертуар, но с другой стороны, - исполняют профессионально, не так, как участницы девичника -

111

полагающиеся по обычаю песни. Тем самым шаманы или музыканты-эпики относятся скорее к типу «В» (см. ниже).

С рудиментарной теоретичностью (или, выражаясь категорично, внетеоретичностью) фольклорного музицирования связана его не-профессионализированность. Ведь профессионал - это тот, кто осознает (т.е. может аналитико-схематически описать), что и зачем он делает; профессионал - всегда немного теоретик. На деревенской свадьбе все поющие и танцующие - «дилетанты». Другое дело, что одна крестьянка оплакивает невесту лучше другой, и первую приглашают на свадьбу со специальным музыкальным прицелом. Однако в принципе все женщины могут оплакать невесту так, как полагается по обычаю; все матери могут спеть колыбельную ребенку; все пастухи - сыграть утром на рожке. Непрофессионализированность фольклорного музицирования - это торжество коллективного навыка, это проявление глубинной черты традиционных сообществ: преобладания родового (общинного) самоопределения человека над индивидуальным.

Из внетеоретичности и непрофессионализированности вытекает каноничность народного музицирования - его ориентированность на неизменные образцы, нормы, каноны. Ведь что не формализуется, то и не преобразуется; предпосылкой любой инновации является дистанцирование от существующего образца, а такое дистанцирование дается только теоретическим осознанием. Что сведено к коллективным способностям, то также не обновляется: массовость предполагает устойчивый стандарт. В эстетике фольклорного музицирования хорошо только извечное. Отклонения от образца воспринимаются как случайная ошибка или же, если они настойчивы, - как проявление умпомешательства.

Из устности и каноничности вытекает импровизационный характер фольклорного пения и игры на инструментах. Память не может хранить образец во всех его конкретных деталях; всегда помнятся только важнейшие вехи некоторого процесса. Такими вехами в народной музыке являются попевки или игровые фигуры, закрепленные за песнями того или иного жанра или за наигрышами на том или ином инструменте. Сопряжение этих попевок или игровых фигур в некоторый длительный процесс - дело импровизации. Слаженный ансамбль постоянно поющих людей сводит момент импровизационности к минимуму; однако в целом та или иная песня в каждом отдельном исполнительском варианте отличается сама от себя.

112

Фольклорные образцы всегда представлены набором локальных исполнительских версий. Этнологи-музыковеды реконструируют инвариант, идеально определяющий совокупность вариантов данной песни. Такой инвариант нигде и никогда не звучит, но можно представить себе, что он-то и есть тот образец, верность которому хранят фольклорные исполнители. Самим же исполнителям кажется, что они не импровизируют, а повторяют от века заданное.

Специфика фольклорной импровизации, таким образом, состоит в том, что музыкантами она осознается как простое воспроизведение готового, но при этом готового - стабильной звуковой структуры — в реальном виде нет. Фольклорное музицирование можно определить как бессознательную импровизацию на идеальную «тему». Это отличает народное музыкальное творчество от импровизационной практики в профессиональной музыке - развлекательной (менестрельного типа) и высокой (в традициях канонического распева и инструментальной импровизации)

**Менестрельный** репертуар (касс.7,8), так же, как фольклорный, сохраняется в памяти - в памяти профессиональных музыкантов, прошедших специальное обучение у признанных мастеров и принятых в соответствующую ремесленную корпорацию. В такие корпорации - цехи с определенным уставом - объединялись западные жонглеры и менестрели; в так называемые ватаги - русские скоморохи. В Новое

время, когда корпоративные принципы общественной организации сошли на нет, музыканты-развлекатели сохраняют черты цеховой объединенности. Например, цыгане, которые в городах России XVIII-XIX веков были главными музыкальными увеселителями, составляли замкнутую художественную среду. В ней были свои мастера и подмастерья, а профессиональные умения передавались по наследству. В сегодняшнем шоу-бизнесе также есть свои ограничения на вход, регулируемые специалистами по «раскрутке» «звезд».

Возникновение особой профессиональной среды означает модификацию музыкальной памяти. Профессионал помнит не только то, что примерно надо петь и играть; он помнит особые «ноу хау», позволяющие его исполнению выделиться на фоне музицирования других мастеров. У него есть набор «секретов», привлекающих слушателей. Эти «секреты» могут уйти вместе с мастером, а могут быть усвоены и преобразованы его учениками. Поэтому развлекательный музыкальный профессионализм исторически живет как бы на двух этажах.

#### 113

Первый - коллективная память членов цеха (а также их слушателей), сохраняющая стандартное «что» и наиболее стереотипные приемы из сферы «как». Второй - индивидуальное мастерство исполнителя, уходящее вместе с ним, но обуславливающее наиболее ценные черты менестрельного творчества. Впечатления от пения и игры профессионала, достигшего неповторимых высот мастерства, сохраняются в исторических хрониках и мемуарных свидетельствах. Еще немного, и от литературных описаний можно сделать шаг к нотному тексту, увековечивающему оригинальное «ноу хау».

Однако такой шаг в развлекательной музыке не делался до конца XIX века, да и в наше время делается только внешним образом. Все-таки текст - это «книга», а любая книга, по традиции, причастна к «Книге» - к письменному запечатлению высоких, наиболее достойных истин. Что же касается развлекательной музыки, то ее цели и задачи связаны не с «истинами», а с бытовым делом - с украшением досуга, приданием праздничного измерения повседневной жизни. Вот почему нотный текст в прошлом веке, как и в наши дни, в этой творческой сфере — только вспомогательное орудие. Он частичен (часто ноты современной песни - это одна только мелодия со схематическим цифрованным обозначением аккомпанемента) и адресован не столько самим профессионалам, сколько слушателям, желающим самостоятельно воспроизвести понравившийся образец.

Менестрельное искусство опирается на систему профессиональных рецептов. Однако это не вполне теория, поскольку рецепты, хотя и вербализуются при обучении, все же растворены в показе - в «делай, как я». К тому же рецепты не обосновываются, в отличие от «настоящей» музыкальной теории, которая осознается и функционирует не только в качестве педагогического подспорья, но и качестве науки, строящей систему законов с опорой на некоторую аксиоматику. Да и язык, которым вербализуется рецептура развлекательной музыки, сродни сленгу. Его роль, как у любого жаргона, состоит в маркировании причастности «своему кругу», а не в рационально-доказательной передаче информации. Например, самопояснения рок-музыканта Андрея Летова: «Мы использовали... арсенал всевозможных немислимых шумелок, примочек, дорожек, всего, что было способно вокруг нас звучать, всего, что было у нас под руками»<sup>3</sup>, - служат не столько описанию работы, сколько косвенной передаче «драйва» и «кайфа», пережитых музыкантом и предполагаемых им в своих «фанах».

#### 114

Поскольку развлекательное музицирование всегда заинтересовано в аудитории - оно должно нравиться многим, чтобы кормить музыкантов, - постольку в нем силен стандарт и его можно отнести к искусству канонического типа. Связь тут такая чем шире аудитория, тем больше в ней процент людей, ориентированных на слушание привычного, предпочитающих хорошо знакомое новому. Следовательно, менестрель не может не опираться на образец, популярный у слушателей. Однако развлекательная музыка в то же время должна вносить в досуг элемент неожиданного (непривычность оживляет будни, превращая их в праздник). Этот элемент предстает в искусстве музыкантов-развлекателей в виде виртуозной импровизации, нередко граничащей с цирковым трюком. К виртуозному импровизированию добавляется фактор моды. На современной эстраде канон, неизменный с 1850-х годов (куплетная лирическая песня с танцевальной ритмической подкладкой), оживляется волнами танцевальной моды и новаций в аранжировке, меняющимися костюмерией, дизайном концертов, зрелищным стилем видеоклипов. Нередко эти средства «оживляжа» вытесняют виртуозный блеск самого исполнения, позволяя солистам не утруждать себя импровизацией, а выступать «под фанеру» (под фонограмму). Но, так или иначе, слой оживляющих канон деталей в менестрельном творчестве всегда есть. Он скрывает стандарт, но в то же время служит его сохранению, - так гастрономические приправы освежают интерес к ежедневной котлете.

Высокая каноническая импровизация (касс. 12-15) не отделена стеной от менестрельного творчества. Эпические певцы-сказители могли исполнять развлекательный репертуар (известны факты, когда украинские кобзари заканчивали выступление, состоящее из думок -эпических песен, веселыми танцевальными коломыйками), а музыканты-развлекатели - духовные песнопения (в русских документах зафиксированы случаи пения скоморохами в кабаках душевспасительных стихов)<sup>4</sup>. Однако устная культура литургического распева и серьезной вокально-инструментальной импровизации все же имеет четкую специфику. Состоит она в том, что корпоративный профессионализм опосредован «настоящей» теорией - не просто сводом рецептов, а кодексом фундаментально обоснованных норм.

Византийские и русские церковные распевщики, исполнители григорианского хора Западной церкви (касс. 12, 13) не только хранили в памяти лады и комплексы попевок, приуроченные к тому или иному молитвенному тексту, но

115

знали символические значения-обоснования каждого музыкального элемента. За звучанием стояла теология - ее-то и пели церковные профессионалы. Символические значения попевок и целых песнопений систематизировались в специальных трактатах, знание которых было неременным условием профессионализма. Естественно, что при этом не обходилось и без нотации.

Нотация была условной и частичной, она не передавала конкретной фигуры распева, но лишь фиксировала его основные вехи, и притом в такой форме, расшифровать которую можно было, лишь заранее имея в памяти соответствующие мелодические фигуры. Таким образом, в дело вступала импровизация.

Ее смысл и цель, однако, отличаются от менестрельной или фольклорной импровизации Церковный певчий импровизирует не для того, чтобы из ограниченного набора стандартных оборотов выстроить длительный процесс, не с тем, чтобы оживить канон и придать праздничность звучанию, но стремясь к сопряжению символически-значимых элементов в связный символический «текст», общее содержание которого известно ему и пережито им как догматически образованным теологом и искренне верующим человеком. Таким образом, импровизация в церковном распеве преследует не столько художественные цели, сколько цели музыкальной интерпретации молитвенного высказывания.

В вокально-инструментальных импровизационных жанрах, характерных для неевропейских культур (индийская рага, закавказский, среднеазиатский, арабский маком, мугам, дастгях (касс. 14, 15), музыкальный язык также связан с дифференцированной символикой. В теоретических трактатах подробно излагаются космологические, этические, эмоциональные значения определенных инструментов, ладов, ритмов. Музыкант в своей импровизации как бы медитирует о состоянии мира и души. В то же время плотный символически-медитативный слой в раге или в мугаме не столь сакрален, не так оторван от «мирских» побуждений, как в церковном распеве<sup>5</sup>. Поэтому музыкант может позволить себе проявить собственно художественное мастерство. Оно состоит и в выразительном пении, и в виртуозной игре на инструментах, и в сочетании канонического стандарта с интенсивностью переживания.

В фольклорном и менестрельном творчестве, в искусстве канонической импровизации музыкант совмещает в одном лице исполнителя и автора - того, кто «придумывает» музыку. Хотя тут скорее следует говорить об «обдумывании»

116

готовой, «чужой», «неавторской» мысли — канонического образца. Природа этого образца различна. В фольклоре она отражает установку на неизменность обычаев. В развлекательной музыке - власть массового вкуса. В литургическом распеве сохраняемый образец выражает вечность теологических истин. В раге или дастгяхе - сразу и установку на незаблемость традиций, и власть слушательских привычек, и представление о непоколебимых основах человеческого существования. Новизна, отмечающая действительную «придуманность» музыки, в фольклоре, менестрельном творчестве, церковном распеве или неевропейских высоких импровизационных жанрах уведена на периферию и выполняет задачи трансляции образца. Она либо переводит его из состояния идеального инварианта в конкретное звучание; либо оживляет его восприятие, либо свидетельствует о глубоком проникновении в его символический смысл, либо показывает на его фоне индивидуальное мастерство музыканта (и образец - на фоне этого мастерства).

Единственный тип музыкального творчества, в котором новизна авторского изобретения обретает самодовлеющий статус, а роли исполнителя и композитора расходятся, закрепляясь за профессионалами различных специальностей, - это европейская опус-музыка.

Опус-музыка (касс.16-35), или европейская профессиональная композиция, развивалась с XI века первоначально в лоне церковных жанров. Долгое время тенденция инновации в ней скрывалась за естественной в культовом творчестве каноничностью (см. Лекцию 9). Однако фермент новаторства действовал. В его роли выступала линейная нотация, изобретенная в XI веке. В отличие от других способов графической фиксации музыки, - например, от цифрованной записи аккордов при издании эстрадных песен, или от «крюков» и «знамен» -условных графем, указывающих на конфигурацию мелодии в руководствах по русскому церковному распеву, линейная нотация, в которой каждый звук зафиксирован на своем высотном месте, позволяет точно и исчерпывающим образом запечатлеть музыкальную фактуру. Память музыканта может освободиться от изустно передаваемого канона. В профессиональном сознании расчищается место для свободного изобретения, преодолевающего канон и способного (поскольку его можно отразить в нотном письме) в свою очередь стать образцом для подражания, а затем точкой отсчета для очередной новации.

Опус-музыка представляет собой историческую цепь новаций (см. Лекции 9-13).

117

Новации существуют на разных уровнях: на уровне новых норм, объединяющих творчество композиторов той или иной эпохи и школы, и на уровне оригинального претворения (в тенденции - нарушения) этих норм, позволяющего раскрыться отдельной авторской индивидуальности.

В этой системе видоизменяется теория музыки. Она, как и в неевропейской «высокой» импровизационной культуре или в литургическом распеве, систематизирует нормы и обосновывает их. Однако, поскольку нормы обновляются, обосновывать их стабильными внемузыкальными символами и ценностями все

труднее. Поэтому в роли обоснования теории опус-музыки к XVIII веку выступает сквозная взаимосвязь норм. Обоснование отождествляется с систематизацией. Норма «а» обязательна, поскольку предполагается нормой «б», а та — нормой «в», и т.д., пока цепочка аргументов не замкнется на норме «а». Таким образом, теория отрывает музыку от немзыкальных смыслов. Ментальным слоем музыки становится ее собственная логика. Говоря другими словами, опус-музыка описывается теорией как автономное искусство, само задающее себе законы и не требующее содержательных инъекций извне - из религии или философии, от бытовой или ритуальной ситуации, со стороны уклада жизни или повседневных переживаний людей.

Поскольку музыка становится автономной, то и каждый ее артефакт, каждый музыкальный опус стремится утвердить свою отгороженность как от жизненного контекста, так и от художественного фона, на котором он существует. Возникает понятие и явление музыкального произведения - авторского опуса, детально и исчерпывающе зафиксированного в тексте, остающегося навечно идентичным самому себе, несмотря на множество исполнительских прочтений, и подтверждающего право на самоидентичность неповторимой оригинальностью своего структурного замысла. Такое произведение - источник дифференциации музыкального профессионализма. «На входе» произведения расположен композитор, «на выходе» - исполнитель, а «над» произведением, равно как и «над входом» в него, и «над выходом» из него - музыкальный ученый, историк и теоретик музыки, воспроизводящий в своих построениях идеальное единство раздробленных видов музыкальной деятельности.

Система автономной опус-музыки являет собой, с одной стороны, торжество художественной спецификации искусства звуков. Но с другой стороны, - хрупкость

118

и уязвимость творчества, которое оторвалось от жизненной конкретности или от символики, включенной в традиционные обряды, церемонии, культовый обиход. Если фольклорная плясовая хороша в любом случае, как бы бедно ни была она спета, - хороша, поскольку под нее можно танцевать; если менестрельная баллада, пусть и исполненная без особого блеска, все равно развлекает публику; если литургический распев, хотя бы элементарный, должным образом участвует в церковной службе; а не очень удачная импровизация исполнителя раги хороша уже тем, что не противоречит настрою аудитории; то симфония или скрипичный концерт, написанные и сыгранные малоталанливо, ни на что не годны и никому (кроме автора и его родственников) не нужны.

Опус-музыка вынуждена тянуться к отметке шедевра. Но шедевр - исключение, а не правило. Таким образом, целый пласт искусства существует благодаря исключительности его отдельных образцов и ради них. Все, что вокруг этих исключений, все, что так или иначе ordinarily, хотя и вполне доброкачественно, как бы лишается подлинного существования. В опус-музыке вызревает и обостряется противоречие между гениальным и тривиальным, не известное ни одному другому типу музицирования.

Тривиальная опус-музыка оказывается в самом жалком положении. Она не может компенсировать банальность развлекательностью или культовым предназначением, ей только и остается, что вызывать зевоту слушателей. Но, привыкнув зевать на симфонии второстепенного композитора, публика настороженно отнесется к перспективе похода в симфонический концерт, если в программе указано сочинение, ей неизвестное, хотя оно вполне может обладать рангом шедевра. Поэтому концертная жизнь опус-музыки обретает парадоксальные очертания.

С начала XIX века, и чем дальше, тем в большей степени, утверждается ядро постоянно исполняемого репертуара - авторитетных шедевров. Вновь создаваемые сочинения с трудом пробиваются к слушателям. В итоге они отвоевывают себе своеобразную резервацию - фестивали новой музыки. При этом, по принципу «назвался груздем», новая музыка всячески заостряет свою новизну, впадая в экстравагантную элитарность, не рассчитанную на обычных слушателей, но предполагающую аудиторию специалистов-знатоков.

Так происходит дробление опус-музыки. В ней выделяется мало задействованный

119

в концертной жизни пласт произведений «второго плана», доминирующий в ходовом репертуаре комплекс общепризнанных шедевров, и элитарная «провинция», в которой бурлят новации, мало интересующие публику. Опус-музыка как бы разваливается на части.

В последние десятилетия способом «самособирания» для нее становится отказ от некоторых своих опорных принципов, и прежде всего - от принципов автономии (независимости произведения от жизненного и художественного контекста) и новизны. Европейская профессиональная композиция на этом пути ищет интеграции с опытом литургической и развлекательной музыки, с наследием неевропейских традиций.

Таким образом, к исходу XX столетия тип высокого профессионального музицирования, формировавшийся в Европе с XI века, размывается. На его основе начинается рост иного типа творчества, очертания которого пока неясны.

### 3. «Обочины» (?) и «магистраль» (?) музыкальной истории.

Исторические судьбы описанных типов музицирования различны. И не только по событийному наполнению, но и в более глубоком отношении, затрагивающем само понимание истории.

Под историей привычно подразумевать процессы изменений, в которых одни жизненные и культурные формы сменяются другими (или превращаются в другие). В таком определении искусство канонической

импровизации не имеет истории. Ведь оно практически во всех региональных разновидностях остается неизменным долгие века с момента формирования соответствующей традиции.

Говоря об истории, имеют также в виду эволюционно-революционную перспективу: постепенное или скачкообразное усложнение и совершенствование тех или иных функциональных систем - государства, хозяйства, права, религии и т.д. При таком взгляде должно быть отказано в истории фольклорному музицированию. Будь то фольклор архаичных сообществ или зрелый фольклор, он со временем не усложняется и не совершенствуется, а только вырождается, примитивизируется под влиянием заполняющих слух иных типов музыки.

Наконец, история мыслится как некоторая непрерывность причинно-следственных связей, или, что то же самое, как развитие единого субъекта — народа, личности, государства, человечества. С этой точки зрения нет истории у развлекательного (менестрельного) музицирования. В средневековье и в XVI-XVII веках в Западной

120

Европе оно консолидировалось в единую сферу благодаря профессионализации фольклорных форм и упрощающей адаптации рафинированных придворных жанров. С XVII века в той же Западной Европе оно росло на новой почве: из опустившихся со сцен оперных театров и концертных собраний на городские улицы и в гастрономические заведения арий, балетных номеров и концертных пьес. А в XX веке его питательной средой стали различные неевропейские музыкальные традиции, как фольклорные, так и профессиональные, вступающие в сложную связь со стандартами романсово-песенного наследия Европы.

История в указанных смыслах просматривается только в опус-музыке, которая переживает выраженный процесс изменений. Он может рассматриваться как череда революций, последовательно усложняющих гармонию, фактуру, ритм, форму музыкальных произведений. Выделяются в этом процессе и непрерывные линии.

По крайней мере, в XIX - начале XX века историю профессиональной высокой европейской музыки было принято описывать в указанных параметрах<sup>6</sup>. Сегодня многое тут представляется сомнительным. Например, выстраивание опус-музыки в единый процесс: некоторые «революции» на ее пути, как показывает детальное изучение, по существу, явились вторжениями в высокие жанры идей и техник из низовых областей или периферийных стилевых манер (см. подробнее Часть III настоящих лекций).

Так или иначе, но сформированное в идеологии Нового времени представление об истории-прогнесе совпадало с возможностями, которые опус-музыка предоставляла историку, стремящемуся реконструировать целостный путь ее развития. Поэтому длительное время опус-музыка считалась «магистралью» мировой музыкальной истории, тогда как неевропейский или развлекательный профессионализм -своего рода «обочинами».

В преддверии экологической катастрофы можно усомниться в магистральности истории европейского типа. Но дело даже не в этом. В мире искусства различие исторических судеб отдельных типов творчества не означает того, что одни лидируют, а другие отстают. Типы музицирования рассчитаны на различные аудитории с разными наборами ценностей. Когда же, как сегодня, в один день одни и те же слушатели могут услышать на радиоволнах и шлягер, и фольклорный наигрыш, и симфонию, и импровизацию индийского ситариста, то происходит

121

(или не происходит) переключение сознания аудитории в различные ценностно-смысловые регистры, дополняющие друг друга, а не вытесняющие друг друга с магистрали на обочину.

Вообще же представление о главной дороге развития и о периферийных «тропах» опирается на допущение о единственной возможной линии исторического времени. В музыке же нет какой-то единственной перспективы Нет «истории», в которую можно было бы «загнать» многообразие музыкального творчества. Каждый его тип формирует свое историческое время, трансформируясь (или не трансформируясь) в соответствии с собственной природой.

Поэтому в дальнейшем речь пойдет о четырех историях музыки: фольклорной, менестрельной, канонически-импровизационной и композиторской. Три первых сходятся на признаке каноничности. Четвертый противостоит им принципиальной внеманонической ориентацией. Соответственно, выделяются два основных типа исторической жизни музыки: «медленный» и «быстрый».

«Медленно» существуют традиции высокой импровизации, а также фольклорное творчество. «Быстро» движется опус-музыка. Развлекательное профессиональное музицирование в средневековье целиком принадлежит к «медленной» истории. С конца XVII века, оставаясь по сути «медленным» процессом, оно на поверхности превращается в «быстрые» смены модных стилей.

В соответствии с этими темпоральными метафорами ниже предлагаются очерки «медленных» историй музыки (Часть II) и «быстрой» музыкальной истории (Часть III).

В музыкальной истории XX века «быстрое», достигнув в 60-х годах предельной «скорости», «замедлилось», а «медленное» (в частности, фольклор и неевропейский высокий профессионализм) «убыстрилось» (либо в смысле ускоренной деградации, как фольклор, либо в смысле интеграции в европейские композиторские традиции, с присущей им новаторской динамикой).



## ПРИМЕЧАНИЯ

1. В европейской мысли о музыке традиция «музыки-в-целом» была заложена в средневековом образовании. Изучение древнегреческих трактатов о музыке в него включалось наряду с изучением античных руководств по риторике или математике.

122

При этом те теоретические описания музыки, которые содержались в классических античных текстах, мало соответствовали реальной музыкальной практике - церковной и менестрельной. Однако именно за античными теоретическими образами стоял авторитет давности и классики. Так возникло расхождение между мыслительным образом музыки и музыкальным творчеством, характерное и по-своему плодотворное для профессиональной европейской музыкальной культуры. Это расхождение не только породило абстрактную идею «музыки вообще», участвовавшую в философских спекуляциях от Боэция до Шопенгауэра (и позже), определявшую также генерализацию самой европейской музыки европейской музыкальной наукой, которая под сочинениями Палестрины, Моцарта или Бетховена подразумевала единственно сущностную реализацию возможностей музыкального искусства. Расхождение между умопостигаемой «музыкой» и конкретным музыкальным творчеством оказалось еще и стимулом новаторских исканий европейской композиции. В ней возник постоянно преодолеваемый и постоянно возрождаемый зазор между идеальным образом музыки и композиторским творчеством, между проектом нового сочинения или даже новой системы норм письма и реальными сочинениями и системами норм. Реальное постоянно подтягивалось к идеальному, а идеальное было вынуждено вновь дистанцироваться от реального, чтобы сохранить свой статус проекта. Так вышло, что традиционалистская ориентация на авторитетную классику (греческие музыкально-теоретические трактаты) породила антитрадиционалистскую, инновационную направленность композиторского мышления.

2. См. в частности: Грица С. Украинская песенная эпика. М., 1990, с.57.

3. См.: «Контр Культура», 1991, N23, с.23.

4. См.: Грица С. Указ. соч., с.90; Панченко А. Русская культура в канун Петровских реформ. Л., 1984, с.61-61.

5. Если церковный распев всегда обозначает, помимо молитвенной настроенности человека, некоторую систему «надчеловеческих» ценностей, к которым и обращена молитва, то рага или маком выражают прежде всего самоценное эмоциональное состояние, например, «нежность», «еще большую нежность», «огромную нежность», «необъятную нежность» (см. Еолян И. Традиционная музыка Арабского Востока. М., 1990, с.83) Правда, это психологическое состояние понимается не как индивидуализированное, а как типовое, связывающее человека с некоторыми основными состояниями бытия. «Какой маком приятен натуре какого человека...? ...у темноволосых натура горячая и сухая, им

123

подходит маком Ана-Ирак... тем, у которых натура горячая и влажная, повинуется маком Раст, у светловолосых - прохладная и влажная, им повинуется маком Кучек...» (см.: Аноним XVIII века Трактат «Адвар». Цит. по: Е о л я н И. Указ. соч., с.83). «Горячее и влажное», «прохладное и влажное» - это онтологические (бытийные) характеристики человека как части мира. Эмоциональные состояния, передаваемые (и индуцируемые) рагой или макамом, как бы «закрепляют» психологию человека в отведенных для него онтологических параметрах. Человек предстает не как индивидуальность, свободная в своих эмоциональных проявлениях, а как типологическая единица, чувствующая в соответствии со своим местом в номенклатуре объективных состояний мира. Через эмоцию слушатель «подсоединяется» к миропорядку. Однако это не то же самое, что воспарить к «горнему» в молитвенном самозабвении.

6. См. подробнее: Чередниченко Т. Тенденции современной западной музыкальной эстетики. К анализу методологических парадоксов науки о музыке. М., 1989, с.83-90.

## ЛИТЕРАТУРА К ЧАСТИ ПЕРВОЙ

*(помимо указанной в примечаниях)*

### Музыкальный звук

Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. М., 1988.

### Звуковая структура

Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М., 1982.

Холопов Ю. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления. - В кн.: Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. М., 1982.

### Гармония

Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс. М., 1988.

### Фактура

Скрёбкова-Филатова М. Фактура в музыке. М., 1985.

124

### Ритм

Холопова В. Музыкальный ритм. М., 1980.

### Композиционные типы

Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции М., 1982

Пэрриш К., Оул Дж. Образцы музыкальных форм от григорианского хорала до Баха Пер с англ Л., 1975

### Типы музыки

Алексеев Э.Е. Фольклор в контексте современной культуры Рассуждение о судьбах народной песни М., 1988

Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки М., 1973

Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность - Ташкент, 1981

- Сапонов М.А. Артистические профессии менестрелей - В кн Старинная музыка в контексте современной культуры Античность Средневековье Новое время Л, 1986  
Традиции музыкальных культур народов Ближнего и Среднего Востока и современность М., 1987  
Чередниченко Т.В. Тенденции современной западной музыкальной эстетики (Заключение) М, 1989, с 195-213  
Чередниченко Т.В. Новая музыка №6 - «Новый мир», 1993, №1  
Шахназарова Н.Г. Музыка Востока — музыка Запада Типы музыкального профессионализма М., 1983

## Часть 2. ТРАДИЦИОНАЛИСТСКИЕ (ИСТОРИЧЕСКИ «МЕДЛЕННЫЕ») МУЗЫКАЛЬНЫЕ КУЛЬТУРЫ

Лекция 6 • Музыкальный фольклор

Лекция 7 • Менестрельство

Лекция 8 • Каноническая импровизация

### Лекция 6. МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФОЛЬКЛОР

1. Многообразие народной музыки •
2. Общие черты музыкального фольклора •
3. Фольклорно-музыкальные пласты •
4. Архаичный фольклор •
5. Классический фольклор •
6. Поздний и вырожденный фольклор •
7. Фольклор и профессиональная музыка.

#### 1. Многообразие народной музыки.

Немузицирующих народов нет. Нет и народов, музицирующих одинаково. Исконная музыка каждого этноса не менее своеобразна, чем его словесный язык.

Например, у якутов бытует пение в полудреме: засыпая, человек как бы убаюкивает сам себя, «рассказывая» себе первые сны вперемешку с гаснущими впечатлениями дня. У латиноамериканских индейцев существуют личные песни - такие, петь которые имеет право лишь определенный имярек. Исполнение чужой песни расценивается как посягательство не просто на собственность, но на жизнь, здоровье владельца. Тувинский певец поет сразу двумя «голосами». В верхней части диапазона звучат мелкие мелодические рисунки, а в нижней тянется долгий выдержанный звук (касс.1). Племена Тропической Африки передают важные сообщения при помощи «говорящих барабанов»: слышные на большом расстоянии, их ритмо-высотные серии могут переводиться, как словесная речь. У русских и белоруссов в ходу заклички. В веснянках (песнях, связанных с магическими календарными обрядами) голоса исполнительниц в конце мелодических фраз уходят в фальцетный темброрегистр и долго держат звонко-резкий звук, который словно прорезает воздушную вертикаль, «напрямую» обращаясь к солнцу - закличая весну (касс.2).

Своеобразие народного музицирования тесно переплетено с множеством неповторимых характеристик традиционных сообществ: от мифологии и религии до способов адаптации в природной среде; от хозяйственных занятий до особенностей костюма.

Так, естественная в тропическом климате полная или частичная обнаженность людей коррелирует с преобладанием в музицировании ритмического изобретения над мелодическим. Связь тут такая. Обнаженность порождает визуальную

128

привычку идентифицировать человека не только по лицу, но и по всей мышечной лепке тела. Выразительность человеческого облика представляется взгляду в виде игры моторных импульсов, совокупности пластически артикулируемых ритмов. Отсюда - развитость танцевальной пластики, когда танцуют не только корпус, руки, ноги, но и отдельные группы мышц, и отсюда же -преимущественное развитие в музицировании ритмического начала Из архаических Тропиков через влияние «черных» музыкальных традиций комплекс «обнаженность» (или провокационная полуобнаженность) - «изошренная танцевальность» - «приоритет ритма» дошел до современной эстрады.

Если «раздетые» народы больше проявляют ритмическую одаренность, то народы «одетые» - мелодическую. Хотя, конечно, дело не просто в одежде. Русские не только одеваются «просторно» (рубаха или сарафан скрывают подробности фигуры), но и исповедуют «простор», «даль», «ширь» в своем восприятии природы («Степь да степь кругом, Путь далек лежит»). Это отражается на структуре протяжных крестьянских песен. В них течение мелодии как бы «смывает» строфические и грамматические границы текста мелодическая фраза может окончиться на полуслове, но зато объединить внутри себя два разных предложения.

Другое сопоставление. Германские племена, расселившиеся по Европе, консолидировались на началах воинской дружины. И до сих пор музыкальный фольклор немцев или французов «ходит строем» в нем преобладает аккордовое многоголосие, «шагающее» по акцентным долям словесного текста. А в

фольклорно-песенных сборниках с XVIII века почетное место занимают песни ландскнехтов (т.е. солдат) типа «Мальбрук в поход собрался». Напротив, славянские, финно-угорские и другие племена, заселившие русские пространства, консолидировались на началах крестьянской общины. Бесконечная борозда, по которой движется жизнь земледельца, стала моделью народного распева в многоголосии отдельные линии скоординированы не жестко, каждый участник ансамбля ритмизует напев и членит его (берет дыхание) так и там, *как* диктуют ему его собственное воображение и физическое состояние. Поющий в таком ансамбле словно идет по своей собственной «борозде». Вместе же «борозды» составляют общую (общинную) «землю» - многоголосный распев сглаженно-плавного рельефа.

129

При всем своеобразии каждой фольклорной традиции музыка народов мира обнаруживает общие черты.

## 2. Общие черты фольклорного музицирования

В мифах, возникших в разных точках земного шара, имеются общие темы (например, тема происхождения мира, данного племени и его обычаев), персонажи (например, культурный герой - первопредок, изобретающий и оставляющий в наследство потомкам различные материальные блага и социальные установления), модели мысли (например, модель классификации универсума, основанная на представлении о порождении первопарой - через ширящееся число потомков - всего многообразия действительности<sup>1</sup>). Этим мифологическим универсалиям соответствуют универсалии музыкального фольклора.

Среди них - парадокс, который в профессиональной музыке нивелируется в ту или иную сторону, а именно единство «телесности» и «космичности» музыкального смысла.

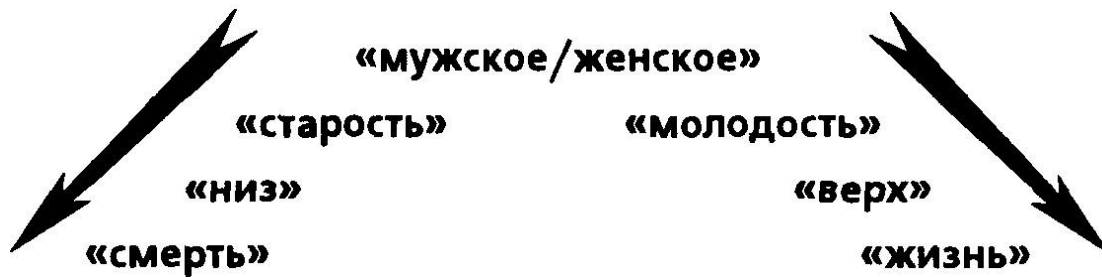
Под «телесностью» понимается зависимость музыкальных структур от физиологических факторов моторики движения, пульса, дыхания. Музыка озвучивает витальные ритмы, становится звуковым телом человека Недаром повсеместно распространена музыкально-медицинская магия. Магическая музыкальная терапия задает звуковой «регулятор» телесных ритмов. Через слух больного правильные циклы дыхания и пульса, представленные в организации мелодии, проникают в сознание, а от него передаются телу наступает излечение<sup>2</sup>. Координации моторики служат и другие жанры музыкального фольклора В трудовых песнях, исполняемых ансамблем, правильная пульсация мелодических сегментов и ритмических секций содействует синхронизации движений, нахождению наиболее экономного режима коллективного труда В сольных трудовых песнях поющий коммуницирует сам с собой, задавая себе оптимальный ритм движений. Танцевальные песни и наигрыши также стимулируют пластическую раскованность. Обеспечивая досугово-развлекательную свободу, они одновременно тренируют взаимосвязь движений (т.е. действуют наподобие позднейшей музыки для гимнастики).

Будучи озвученным «телом» человека, фольклорная музыка насыщена обобщенной символикой, восходящей к фундаментальным представлениям о мире= Как орнамент, дополняющий народную одежду, или татуировка, выполняющая функцию современного макияжа, мелодико-ритмические фигуры, украшающие

130

человеческое «звукотело», не есть простые узоры, но - коды, несущие информацию о миропорядке<sup>3</sup>. Круговое возвращение попевок в русском хороводе выражает регулярность телесной моторики. Но оно еще и символизирует вечный циклизм природы, в незабываемости которого народное сознание видит одну из опорных ценностей. Недаром и в текстах песен постоянно обыгрывается параллель состояния человека и природы («Раскачалась в саду грушица перед яблонью зеленою, Расплакалась душа-Машенька перед своей родной матушкой...»<sup>4</sup>).

Единство телесного и космического значений обнаруживается даже в сугубо игровых песнях, вроде бы не претендующих на масштабное содержание. В якутской шуточной песне «Седовласый старик»<sup>5</sup> исполнитель поет диалог между престарелым женихом и юной невестой. Реплики жениха певец исполняет от нижнего «до»; реплики невесты -от верхнего «до». Разница регистров отвечает различию полов (мужской голос ниже, женский - выше). При этом в песне разница регистров проецируется на направление движения мелодии. «Жених» поет от нижнего «до» вниз; «невеста» - от верхнего «до» вверх. Это, с одной стороны, выражает возрастную разницу. Старик находится на нисходящем отрезке жизни, его недалекий удел - «низ», земля. Девушка, напротив, восходит к расцвету, к новой жизни - материнству. Но за этими жизненными перспективами звучание заставляет услышать полярность обобщенного плана: «жизнь - смерть», т.е. ключевой символ различных мифологий. Примечательна в этой связи октава, соединяющая и разделяющая реплики персонажей. Она, с одной стороны, означает несводимость друг к другу «жизни» и «смерти», «старости» и «юности». Но так как октава - это один и тот же звук, хотя и данный в разных регистрах, то она символизирует также единство мужского и женского начал, а вместе с ними - старости и юности, низа и верха, смерти и жизни. Возникает музыкально-символическая цепь синонимов, которая расходится в разные стороны от оппозиции «мужское/ женское»:



131

Если читать приведенную схему сверху вниз, то перед нами - модель мифа о происхождении: первопара дает потомство, которое оказывается совокупностью ключевых реалий бытия. Если читать таблицу снизу вверх, то раскроется логика мифомышления. Ведь задача мифа - разрешить неразрешимое противоречие, такое, как «жизнь/смерть». Выполняется эта задача следующим образом, ключевая пара символов опосредуется медиаторами, которые воспроизводят ее в смягченном и конкретизированном виде. Для позиции «жизнь/смерть» медиаторы «старость/юность»-----► «мужское/женское»-----► «жених/невеста» составляют ряд «смягчений», приводящий почти что к нивелировке противоречия: на месте несовместимых «жизни» и «смерти» оказывается пара «жених-невеста», которая может образовать единство<sup>6</sup>.

Таким образом, в юмористической музыкально-поэтической безделушке свернуты мифоконцепция, объясняющая структуру мироздания, и логика мифомышления, объясняющая само это объяснение. Самое парадоксальное - в том, что и концепция, и ее логика (такие вроде бы отвлеченные вещи!) даны одновременно с выражением физиологии, более того - «сквозь» физиологию.

Универсальна также жанровая дифференцированность фольклора. У разных народов есть магические жанры (терапевтические напевы, погодные заклинания, напевы удачи в охоте или войне, напевы, обращенные к духам-покровителям, закливающие «злых духов» и т.п.); плачи и причитания (свадебные, похоронные); трудовые песни; музыка календарной (приуроченной к сезонным праздникам) и семейной (приуроченной к инициации, свадьбе, похоронам) обрядности; лирические песни; танцевально-игровые песни и наигрыши; эпические песни-сказания; «ситуативные» песни (застольные, дорожные и т.п.); «профессиональные» кличи, песни, наигрыши (охотничьи, пастушьи, солдатские, бурлацкие и т.п.). Во многих культурах к этому добавляются песни социального статуса (детские, юношеские, девичьи, мужские, женские), соответствующие половозрастной стратификации сообщества и принятой в нем системе родства; «личные» песни - музыкальные эквиваленты тайного (даваемого для защиты от «сглаза» и прочих неблагоприятных влияний) имени, амулета, духа-покровителя, закрепленных за индивидом в качестве его «священной собственности».

Как видно из перечня жанров, народная музыка дублирует все аспекты жизненного распорядка. Она есть звучащая повседневность. В отличие от профессиональной музыки, для которой непременно выделяется особое время (концертный или

132

оперный вечер, всенощная или заутреня, дни карнавала) и место (филармонический зал, оперный театр, дискотека, варьете, площадной балаган), фольклорное музицирование распространено на все время и занимает все места. В традиционной народной культуре человек омузыкаливает все.

В итоге музыка делается своего рода «хронометром», отмеряющим не часы, но события жизни. Она также служит «картой» реальности: дорожные или застольные, хороводные или колыбельные выделяют почтовый тракт или накрытые на дворе столы, околицу или семейный очаг как особые выразительные зоны. Быт, которому параллельна музыка, обретает художественную завершенность. Человек живет не «просто так», не (как в современном быту) неизбежными и вместе с тем не (или не глубоко) затрагивающими его «Я» занятиями, но в ситуации художественной украшенности и ценностной весомости любого рутинного деяния. Быт остается всего лишь бытом, музыка - всего лишь частью быта, но такой частью, которая сообщает целому ранг Бытия.

Бытийность обыденного в разных пластах фольклора выражена с неодинаковой силой.

### 3. Фольклорно-музыкальные пласты.

Фольклорная музыка мало эволюционирует, практически не развивается. Но в коллективной памяти народов откладывается несколько пластов музыкального репертуара, возникших в разных условиях их существования. Общности, не пережившие приобщения к одной из мировых религий, как правило, сохраняют единственный спой репертуара - архаичный. В культурах, вехой этнической консолидации которых стало принятие ислама, христианства или буддизма, возникает классический фольклор. От степени позднейшего влияния на национальное сознание промышленной городской цивилизации зависит выраженность позднего фольклорного пласта. Нередко при этом классический фольклор деформируется, «подтягиваясь» под городской (как правило, интернационализированный) музыкальный стандарт.

Таким образом, есть народы с «однослойным» фольклором, а есть с «многослойным». Исключительно архаикой еще в 1950-х годах было представлено музицирование эскимосов и бурят, мункан (Австралия) и

догонов (Африка). Проникновение радио на прежде нетронутые европейской цивилизацией территории привело к тому, что исконные музыкальные традиции подобных народов стали искажаться. «Многослойны» музыкальные традиции русских,

133

белоруссов, украинцев, немцев, испанцев, французов, венгров, узбеков, казахов. Хотя по-разному многослойны: у русских или венгров, например, сосуществуют (пока еще) и архаичные, и классические, и поздние формы, тогда как у узбеков или казахов - только архаичные и классические, а у немцев или испанцев - классические и поздние.

Критериями принадлежности к тому или иному пласту служат жанрово-стилевые соотношения. Трудно сказать, какова тут причинная связь, но существует корреляция язычества (а также малой выраженности крестьянских форм хозяйства) со стилевой недифференцированностью жанров. В архаичном фольклоре мало отличаются друг от друга заклинательные, танцевальные и эпические напевы. Если бы не текст, не ситуация исполнения, то магическую медицинскую песню можно было бы легко принять за сказание о первопредках. Правда, заклинательные жанры включают более резко выраженные черты экстатичности (экмелику, темповые нагнетания и пр.).

Классический фольклор крестьян, исповедующих мировые религии, стилистически разнообразен. Даже в близких жанрах стили не совпадают. У славян веснянку невозможно спутать с рождественской колядкой, хотя оба жанра растут из одного корня (погодной магии) и принадлежат к одной группе (календарно-обрядовых песен). Тем более резко отличаются стили далеких друг от друга жанров - например, игровой хороводной и протяжной лирической песен. В классическом фольклоре к жанровой добавляется диалектная дробность стилей Музыка баварцев - один, а пруссаков - другой вариант немецкого фольклора, в южнорусских (Рязанской, Тульской) областях поют и играют иначе, чем на Севере (в Архангельской или Псковской областях), при том, что не только жанры, но подчас и тексты песен совпадают.

Трудно объяснить связь между крестьянским укладом жизни, исповедованием мировой религии и стилевой детализированностью музыкального фольклора. Возможно, оседлость крестьян, сочетаясь с ментальной «вписанностью» в глобальную пространственно-историческую перспективу, которая задается мировыми религиями, рождает то напряжение между локальным и тотальным, которое бессознательно реализуется в музицировании в виде стилевой конкретизации общезначимых канонов. А возможно, дело в другом чувстве гарантированности, сообщаемое относительной надежностью земледельческого и

134

скотоводческого хозяйства, приплюсовываясь к религиозному сознанию предустановленности мировых судеб, позволяет отвлечься от охранительно-вспомогательного (магического) использования музыки и сосредоточиться на ее художественных качествах. Художественное же проявляется в исчерпывающей (а значит, детализирующей) разработке того или иного стилового импульса.

Поздний фольклор - это музыка крестьян, усвоивших стереотипы городской профессиональной развлекательной культуры, а также горожан, адаптирующих крестьянские традиции с оглядкой на музыкальные привычки города. В позднем фольклоре преобладают сатирически-шуточные и лирические жанры (например, у русских - чувствительные баллады и частушки, известные по репертуару Л. Руслановой и М. Мордасовой). Поздний фольклор сориентирован, во-первых, на «личное» (т. е. на далекий от крестьянских устоев индивидуализм чувства), а во-вторых, - на «актуальное» в социальном и даже политическом плане (т. е. связанное, в отличие от тематики классического фольклора, не с извечным и повторяющимся, но с «текущим моментом» в его событийной уникальности, - таковы частушки о политических вождах и событиях советской истории, «нелегально» бытовавшие в 1930-е - 1970-е годы).

В XX веке над поздним в некоторых культурах надстраивается еще и вырожденный фольклор профессиональное и самодеятельное музицирование, которое выражает инерцию массового музыкального мышления, порождаемую взаимодействием эстрадной песни и позднего фольклора. В отечественных условиях вырожденный фольклор представлен двумя формами авторской, но полуанонимной по стилю песенной продукцией типа шлягеров. В Добрынина или песен участников движения КСП, анонимным репертуаром, звучащим в ресторанах, в тюрьмах, во дворах. Музыкальный знак этого вида «народной» (точнее сказать, массовой, т. е. сильно нивелировавшей национальную специфику) музыки у нас - пресловутые три аккорда, которыми оперируют все, кто может держать в руках гитару, - от дворовых рок-менестрелей до лагерных шансонье, от пробившегося в импортные «звезды» Вилли Токарева до бардов-афганцев, создавших эпический и лирический репертуар для узкой среды своих товарищей.

Поздний, и в особенности вырожденный, фольклор подобен архаическому своей стилевой недифференцированностью. Сатира и лирика одинаково укладываются в минорный двучлен «запев-припев» со стандартными фигурами аккомпанемента и

135

стандартными же мелодическими ходами.

В архаичном фольклоре быт постоянно чреват чудом. Музыка, отстраиваясь от магической функции (см. ниже), передает эту установку, стимулируя в исполнителях и слушателях особую психофизическую готовность к вхождению в экстатический транс.

В фольклорной классике быт оформлен развитой системой обрядового символизма. Частью этой системы является музыка. Она придает действиям и событиям, даже когда те не являются собой целостный обряд, а

только сопровождаются музицированием, статус «действия» по приведению жизни в соответствие с извечным порядком мироустройства.

В позднем фольклоре огрубленно воспроизводится ситуация, присущая профессиональной развлекательной музыке. Последняя выделена из быта в особое место-время. Позднефольклорная музыка сосредоточивается в границах досуга - гулянья и застолья. В них бытовое уже не прорастает. Бытийным на досуге следует развлекаться, а не заниматься символическим мироустройством.

Впрочем, пока гулянье и застолье не отторгнуты от «остальной» повседневности, пока отдых не встал в оппозицию к работе, а общение «в своем кругу» - к пребыванию «на миру», поздний фольклор еще хранит следы большой символики. Взаимные подначки «парнишечек» и «девчоночек» в русских частушках, конечно, сильно отделились от природно-человеческого универсализма канонических свадебных песен, с их «серыми утицами» и «сизыми селезнями». Однако шутливая игра в противостояние полов, идущая при обмене частушками, все же напоминает ритуальную игру в ухаживания, отраженную в старинных весенних обрядах и в песнях типа «А мы просо сеяли, сеяли А мы просо вытопчем, вытопчем...» (эта песня исполняется попеременно ансамблями юношей и девушек). Реликты обрядового оформления ситуации флирта (когда коллективные смотрины молодежи встраивались в космический процесс весеннего пробуждения жизни) придают исполнению частушек на околице ранг дела, интересного не только для самих участников, но как бы «всеобщего-важного». Важного прежде всего тем, что исполнители и слушатели чувствуют свою общность, вместе предаваясь веселью по неким условным, для них естественным, а для чужих неясным, «правилам, игры».

Следы Бытийной символики теряются в вырожденном фольклоре. Он функционирует в условиях расколота жизни на работу и свободное время,

136

контору и кухню, стройплощадку и «стекляшку». Микроколлектив, собравшийся на кухне, поет словно для того, чтобы ощутить неслучайность пребывания друг возле друга, подкрепить застольное общение некоторым общим чувством. Но никаких условных «правил игры» при этом уже нет. Есть чистый быт, не украшенный даже следами какой-то ритуальности. И в исполняемых таким ансамблем бардовских балладах или романсах типа «Окрасился месяц багрянцем» (из репертуара Л. Руслановой) доминируют мотивы расставания, непонятности, тоски, так что общение поющих оказывается общением одиночек, которые жаждут опереться друг на друга, поскольку у них нет твердой опоры в «остальной» жизни с «остальными» людьми.

Таким образом, фольклорные пласты ведут от «чуда» (которое сквозит в жизни, озвученной архаичным музицированием) через вписанность человека в космическое Бытие (оно озвучено классическим фольклором) к коллективному развлекательному игровому действию, которое сплавливает общность (в позднем фольклоре), и, наконец, к эрзацам общения, компенсирующим чувство одиночества (в вырожденном фольклоре).

Этим смысловым горизонтам соответствуют музыкальные системы архаичного, классического, позднего и вырожденного фольклора.

#### 4. Архаичный фольклор (касс. 2, 3)

Ключ к пониманию музыкальной архаики - магия. Дело не просто в том, что сопровождаемые музыкой медицинские акции, колдовство, приготовления к охоте или войне составляли повседневный обиход этносов, сегодня носящих имя «малых народностей» и охраняемых мировым сообществом вместе с девственными лесами и уникальными озерами. Дело еще в том, что даже совсем не магические действия (например, приготовление пищи) были для человека, который верил в постоянное взаимодействие с духом предка, не просто полезными, но и символическими предок задал священные нормы и образцы (в том числе, вид пищи и способ ее приготовления), и повседневное следование этим нормам и образцам есть уподобление предку, воспроизведение его «чудесных» способностей. Трудовые песни, таким образом, оказывались соединительным звеном между чудесным правременем и нынешней жизнью. То же с эпическими песнями. В отличие от позднейших исторических легенд (типа русских былин), в архаичных сказаниях речь идет о героях, в посмертное воздействие которых на текущую жизнь люди верят. Поэтому эпические повествования воспринимаются как своего рода

137

заклинания, активизирующие духов-покровителей.

В каждой жанровой разновидности архаичного фольклора в той или иной степени проявляется магическая функция. По Дж. Фрэзеру, магия базируется на двух допущениях «подобное порождает подобное» (т. е. следствие «похоже» на причину) и «часть замещает целое»<sup>7</sup>. Можно проткнуть иглой изображение врага, и враг умрет, можно сжечь волос, и носитель шевелюры обречен. Музыка в архаическом фольклоре служит и «изображением» людей, и той «иглой», которая «протыкает» «изображение» (или тем благодетельным орудием, прикосновение которого к «изображению» даст оригиналу здоровье и удачу). Одновременно музыка понимается как «волос» (часть индивидуальной, родовой и природной жизни), манипуляции с которым воздействуют на «шевелюру» (целое).

Дело в том, что музыка в архаичном фольклоре устроена по аналогии с бессознательно регистрируемыми каждым человеком в самом себе витальными процессами. А человек в культурах с преобладанием мифомышления проецирует себя на природу<sup>8</sup>. Поэтому музыка способна быть сразу и дубликатом индивида, и частью универсума.

**Витальность архаичной музыки** основывается на двух факторах - олиготонном характере мелодики и репетитивной ритмике. **Олиготоника** - это небольшой объем попевок и малое количество вовлеченных в напев звуков. **Репетитивизм** - многократное повторение унифицированных мелодико-ритмических оборотов. Олиготоника и репетитивизм обуславливают друг друга. Ведь чем проще повторяемый сегмент, тем слышнее, что он повторяется. А чем настойчивее нечто повторяется, тем оно делается для восприятия проще, так что даже если изначально оно состояло из многих элементов, то в конце концов его можно свести к минимуму, к схеме.

Повторение малодифференцированных попевок воспроизводит цикличность дыхания и пульса, регулярную моторику ходьбы, трудовых и танцевальных движений, других видов активности тела. Манипулируя громкостью, темпом и регулярностью повтора, можно «налаживать» или «разлаживать» у слушателей дыхание и пульс, мышечную координацию, другие физиологические функции.

Конечно, дело не сводится только к звучанию. Важна прежде всего вера исполнителей и слушателей в то, что музыка может и должна оказать магическое действие. Существенна и обстановка музицирования, нацеленная на укрепление

138

этой веры. Вот как рассказывают о врачевательном искусстве казахского шамана (бахсы) «В юрту важно, с большим достоинством входил бахсы с кобызом (струнным инструментом), обвешанным разными побрякушками, инкрустированным орнаментом из слюды, рогов и вставленным внутрь полукруглого корпуса инструмента зеркальцем. Оглядевшись, бахсы садился около пылавшей жаровни и начинал петь. Пел он вначале несколько торжественно и резко. Затем, не прекращая пения, неожиданно вставал и, кружась вокруг больного, делал замысловатые движения руками, ногами, содрогался всем телом, хватал горящие угли, в конвульсиях катался по земле, неожиданно вскакивал и под конец, дойдя до исступления, плашмя падал на землю и затихал. Все эти эффектные действия, сопровождаемые пением на таинственный заклинательный текст, кобыз с сумрачными отблесками языков пламени производили потрясающее впечатление на всех, наблюдавших это зрелище»<sup>4</sup>.

Слушая колдуна, люди с радостью или ужасом ощущают, как меняется их состояние. Убедившись на собственном опыте в эффективности музыкальной магии, они не сомневаются, что и природа, и духи предков подчиняются воздействию аналогичных напевов. Веря, что песня доения коровы (такой жанр есть в казахском фольклоре) вызывает большую отдачу молока, поющая женщина бессознательно начинает работать сноровистее (и, соответственно, с лучшим результатом). И даже если дождь, вызываемый специальными песнями и танцами, задерживается, для участвующих в ритуале это несущественно. Рано или поздно дождь прольется, а музыка подтвердит свою магическую силу.

Повторность олиготонных мелодических сегментов, объединяя разные жанры архаичного фольклора, создает такую музыкальную атмосферу, в которой человек все время пребывает в «завороженном» состоянии. Ведь всякое достаточно длительное и монотонное повторение обладает гипнотическим эффектом. Находясь в постоянном преддверии гипнотического транса, люди делаются менее чувствительными к разного рода лишениям, многочисленным в доземледельческом быту. В то же время они обретают особую чуткость к образно-эмоциональному воздействию ритуалов и к самим себе как к их участникам. Музыка в этих условиях «оберегает» и «внушает» вполне реально. Она на самом деле магически преобразует жизнь. Более того, она сама есть такая магически преобразованная жизнь — чудо, непосредственно присутствующее в повседневности.

139

Хотя архаический фольклор не выдерживает натиска радио, соседства с интернациональной развлекательной музыкой, он в то же время чрезвычайно живуч - способен возрождаться в новых условиях. Всякий раз, когда в культуре возникает массовая потребность в выходе за пределы рациональной прагматики, к иррациональной образно-символической аутокоммуникации людей, олиготонный репетитивизм архаики тут как тут. Им проникнута музыка многих мистических культов, сектантских ритуалов, как старых, так и новейших. На повторении кратких мелодико-ритмических паттернов держится эффект воздействия и некоторых развлекательных форм современной музыки.

В частности, своей «раскрепощающей» силой рок-музыка обязана новоархаичной системе, в которой на повторяемый рифф бас-гитары накладываются слои повторения гармонических секций, ритмического пульса и мелодических оборотов. Правда, в развлекательных жанрах отсутствует мифологическая подкладка олиготоники и репетитивизма (те представление о взаимоподобии человека, музыки и природы), соответственно, стерт магический эффект. Однако в сознании особо увлеченных поклонников рок-музыки возникает свой миф (миф о рок-племени, поклоняющемся рок-идолам, об особом смысле жизни, даруемом членством в этой общности), и он способствует впадению слушателей на рок-концертах в состояние замороженности.

Если архаичный фольклор частично воспроизводится в новых культурных условиях, то фольклор классический к такой регенерации не способен. Он умирает вместе с породившей его крестьянской цивилизацией.

## 5. Классический фольклор (касс. 4,5,6)

Ключ к музыкальной архаике - магия. Классический же фольклор включен в систему праздников, распределенных по земледельческому году, отмечающих завершение хозяйственного цикла осенью, солнцестояния — зимнее и летнее, начало нового хозяйственного цикла весной. Мировые религии наложили на календарные праздники свою аранжировку. Так, у христиан зимнее и летнее солнцестояния отмечаются как два Рождества - Христа Спасителя и Иоанна Крестителя.

Календарные праздники - каркас жанровой системы классического фольклора. Первым делом они определяют календарно-обрядовые Жанры у славян и романо-германских народов - от «дожиночных» (осенних) песен к веснянкам и купальским

140

(исполняемым на Ивана Купалу - Иоанна Крестителя). Поскольку семейно-обрядовые жанры скоординированы с календарем (например, свадьбы устраивались преимущественно осенью и в начале зимы), то и вся сфера бытовых песен попадает под действие сезонных праздников. Тем более это касается трудовых песен. Находясь «в промежутках» между праздничной свободой (а промежутки более или менее одинаковы в Европе, например, наиболее крупные зоны календарных праздников следуют примерно каждые 40 дней), они по содержанию тяготеют к ближайшим праздникам, - ведь виды работ зависят от сезона.

Смысл календарных праздников состоит не только в регулярном отдыхе от работы. Праздники - отмеченные дни. Их эмоциональный фон ярче, чем у будней особая еда, нарядная одежда, ритуализированное поведение создают атмосферу многозначительной игры. Игра сразу и весела, и серьезна. Ведь играют люди, с одной стороны, друг с другом, но с другой стороны, - с космосом. Праздники начала и конца хозяйственного года - это игра в связь времен - уходящего и наступающего (последний колос - начало нового урожая). Поэтому в ритуальный сноп осенью бросают серп - «убивают» зерно, а весной перед пахотой приносят жертву тому же зерну (убивают петуха, оскорбляют и связывают зашедшего на поле чужака). То же - в праздники солнцестояния. На святки сжигают Масленицу (соломенное чучело), помогая солнцу «повернуть на лето». На Ивана Купалу прыгают через огонь - помогая солнцу «повернуть на зиму».

Календарные праздники как бы создают время. Они разделяют природную жизнь на смысловые отрезки и связывают закончившийся отрезок с начинающимся. «Прежнее» время уничтожается, чтобы возродиться в «новом» качестве. Так обеспечивается бессмертие космоса. Одновременно космическая универсальность вносится в жизнь людей. Ведь ритм праздников - это ритм природы

Классический музыкальный фольклор - символический узел, в который стянуты силы космоса и ткань быта. Символичны поэтические тексты песен, символическим смыслом пропитаны музыкальные формулы и состоящие из них распевы.

Вот фрагмент текста одной из русских колядок (песен, исполнявшихся на святки - с 24 декабря по 6 января, при обходе колядовщиками соседских дворов и сборе ритуальных угощений и подарков):

141

*«А мы ходим-походим, виноградники, Виноградье, виноградье красно-зелено А мы ищем-поищем господинов двор, Господинов двор посередь Москве Посередь Москве, на живом мосту, Стоят три терема золотых, Во первом-то терему млад светел месяц, Во втором-то терему красно солнушко, В третьем-то терему часты звездочки Млад светел месяц - то хозяин наш, Красно солнушко — то хозяйшюшка, Часты звездочки — малы детушки»<sup>10</sup>*

Припев «Виноградье красно-зелено», которым сопровождаются многие колядки, вводит в символический смысл текста. Речь идет о символике плодородия и богатства, представленной растением («виноградьем»). «Красно-зелено» - эпитет, означающий красоту и жизненную мощь. «Господинов двор» (т.е. крестьянская изба, к которой подходят колядовщики) описан как заверченный космос, в котором все наполнено жизнеотворяющими силами. «Двор» расположен «посередь Москвы» - т.е. как бы в центре мира, «на живом мосту» - опять в «середине» мира (между «низом» и «верхом»), «правым» и «левым», прочным, как земля, и подвижно-переменчивым, как все живое). Во «дворе» - «три терема» (символика числа 3 целостность мира), в которых размещены главные космические «персонажи» - «месяц», «солнце», «звезды». Им тождественны и параллельные члены крестьянской семьи («хозяин», «хозяйшюшка», «детушки»). В целом текст превращает деревенский двор в цветущий и изобильный универсум, а универсум - в семью.

Символичны и мелодические структуры. В русской свадебной песне «Зелена груша» мелодические формулы сводятся к трихорду - трехзвучковой попевке (см. выше о символике числа 3). Распеваются эти формулы следующим образом: 1 6 (соотношение симметричных распевов в первой фразе мелодии), 2 8 (соотношение симметричных распевов во второй фразе мелодии). При этом «природные» слова («зелена груша расшаталась») распеты семисложно, тогда как «человеческие» «Свет Машенька расплакалась» - десятисложно. Семерка - число, характеризующее общую идею Вселенной, десятка же - число, не присутствующее в нумерологических

142



классификациях. Вселенной, - сугубо «человеческое» число<sup>11</sup>. Таким образом, один и тот же символ (тройка - знак целостности мира) поворачивается в песне то своей надчеловечески-природной, то - человечески-бытовой сторонами, объединяя их.

В немецкой народной песне «Зима прошла» первая фраза представляет собой ход на две кварты вверх (т.е. 4+4, ↑↑), а вторая фраза -возвращает к середине охваченного звукопространства, заштриховывая его сверху и снизу терциями 3+3, It). Так возникает круг мелодии, поделенной на четыре части (на одной его стороне две кварты-четверки, на другой - две терции-тройки), линии которых сходятся в центре. В круг, таким образом, вписан крест. Если круг - это символ вечного круговорота жизни, то крест - противоположный по направленности символ. В разных традициях он означает четыре направления человека с его центром-сердцем. Вселенная и в ней человек воспроизводятся этой весенней песней в полном соответствии со смыслом календарного праздника: возрождением мира людьми, выходящими на поле.

Символизм текстов и мелодий в классическом фольклоре предопределяет то, что этнографы называют формульностью, Любую песню или наигрыш в классической народной культуре можно свести к определенному набору поэтических и мелодико-ритмических формул. Эти формулы и есть носители символического смысла. Музицирование состоит в оперировании такими формулами, но не в изобретении новых, и даже не в преобразовании известных. Казалось бы, песни должны прискучить - ведь они как бы заранее известны. Однако ни о каком прискучивании и речи нет, поскольку символы, выражаемые традиционными поэтическими и мелодическими оборотами, обладают сверхценностью. Только тогда, когда исчерпывается духовное значение этих символов, в музыкальном сознании возникает потребность отойти от канонической формульности. В это же время начинает распространяться поздний и особенно вырожденный фольклор.

## 6. Поздний и вырожденный фольклор.

Символика классического фольклора, как правило, не осознается его носителями. Но это не значит, что она для них не существенна. Как раз наоборот. Напев и поэтический текст взаимодействуют не с сознанием (люди не могут объяснить, почему они поют так, а не иначе, и что это значит, - в лучшем случае этнограф

143

услышит аргумент, что «так пели испокон»), а с коллективным бессознательным. Символы живут в нем, из него переносятся в тексты и мелодии, а из них возвращаются к нему же. «...люди потому почти никогда не задаются вопросом о смысле архетипических образов, что эти образы полны смысла. Боги умирают время от времени потому, что люди вдруг обнаруживают, что их боги ничего не значат, сделаны человеческой рукой из дерева и камня и совершенно бесполезны. На самом деле обнаруживается лишь то, что человек ранее совершенно не задумывался об этих образах», — писал психиатр и этнограф К.Г.Юнг<sup>12</sup>. «Задуматься» заставляет столкновение традиционной культуры с «чужим» культурным влиянием. При этом выскается искра относительности ценностей - поначалу лишь чужих, а при длительном их контакте - также и своих. Цепная реакция приводит от сознания относительности к удивлению перед кажущейся бессмысленностью собственной традиции, а затем и к крушению символов.

Фольклор с ослабленным символизмом или даже внесимволический: таково определение позднего и вырожденного фольклорного музицирования. Его появление - результат усиления контактов крестьянского мира с промышленным городом, симптом разложения крестьянской цивилизации. Если же не заглядывать в бессознательное и в сознание людей, то фактором, обуславливающим позднефольклорное музицирование, будет смоделированное по образцу городской жизни разделение повседневности на «занятое» и «свободное» время.

В городе это разделение прочерчено перемещениями работника из дома на фабрику (в учреждение) и обратно; дистанцией между «каменными» буднями и «деревянными» (или «палаточными») уикэндом. На селе нет пространственной подкладки за разделением времени на рабочий день и досуговый вечер, трудовую неделю и выходные. Да и само содержание жизни препятствует такому распределению времени. Однако, вместе с городским костюмом, стандартом образования и т.п., укореняется тяга к новому оформлению течения жизни. Художественная деятельность вытесняется в «свободное время», следовательно, отрывается от целостной повседневности, от календарного цикла работ-праздников. А значит, и от сконцентрированной в нем универсальной символики. Тем более это происходит в самом городе, пополняемом выходцами из деревни, в городском предместье, где они большей частью оседают, создавая здесь некую промежуточную полусельскую-полуурбанизированную культурную среду. Эта среда, в свою очередь,

144

расползается из предместья как в сторону города, так и в сторону деревни.

Поскольку, однако, сохраняется привычка к ритуалу, к коллективному игровому действию, многие века придававшему жизни тепло и прочность общего смысла, постольку на первой фазе существования этой «предместной» культуры фольклорное творчество удерживается в зоне праздничной игры и удерживает в себе некоторые формальные (лишившиеся своего исконного символического наполнения) черты крестьянской традиции.

Таковы русские гулянья и застолья с пением веселых частушек и лукаво-лирических страданий, с соревнованиями виртуозов-гармонистов и переплясывающих друг друга танцоров. К концу прошлого века такие гулянья были одинаково распространены как в пролетарском предместье, так и на деревенской

околице. К сегодняшнему дню они остались чуть ли не единственной широко бытующей частью традиционной народной культуры.

Музыкальные жанры гуляний сформировались на перекрестке линий, идущих, с одной стороны, от наиболее легко освобождающихся от символизма жанров крестьянского музицирования, а с другой, - от наиболее легко входящей в сознание, которое лишилось традиционного мифологического содержания, городской развлекательной музыки. Речь идет, во-первых, о хороводных плясовых, а во-вторых, - о чувствительном романсе.

Плясовые всегда под угрозой перемещения смысла от «космического» к «витальному»: отпущенные на пластическую свободу ноги без труда пробивают брешь в таинстве обряда. И вот уже коротенькой плясовой напев-наигрыш превращается в голую канву для танца, выпадая из хороводного круга - круга жизни, из озвучивающей этот круг распевной мелодики. Чувствительные романсы, взывая к безусловному сочувствию ситуациям печали, тоски, покинутости и т.п., делаются эмоциональным поводом души, вдруг ощутившей свою самостоятельность в распадающемся крестьянском мире. И вот уже «нажимная» интонация типа той, что звучит в концах строк романса «Я ехала домой, душа была полна...», превращается в общепонятный знак личного, в этикетку душевных переживаний.

Из сходных источников формировался поздний фольклор многих народов. Например, американский ритм-н-блюз возник в 1930-х годах из взаимной адаптации классических негритянских блюзов (лирических песен), госпел-стиля

145

(негритянской версии церковных хоралов) и джамп-стиля (кратких танцевальных импровизаций с равномерным акцентом). Первые два источника ритм-н-блюза - типологический эквивалент русского городского романса, тогда как последний - плясовых наигрышей.

К особенностям русской культуры относится то, что объединение плясовой энергии и романсовой чувствительности произошло в ней не вполне «всерьез», под знаком юмора, с сильным привкусом условной игры: «Не за то тебя люблю, что рубашка красная, а за то тебя люблю, что любовь согласная». Романсовые идиомы в частушке упростились (мелодическая линия потеряла развернутость, свелась к повторяемым кратким оборотам) и потому утратили значительную долю своей душещипательности. А плясовая основа придала песням балагурно-лукавый оттенок. Тексты, нередко включающие комическую манипуляцию переносными значениями (например «Только вышла за ворота - Два подкидыша лежат. Одному лет сорок восемь, А другому - пятьдесят»), как бы перевели в словесный ряд шутливую природу музыки частушек.

В лирической разновидности частушки, не без юмора же названной «страданиями», тоже сквозит игровая несерьезность. Проявляется она в поэтическом или музыкальном изобретении, как бы оттягивающем на себя слушательское внимание и тем самым оставляющем в стороне те исповедальные чувства, которые пришли в «страдание» из романсов: «Я иду по бережку, бережку сыпучему. Я люблю, а ты не любишь, - это, милый, почему?» («сыпучему» и «почему?») составляют разноударную рифму; не то рифма есть, не то ее нет - это чистейшая игра с поэтической формой).

Вырожденный фольклор утрачивает игровую подоплеку позднего. В нем ослаблены не только символы, в нем ослаблено и начало условного игрового коллективного действия. Хотя музицируют в компании, хотя музыка неперсонифицирована (тиражируются анонимно-стандартные мелодико-гармонические и ритмические обороты), тем не менее творчество это не столько объединяет, сколько разъединяет. Точнее: объединяет немногих, отделяя их от «остальных». Недаром пионерами вырожденного фольклора были изгнанные из социума замкнутые группы, вырабатывавшие систему своих опознавательных знаков: «воры в законе». И недаром развитие этого типа музицирования, докатывая от тюремных нар через заштатные ресторанчики до нелегальной эстрады, выдвигает странную фигуру

146

«автора», который ничего (или почти ничего) собственно авторского в свою продукцию не вкладывает, но тем не менее превращает свое имя в «товарную марку» (таковы многочисленные деятели современной эстрады, питающиеся от находок блатных шансонье далеких 20-30-х годов). Не коллектив стоит за куплетами о «Мурке» или шлягером В.Добрынина «Киса, киса, киса, Ты, моя Лариса», а стандартный член группы, унифицированный атом людской массы.

Видимо, для того, чтобы компенсировать межеумочный статус (одиночка, но не индивидуальность), носитель вырожденного фольклора, как правило, убийственно серьезен. Не случайно большинство «трехаккордовых» образцов - от «Шаланд, полный кефали» до «Кондуктор, нажми на тормоза» - минорны. Исповедальная печаль и густая тоска окрашивают мелодии то псевдомировоззренческой мрачностью, по типу тюремной наколки «нет щастя в жизни», то забубённой лихостью, в согласии с афоризмом из той же серии «день прошел - ну и черт с ним».

Впрочем, как все в культуре, вырожденный фольклор, вступая в контакт с другими художественными течениями, способен очищаться от своих сердцевинных черт и служить почвой для иных, более широких смыслов (хотя, конечно, что вырастает на той или иной почве, то в какой-то мере сохраняет в себе ее свойства). В культуре советской эпохи музыка вырожденного фольклора, взаимодействуя с авторской поэзией, дала такие яркие песенные явления, как стили Ю.Визбора, В.Высоцкого или А.Галича. Госкливая агрессия образцов вроде «Мурки» в бардовских балладах, наложивших на трехаккордовую основу не только интеллигентный слой стиха, но и стилистические следы советских лирических песен (Визбор) или маршей

(Высоцкий), была переосмыслена в духе противостояния одинокого правдолюбца официальному фарисейству.

Это — случай перевода фольклорной традиции в более высокий художественный регистр. Случай редкий, поскольку, как правило, профессиональные обработки фольклора представляют собой переводы, «ухудшающие» подлинник. Особенно часто «плохо приходится» фольклору классическому, хотя именно он в первую очередь вдохновляет профессиональных композиторов.

147

## 7. Фольклор и профессиональная музыка.

Известны слова русского гения М.И.Глинки: «Музыку создает народ. Композиторы лишь аранжируют ее». Специфическое для славянофилов (а к их кружку принадлежал и Глинка) народолюбие заставило композитора скромно высказаться о собственной роли. Конечно, даже в самых фольклористических своих сочинениях, - в увертюрах «Камаринская» (касс. 27) или «Арагонская хота» он не просто аранжировал русские или испанские народно-музыкальные прообразы, но, учитывая интонационную атмосферу родной или далекой культуры, создавал сугубо оригинальные произведения. И все же слово «аранжировка», употребленное Глинкой, в некотором отношении точно. Оно фиксирует наиболее приемлемую позицию профессионала по отношению к фольклору: позицию «невмешательства» в его структурные нормы. В «Камаринской» способы развертывания материала точно соответствуют нормам классического русского плясового наигрыша (вариантное повторение). Художественная загадка: как Глинке удалось, ни в чем не погрешив против фольклорной ротации плясовых попевок, создать масштабное произведение, которое держит внимание слушателя от начала до конца, подобно симфонии<sup>13</sup>.

Таких загадок в истории профессиональной музыки не так уж много. Чаще композиторы обращаются к фольклору в поисках либо знака места и времени (если народного колорита требует оперный сюжет или литературная программа симфонического произведения), либо - яркого, экзотичного материала, способного придать неповторимость произведению. В таких случаях из народного музыкального наследия берутся поверхностные признаки: известные мелодии, характерные инструментальные сочетания, своеобразные виды вокального ансамблирования и т.п. Узнаваемость фольклорного материала может обеспечить авторскому сочинению более тесный контакт со слушателями. Однако при этом может исподволь деформироваться образ народного музицирования.

Особый случай контакта профессионального и народного творчества представляет собой специфическое «профессионально-народное» творчество, распространившееся в отечественной культуре в советскую эпоху. Речь идет об обработках народного репертуара и о сочинении песен в народном духе для профессиональных коллективов вроде хора им. Пятницкого или ансамбля песни и пляски им. Александра. Авторы, писавшие для этих коллективов, присоединяли к народным мелодиям чуждый им аккордово-гармонический склад, утвердившийся

148

на песенной эстраде. Одновременно, как бы во имя прославления народных традиций (показное народолюбие вошло в идеологическую догматику советского времени), признаки народного музицирования безоглядно гипертрофировались. Широта мелодии превратилась в «дальнобойную» громкость звучания (ею особенно отличался Краснознаменный ансамбль); поэтика календарных текстов - в назойливые сантименты по поводу «березок и рябинок». И само ансамблевое народное музицирование предстало неким флюсом: вместо 6-10 поющих и танцующих на эстраде предстали грандиозные коллективы, участники которых насчитывали чуть ли не сотню человек; вместо гармошки с балалайкой - массовый оркестр, в котором рядом с народными инструментами фигурировали интернационально-симфонические. Длительная практика этого «профессионально-народного» творчества сыграла не лучшую роль в жизни национального музыкального сознания, облегчив экспансию в массовый слух позднего и вырожденного фольклора.

При том, что профессиональное музыкальное мышление всегда так или иначе укоренено в национальной традиции, а та всегда так или иначе впитывает импульсы фольклора, фольклорная «истина» все же может выжить лишь в стороне от профессиональной музыки. Дело в том, о чем говорилось выше: в связи фольклорного музицирования с традиционным укладом жизни, с жизнеустроительными представлениями о мире, которым следует народное сообщество. За авторской композицией стоит иной уклад жизни, в котором, например, нет растворения индивида в родственно-соседской общности, а личной судьбы - в природном циклизме. Симбиоз этих культурных парадигм - редчайшее исключение. Чаще теряет ценность или одна, или другая.

Впрочем, сказанное безоговорочно относится лишь к одному типу профессиональной музыки - авторской композиции, европейской опус-музыке (см Лекцию 5). Другие два типа профессионализма - менестрельный и макомный (см. там же) - ближе к фольклору, вместе с ним образуя традиционалистскую зону мировой музыкальной истории и вместе с ним ориентируясь на ценности коллективного сознания (а не на индивидуальное мировидение). В следующей лекции обратимся к искусству, сегодня фигурирующему под названием «эстрадная музыка», а в давние времена известному как «менестрельство» или «скоморошество».

149

## ПРИМЕЧАНИЯ

1. см. подробнее: Топоров В. О числовых моделях в архаичных текстах -В кн.: Структура текста. М., 1980.
2. Гарри Райт, врач и этнограф, так описывает обряд излечения («воскрешения из мертвых»), наблюдавшийся им в Африке: «Я попытался... нащупать пульс. Его не было. Не было и признаков биения сердца... Нас окружила группа из тридцати человек. Низкими голосами они запели ритмичную песню. Это было нечто среднее между воем и рычанием (т.е. экмелика - *Т.Ч.*). Они пели все быстрее и громче. Казалось, что эти звуки услышит и мертвый. Каково же было мое удивление, когда именно так оно и случилось! «Мертвый» неожиданно провел рукой по груди и попытался повернуться. Крики окружающих его людей слились в сплошной вопль. Барабаны начали бить еще яростнее. Наконец, лежащий повернулся, поджал под себя ноги и медленно встал на четвереньки. Его глаза, которые несколько минут назад не реагировали на свет, теперь были широко раскрыты и смотрели на нас». -Райт Г. Свидетель колдовства. М., 1971, с. 128-129.
3. Один из ярких примеров «информативного» орнамента - австралийские чуринги (деревянные плитки овальной формы, покрытые геометрическим узором). Жрец, рассказывающий миф, водит по ним пальцем, как иглой по грампластинке, и как бы «переводит в слова» мнемонический узор - свернутое повествование. См. подробнее: Мириманов В. Первобытное и традиционное искусство. М., 1973, с.62-64.
4. Фрагмент из русской свадебной песни (см. ниже сноску 10).
5. Пример заимствован из: Алексеев Э. Проблемы формирования лада. На материале якутской народной песни. М., 1976, с.234.
6. Об оппозициях и медиаторах, составляющих структуру мифа, см.: Леви-Стросс К. Структурная антропология. М., 1983, с.206 (и предыдущие).
7. См.: Фрэзер Д.Д. Золотая ветвь. М., 1983, с.19.
8. Утверждение этнографа Виктора Тэрнера «...именно человеческий организм и важный для его существования опыт образует источник всякой классификации» в архаичных структурах (см.: Тэрнер В.У. Проблема цветовой классификации в примитивных культурах (на материале ритуала ндембу). — Семиотика и искусствознание. М., 1972, с.79) подтверждается бесчисленными фактами, среди которых - распространенные на всех континентах цветовые классификации мира, базирующиеся на трех цветах выделений человеческого организма; наименования чисел, отталкивающиеся от названий частей человеческого тела; система предлогов в разных языках, сориентированная на человеческое тело и т.п. Не последнее место в этом ряду занимают и музыкальные реалии, например, гуделки - музыкальные инструменты австралийского племени мункан, которые символизируют мужское и женское начала. Гуделки, называемые моипаки, бывают двух родов, по форме соотносящихся с женскими и мужскими органами. Вращение одновременно обеих моипаки допускается во время свадебных обрядов, обрядов «первого рождения» (когда появляется первый ребенок). В мифах о появлении гуделок действуют первые «моипаки» - муж и жена. См.: Макконел У. Мифы мункан. М., 1981, с. 123-125.
9. См.: Ерзакович Б. Врачебное камлание казахского шамана. - В кн. Памяти К.Квитки. Сборник статей. М., 1983, с.227
10. Пример взят из собрания: Русская народная поэзия. Обрядовая поэзия Л., 1984, с. 40-41. Отсюда же - пример, на который указывала сноска 4.
11. См.: Топоров В. Числа. - В кн.: Мифы народов мира. Т 2. М., 1982, с.629-631.
12. См.: Юнг К.Г. Архетип и символ. М., 1991, с.105.
13. См. анализ «Камаринской» М.И.Глинки: Цуккерман В. «Камаринская» Глинки и ее традиции в русской музыке. М., 1957

## Лекция 7. МЕНЕСТРЕЛЬСТВО

1. Устойчивое и мимолетное в развлекательной музыке •
2. Метаисторические константы музыкальных развлечений •
3. Музыкальные увеселения в Средние века •
4. Городская развлекательная музыка XVIII-XIX веков •
5. Мировые тенденции и особые варианты поп-музыки XX века •
6. Поп-музыка в аранжировке видеоклипа.

### 1. Устойчивое и мимолетное в развлекательной музыке.

В нынешней молодежной прессе, в теле- и радиоэфире часто говорят о «современной музыке». Подразумевается очередное модное поп-течение. Если с таким словоупотреблением трудно смириться пропагандистам высокого музыкального авангарда, то ценителям исключительно эстрадной музыки, чутко улавливающим ее едва ли не ежегодные сегодня трансформации, может показаться странным отнесение профессионального развлекательного музицирования - менестрельства — к «медленным», традиционалистским культурам.

Между тем современность, например, стиля техно-поп «размазана» по его поверхности (тембр и инструментарий, соответствующая им аранжировка), тогда как конструктивный скелет мало чем отличается не только от предшествующих поп-течений, но и, если рассмотреть его в узловых сочленениях, от народной плясовой, скоморошьей погудки или жонглерской фротоллы (итальянской куплетной танцевальной песни, модной в XV веке). Повторение мелодико-фактурных фигур, танцевально-«заводящие» акценты на относительно сильных и слабых долях и т.п. - все это известно многие века.

Функции развлекательной музыки подразумевают переплетение извечного и сиюминутного. Чтобы нравиться и создавать атмосферу отдыха, песня или танцевальная пьеса должны быть в общих чертах предсказуемы. Ведь развлечение мало совместимо с интеллектуальным напряжением, с усилием ради усвоения чего-то нового и непонятного. Но и знакомое вдоль и поперек, не обещающее никаких сюрпризов, редко кого развлечет. Невозможно развлечься анекдотом, услышанным в десятый раз. С песней или танцем дело обстоит получше - сегодняшний

эстрадный хит приедается в среднем через 4 месяца еженедельной трансляции по радио- и телеканалам. Итак, развлекательной музыке приходится быть «свеженькими консервами». Этого парадоксального качества она достигает, меняя конкретизацию устойчивых констант. Модель, позволяющая понять суть дела, известна каждому: модная аранжировка «вечно зеленой» (т.е. не теряющей популярности на протяжении десятилетий) песни. Мелодия напоминает о 30-х или 50-х, а фактурно-тембровый дизайн, манера пения, ритмические нюансы вводят старый образец в рамки актуального вкуса.

Как под константами, так и под конкретизацией необходимо понимать не просто мелодию и аранжировку. Мода, заставляющая инструменталиста поручить то, что раньше играли на баяне, синтезатору, входит в широкий стилевой комплекс «современного» - наряду с манерой общения, костюмерией, стандартами внешности мужчин и женщин, и т.д. Аналогично константы, слышимые сквозь новую звуковую атрибутику, уходят на глубину, в феноменологию музыкального развлечения (и сращенного с ним увеселительного комплекса).

Глубина, о которой идет речь, имеет по меньшей мере два уровня. На наиболее фундаментальном располагаются факторы, отвечающие антропологически укорененным, общим для всех эпох, характеристикам развлечения. На уровне, более близком к поверхности, то есть к очередной моде, фундаментальные константы как бы пропускаются сквозь сито культурного контекста эпохи - конкретизируются, интерпретируются им.

Поясним сказанное на немзыкальных примерах. Винопитие сопровождает человечество на протяжении всей его истории. Были сухие законы, но не было трезвых эпох. Алкоголь дает эффект, входящий в извечный комплекс развлечения. Ведь он предполагает компенсацию утомления, напряжения, подчинения долгу и необходимости, «давящих» на людей в их непреложных занятиях. Психофизиологическое расслабление и эйфория - энергичная легкость не вполне контролируемых движений, речей, мыслей - снимают усталость и стресс, порождают ощущение свободы. Конечно, достичь такого эффекта можно разными способами, алкоголь же прочно прижился и потому, почему прием лекарств предпочитают физзаряде, и потому, почему большинство продолжает верить в бифштексы, несмотря на диетологические и вегетарианские проповеди. Иными словами, он действует быстро и прямо и в то же время входит в культуру -

153

символический комплекс «чревоугодия» как аспекта благополучной и красивой жизни.

В Средние века предаваться безоглядному пьянству считалось допустимым лишь в специально отведенное для разных излишеств время - время карнавалов. Пьянство имело значение ритуала, входящего в общий ритуальный баланс культуры. Карнавальное винопитие, обжорство, жонглерские представления, танцы, легкие знакомства и неожиданные приключения уравнивали строгую аскетичность повседневного поведения, сконцентрированную в периодах поста и оформленную религиозными символами.

В XX веке потребление алкогольных напитков неритуализировано. Поэтому многие превратили его в повседневную рутину, тогда как другие, немногие, считают его вовсе недопустимым. Выпивка стала аналогом ежеутреннего умывания или ежевечернего телесмотрения, и одновременно - самоубийственного насилия над природой. Таким образом, один и тот же способ развлекаться, отвечающий антропологической потребности, имеет в разные эпохи совершенно различную интерпретацию.

Другой пример. Сегодняшний человек вряд ли расценит публичную казнь как увлекательно-красочное зрелище. Между тем в Средние века на казнь созывали глашатаи (в том числе и музыкальные: менестрели-сигнальщики громко играли на зычных трубах и шалмях, побуждая горожан стремглав бежать к месту четвертования), окна и балконы в домах вокруг площади, предназначенной для экзекуции, заранее покупали по ценам, отражавшим значимость казнимой персоны.

Нынешние гуманистические нормы заставляют осуждать даже собачьи бои. Однако публика на концерте, например, группы «Kiss», один из участников которой играет на гитаре, сделанной в форме средневекового палаческого топора, с восторгом отзывается на экстатическое свежевание кроликов или на то, как музыканты бьют и крушат инструменты и аппаратуру. Да и добропорядочные обыватели, осуждающие подобные эксцессы, затаив дыхание, следят за драками и погонями в вестернах, развлекательными пиратскими и разбойничьими авантюрами в классических приключенческих романах, рассказами о «бедной Матильде», чуть было не вмурованной заживо в стену, но спасенной благородным рыцарем из «готического романа» XVIII века.

Так что наслаждение ужасом в разных формах присутствует и в «цивилизованных» развлечениях. Оно выражает одну из фундаментальных констант развлечения

154

вообще: временный вывод из-под этического контроля инстинктов, - в данном случае инстинкта агрессивности. Созерцание насилия канализирует агрессивность, с одной стороны, позволяя ей символически осуществиться, а с другой стороны, снижая ее давление на психику.

Итак, существуют как бы вневременные, «неподвижные» константы развлечений. Над ними - эпохальные, «малоподвижные», медленно меняющиеся константы. Те, в свою очередь, постоянно варьируются мимолетной модой.

Фактор моды особенно значим в XX веке. Но и в прежние времена, хотя мелкие изменения трудно различимы в очертаниях отдаленных эпох, мода определяла развлекательный стиль, в том числе музыкаль-

ный. В XIII веке писали о «новых наигрышах», «новых каролах» (карола - вид танцевально-куплетной песни), «новой манере игры на виэле» (визла - струнный смычковый, подобный скрипке). Имелись в виду как оригинальность переложения знакомых мелодий, так и заимствование незнакомых, иноземных манер пения и игры. В средневековом романе о Тристане говорится об игре в британской, валлийской манерах; в «Парцифале» упоминаются «новые танцы», пришедшие из Тюрингии.

«Иноземность» музыкально-развлекательной моды - ее постоянная черта. Свежие интерпретации канонов музыкального увеселения приходят со стороны, из культур и традиций так или иначе чужих, иноязычных. Иноязычие может быть как географическим, так и социальным. Модный экзотизм привлекается либо из иных стран, как правило, далеких от господствующей цивилизации, либо из иной социальной среды, как правило, далекой от истеблишмента. Другими словами, музыкально-развлекательная мода «играет на понижение». Она ориентирована на стиль аутсайдеров, будь то этнические «провинциалы» или социальные парии. Тем самым она позволяет снять «усталость» от «асфальта» (или от «паркета»), или от любого другого символа удобств цивилизации, оплачиваемых скованностью естества).

Вальс, невероятно популярный в высших и средних слоях городов Западной Европы с первой трети прошлого века, вырос из лендлера - крестьянского танца некоторых областей Южной Германии и Австрии. Европейцы начала XX века слышали в модном джазе американскую культурную провинцию, тогда как сами американцы в конце XIX столетия воспринимали джаз как искусство негритянских гетто. В танго, румбе и других модных в первой половине XX века латиноамериканских танцах в Европе ощущали атмосферу «банановых республик»,

155

знойного и авантюрного «Юга». В рок-музыке и связанных с нею поп-течениях второй половины XX века люди старших поколений слышат голос выпавших из истеблишмента хиппи; сами же поклонники рока ценят этническое своеобразие отдельных его течений. То, что стиль рэггей, например, сложился на Ямайке, существенно даже для северных его «фанов»; что рэп оттачивался на улицах негритянских кварталов, важно и для публики Богдана Титомира.

Многоязычие модного в развлекательной музыке многозначно. Во-первых, экзотизм входит в развлекательный комплекс нерутинных впечатлений. Речь идет о потребности того же плана, что заставляет путешествовать во время отпуска (или, на худой конец, смотреть телепередачи типа «Клуб путешествий» или «В мире животных»). Во-вторых, закрепленная за чужими стилями окраска нецивилизованности и аутсайдерства символически соответствует развлекательному высвобождению подавляемых инстинктов и стремлений. Российские любители цыганских песен о кочевье, таборах, кострах и безумной страсти в XIX веке вообразили себя «на воле», вне условностей «света», службы, корпоративной чести или семейного уклада. Нынешние поклонники баллад об уркаганах, бесстрашно сражающихся с «ментами», переживают героическое законное непослушание, как бы даже борьбу с властью, которая до недавнего времени регламентировала каждое их движение. Упиваясь клипами с Тиней Тернер, Ниной Хаген или Принцем, отечественные подростки чувствуют себя вышедшими на широкий простор западного товарного изобилия и «делай, что хочешь». В-третьих, географическая или социальная чуждость музыкально-развлекательной моды вызывает попросту эффект расширения жизненного пространства, дополнительных измерений быта. В этом смысле она есть то же самое, что скандалы в доме королевы для британских читателей «желтой» прессы, реклама недоступных товаров на отечественном телеэкране, а также «барабашки» и «гуманоиды», «снежные люди» и «бермудский треугольник», очередной «живой Будда» или Кашпировский, «клад Бормана» или «золото КПСС» - мифы и сказки, пестро раскрашивающие картинку жизни и придающие повседневности более радостный колорит.

Как устойчивое, так и мимолетное одинаково важны для осуществления менестрельной музыкой своих развлекательных функций. Вернемся, однако, к ее постоянному устройству.

156

## 2. Метаисторические константы музыкальных развлечений.

Развлечение как одно из заполнений досуга противостоит несвободному времени - времени труда, выполнения разного рода обязанностей, подчинения всевозможным правилам и нормам. Поэтому, главным содержанием всякого развлечения - от игры в карты или в теннис до танцев, от чтения детективов до охоты и рыбалки - становится переживание свободы, принадлежности человека самому себе. Чтобы почувствовать раскрепощенную легкость и независимость от чего- или кого-либо, человек, во-первых, «резвится» - бесцельно тратит физическую и интеллектуальную энергию (например, бежит по футбольному полю или острит в компании); а во-вторых, «играет» (вводит свои энергетические траты в рамки прагматически-бессмысленных, никем не навязанных условных правил, соблюдаемых не по принуждению, а свободно). Физическое выбрасывание энергии и игра объединены в танце. Развлекательная музыка прочно связана с танцем. Она провоцирует танцевальную игру телом, демонстрацию ловкости движений и пластической фантазии.

По той же причине, по какой труд и долг подчас малопривлекательны, развлечение - всегда удовольствие, наслаждение. Одно из человеческих наслаждений, являющееся также и физиологической потребностью, переплетено с выбросом витальных сил и одновременно - с игрой. Сложные ритуалы ухаживаний,

условности ролевого поведения при тонком или грубом флирте, слова и взгляды-знаки - в этой игровой атмосфере накапливаются стимулы любовного сближения, составляющие вместе с ним своего рода «танец» отношения полов.

Развлекательная музыка отрабатывает константу любви в разных планах. Прежде всего - через все ту же танцевальность, поскольку последняя есть не только пластический коррелят любви, но и одна из символических форм ухаживаний. Парные танцы и на деревенской улице, и на аристократическом балу, и в эпоху менуэта, и во время рок-н-ролла можно рассматривать как символическое замещение объятий, отдалений, сближений, намеков и призывов, эротического натиска и двусмысленного кокетства.

Во-вторых, - через песенные тексты. С XI века, когда в Западной Европе укоренилась пришедшая с арабами в Испанию поэтическая тема личного чувства (в ее церемониально-куртуазном истолковании), менестрельное творчество на разные лады обыгрывает мотивы жестокой страсти, тоски в разлуке, ожидания взаимности, счастья встречи, а также не облаченные в «красивые» эмоциональные одежды

157

сюжеты с легкими победами и безудержными похождениями. В разные эпохи стабильные ходы любовных текстов дополняются актуальными аксессуарами. «Скромная девица» из баллады средневекового ваганта встречается с милым на лужке; разбитная эмансипе с современной эстрады взывает: «Дави на газ, мальчик!» в обстановке дискотеки. Ядро развлекательной любовной поэтики, однако, сохраняется, с его «зашифровывающими» прямой любовный вызов этикетными тоской и надеждой и с его «расшифровывающими» физическую радость непристойными откровенностями и провокационными шутками.

В-третьих, у менестрельной музыки есть еще и не связанный с танцевальностью или с поэтическим текстом способ символизировать любовные дела. Основной формой развлекательных песен и танцев веками остается рефренная (куплетная), типа АВ АВ АВ или А ввАА ввАА ввАА ... (первая схема соответствует обычной форме современного шлягера; вторая - средневековым виреле, бержеретте, кантиге, вильянско, лауде, баллате). В простых случаях ритмическое наполнение чередующихся и повторяющихся разделов, в свою очередь, повторяется (по схеме. 1+1+2; 1+1+2...). На нескольких уровнях формы возникает инерция циклического повтора типа вдох-выдох, вверх-вниз. Нередко она выливается в экстатическое ускорение темпа к концу песни-танца. Но даже если темп одинаков, постоянный возврат одних и тех же структур дает психологический эффект аккумуляции напряжения. Концовка песни в этом конструктивном контексте воспринимается как разрядка, к которой подводило нагнетание однотипных движений. Тишина после окончания песни, или гомон в публике, или аплодисменты, в свою очередь, выступают аналогами физически-эмоционального расслабления после кульминационного чувственного накала.

Другая грань удовольствия, неотрывного от развлечений, - смех.

Смех многопланов. Каждому состоянию радости жизни, знаменуемое смеховой шкалой - от мягкой улыбки до неудержимого хохота по ничтожному поводу. Смех - это еще и игра. Сама игра не даром часто понимается как забава, то есть нечто родственное затейливой шутке<sup>1</sup>. Со своей стороны одна из разновидностей шутки не даром называется «розыгрыш». Смех, с его переворачиванием привычной логики, сродни игровому конструированию правил, не имеющих ничего общего с прагматическими законами повседневности.

158

Но смех еще - это и «антислезы», и «антистрах», и «антистыд». Шуткой утешают, ободряют; с помощью остроты выходят из неловкого положения. Наконец, смех издавна подключался к критике тех или иных сторон жизни или лиц, - как правило, прежде всего таких, от которых человек зависит. Смеясь, на время освобождаются от этой зависимости. Вот причина, по которой не увядает культура политических анекдотов или шуток по поводу тещи.

Менестрельная музыка связана со смехом многообразно. Можно выделить два узла этих связей: жанрово-сюжетный (сатирические, шуточные песни, балагурные потешки) и формально-композиционный (виртуозность, которая поражает неожиданными трюками, а неожиданность - один из формальных признаков комизма; пародийность, также нарушающая привычную инерцию; нелепые нестыковки стереотипов, действующие в том же направлении).

Жанрово-сюжетное комикование в менестрельстве обнаруживает удивительную невосприимчивость к «прогрессу». Все те же «сильные мира сего» в качестве развенчиваемых героев сатирических песенок; глупцы, забулдыги, престарелые красотки и неудачливые дон-жуаны - персонажи шуточного репертуара. Не приходится удивляться равнодушию к истории, которое демонстрирует музыкально-поэтическое балагурство. Ведь в балагурстве юмористический эффект носит отвлеченный от жизненных реалий поэтически- и музыкально-игровой характер. Например, в скоморошеской «Повести о Фоме и Ереме», известной с XVII века, игра идет с синонимами, разделенными грамматической формой противопоставления:

«...Фома да Ерема, за один человек, за один человек, лицом они одинаки, а приметамы разные:

*Ерема был крив, а Фома з бельмом,*

*Ерема был плешив, а Фома шелудив...»<sup>2</sup>*

Балагурство принадлежит к формально-композиционной сфере музыкально-развлекательного смеха. Когда Пушкин в известной эпиграмме на Истомина вначале описывает облик актрисы в восторженных тонах, а в конце незаметно модулирует в не совсем комплиментарные подробности («...Голос нежный, взор любви, Набеленная рука, Намалеванные брови И огромная нога!»), то этот ход сродни трюку фокусника, неизвестно

откуда извлекающего кудахчущую курицу. Такие трюки - обязательная принадлежность менестрельного комического. Иногда они поистине гротескны, как ансамблевая игра английских придворных жонглеров,

159

вынесенных на королевском приеме запеченными в огромный пирог и затем, не переставая музицировать, явившихся из него взорам изумленных гостей. Да и теперь на поп-эстраде ценится умение играть на гитаре, совершая акробатические кульбиты, а виртуозы из русских ансамблей народных инструментов умудряются в паузе наигрыша подбросить и поймать балалайку или гармонию. Смягченный вариант такого трюкачества - «обычная» виртуозность, нагнетание неожиданных эффектов, головоломных и блистательно преодолеваемых трудностей, показ запредельной ловкости во владении инструментами и голосом. В развлекательной музыке, в отличие от серьезной, виртуозность самоценна. Собственно, в самодовлеющем характере трудного трюка и состоит отличие развлекательной музыки от высокого искусства.

Другие два формально-композиционных среза музыкального смеховства, напротив, сближают развлекательные и высокие жанры. Пародийное переворачивание известных моделей в перетекстованной КВН-щиками классической советской песне типологически сходно с бетховенскими «раздуваниями» стандартных оперных каденций или обязательной оживленности симфонического финала в Восьмой симфонии (во второй ее части, изображающей «музицирование метронома», в концах разделов невесть откуда «сваливаются» тирады с невероятно увесистыми утверждениями завершающего аккорда, как в финале какой-нибудь героической арии; а в четвертой части симфонии энергичное движение темы доведено до суеты). Комические нестыковки, вроде голоса пионерки, которым в альбоме группы «ДК» «Непреступная забывчивость» поется заводной рок-н-ролл о «борматее», тоже входят в общую рубрику с отработанными в большой музыке несоответствиями, например, жанра и темы (как у И.С.Баха в «Кофейной кантате»: крупная форма кантаты, имеющая к тому же церковный авторитет, использована для иронического восхваления обычая пить кофе, который в Германии времен Баха входил в моду в домах зажиточных бюргеров).

Еще одна константа развлечений связана с монотонией буден, которой увеселительный досуг противопоставляет яркость и пестроту.

Развлекательная музыка «пестра» и как звучание, и как его антураж. С давних времен в ней господствовал принцип стилевого микста. В отличие от высокой композиции, в которой единство и выдержанность стиля были и остаются важнейшими художественными критериями, менестрельство никогда не заботилось

160

о стилевой завершенности. Шлягер XX века на всех этапах его развития представлял собой «винегрет» из чего угодно. И.Дунаевский смешивал танго с маршем. О.Газманов - одесский куплет с битом. А средневековые шпильманы нередко пели песни, в которых чередовались строки на разных языках. Сценическая репрезентация менестрельного творчества очевидным образом ориентирована на разноцветную (и разностильную) мозаику. На нынешней эстраде никого не удивляет сочетание эплет и колготок.

Менестрельство смешивает также художественные профессии. Средневековый жонглер был не только поэтом и музыкантом, но и танцором, а также занимался мелкой торговлей и выполнял роль прессы - сообщал столичные новости провинциальной публике. Нынешние эстрадные исполнители не так универсальны. Но уметь танцевать они должны. Кроме того, даже не имея специальных навыков, они выполняют роли фотомоделей, а нередко - и общественных деятелей.

Итак, константы менестрельства: танцевальность (в смыслах «стихия телесной энергии», «игра пластическими возможностями», «символизация эротики»); превращение интимного в публичное (от церемониально-условного лирического томления до нарочито-бесстыдного сексуального вызова); смех (от виртуозного трюкачества до комбинирования нелепостей), пестрота (визуальная, музыкально-стилевая, артистически-ролевая). Не во всех случаях перечисленные признаки выступают единым фронтом или одинаково выражены. Но достаточно любых двух из этого набора (например, эффектной виртуозности и танцевальности), чтобы даже пьесы, сочиненные для высокого концертного подиума (например, «Венгерские рапсодии» Ф.Листа), «сползали» к развлекательности.

Каждая из культурных эпох окрашивает константы музыкальных развлечений особым колоритом - отблеском ценностного комплекса, который образует сферу серьезного, долга, необходимости. Наиболее резкие трансформации этой сферы (а соответственно - и увеселений) приходится на рубеж XVII-XVIII веков, 1910-е годы и конец 1950-х годов. Таким образом, выделяются четыре основных этапа в истории европейского менестрельства.

### 3. Музыкальные увеселения в Средние века (касс. 7-9).

Универсалией средневековой серьезности была религия. Политические заботы монархов, радения о приумножении дохода в кругу торговцев и ремесленников,

161

нескончаемый крестьянский труд - всякого рода дисциплина и ответственность оформлялись в религиозных категориях, как исполнение долга перед Богом. Поэтому сфера развлечений вбирала в себя любое нецерковное и недуховное содержание. Известно, что в репертуар западноевропейских менестрелей входили эпические поэмы, а русские скоморохи исполняли былины, т.е. крупные циклы с легендарно-исторической и



героической тематикой. Сегодня произведения с такими жанровыми определениями, например, героическую оперу Д.Бортнянского «Квинт Фабий», мы не относим к развлекательным сочинениям. Для нас героическая или эпическая опера не менее высока и серьезна, чем месса. И даже комическая опера, например, «Свадьба Фигаро» Моцарта, принадлежит не столько к развлекательной, сколько к серьезной музыке.

Дело в том, что до сих пор действует демаркация между серьезным и развлекательным, существовавшая в Средневековье. Согласно этой демаркации, былина - скорее развлечение, а комическая опера Моцарта — скорее духовный труд, поскольку эпическая песнь - устное, а опера - письменное искусство. В Средние века письменная композиция была принадлежностью церковного обихода. Нотированность означала принадлежность музыки сфере «Писания», а следовательно, - догматики, восходящей к абсолютному и вечному. В XVI-XVII веках письменная композиция стала обычной и в светских жанрах. Тогда-то и разделились они на развлекательные (нотированные или нотированные вспомогательно-частично) и высокие, в которых исчерпывающая нотная запись обозначала если не вечное и абсолютное вообще, то, по крайней мере, претензии данного опуса на то, чтобы пережить автора, остаться в веках и не зависеть от уровня мастерства и вкуса исполнителей.

Средневековое менестрельство - это специфически устное творчество. Жонглеры, труверы, трубадуры, шпильманы, скоморохи обходились без письменной фиксации не по неграмотности (хотя книжечек среди них было немного). Устность имела принципиальный смысл. Музицирование, которое не опирается на предписание нотного текста, неминуемо включает моменты спонтанности, импровизации. Особенно, если речь идет о многокуплетной песне или о танце, который должен звучать достаточно долго. Точно воспроизвести их по памяти трудней, чем по ходу дела сочинить нечто похожее на помнящийся образец. А такое выдумывание «на ходу» придавало времени развлечения атмосферу неповторимости. Если в церкви время воспаряло к вечности, застывало в установленном от века распорядке

162

службы, то музыкальные увеселения «реабилитировали» текучесть и необратимость времени, самоценную эфемерность каждого его мгновения. Времени-неподвижности они противопоставляли быстротечность; размеренным «напевам по книге» - ошарашивающе неожиданные импровизационные озарения. Импровизационная спонтанность не только акцентировала ценность посюстороннего мига. Ее красочная эффектность еще и уравнивала строгий аскетизм церковного регламента.

Технически менестрельная импровизация была искусством комбинирования и украшения. Обучаясь ремеслу, жонглер запоминал колоссальный массив поэтических сюжетов, фрагментов текстов, типичных зачинов и концовок, характерных сравнений и стандартных рифм, формул описания, моделей острот, мелодических оборотов, и игровых фигур, напевов и наигрышей. Но, выступая, он применял все это в зависимости от запросов публики, от ситуации. Если времени на выступление мало (скажем, трувер играет вместе со множеством коллег - на иных королевских и городских празднествах участвовало несколько сотен шпильманов), то следует выгодно подать свои умения в сжатой форме. Тут надобно так распределить украшения известного напева, чтобы эффект быстро нарастал, и слушатели успели увлечься песней без длительной «раскачки». Если же менестрелю отведено много времени, то он может комбинировать стандартные поэтико-музыкальные блоки, популярные танцевальные мелодии, придумывая неожиданные связи между ними, развертывая каждую модель через множество подробностей, - так, чтобы слушатели ни секунды не скучали.

Особенно ценилась артистическая нескованность. Подобно акробату, флейтисту или арфисту, певец и поэт должны были демонстрировать фантастическую гибкость - не тела, конечно, но художественной фантазии (а подчас и тела, - не зря музыкальное обозначение «жонглер» указывает также на циркового манипулятора). Контраст, резкие переключения из смеховства в лирику, калейдоскопическое мелькание разнородных стандартных формул текста и игры, при постоянном сохранении «равновесия», то есть канвы известного напева, сюжета, наигрыша, поэтической формы, - таков был кодекс менестрельства. При этом важно было совмещать ошеломляющий размах и изысканную тонкость. Первое отвечало антиаскетической направленности средневековых увеселений. Второй - идеалам «ручной работы», которые в Средние века определяли любой профессионализм - что в сфере

163

портняжества или лекарства, что в сфере музыкального развлекательства.

Размах выражался по-разному. Это и гигантские скопления музыкантов, обязательные при выездах короля или на свадьбе в зажиточном семействе. Это и специфические ансамбли, в которых играли на «гросси» - зычных трубах, шалмеях, барабанах, создавая избыток акустической яркости. Это, наконец, и рискованная раскованность морального плана, особенно в смеховских и любовных песнях. Это и нагнетания (при выступлении) разнообразных менестрельских умений - от виртуозного подражания голосам птиц и животных до издевательских пародирований известных собратьев по ремеслу, от игры на нескольких инструментах сразу до хождения по проволоке.

Тонкость же сводилась к культуре трудной формы. На этом следует остановиться подробнее.

Приведем вагантский макаронический стих, с грубой прямоотой повествующий о любовном приключении, но в то же время изысканно сочетающий народный язык с латинскими выражениями:

*«Я скромной девишкой была*

*Virgo dum florebat  
Нежна, приветлива, мила,  
omnibus placebat.  
Пошла я как-то на лужок,  
flores adunare,  
да захотел меня дружок  
ibi deflorare...»<sup>3</sup>*

Несомненно, нелегко столь естественно вставить «ученость» в непристойные куплеты. Но это - еще простой пример. Менестрели свободно владели так называемыми твердыми формами стиха, - сложными строфическими конструкциями с жесткими ограничениями ритма и рифмы. Такие стихи пелись на не менее твердо организованную мелодию, в которой в определенном порядке чередовались повторяемые фразы (рефрены) и присоединяемые к ним новые (импровизируемые) окончания. Вот эстампида (5-6-куплетная песня XIII-XIV веков, музыкальная форма которой передается схемой:  $a+x$ ,  $a+x^1$ ,  $v+x^2$ ,  $v+x^3$ ,  $c+x^4$ ,  $c+x^5$  и т.д.). Поэтический текст принадлежит менестрелю Раймбауту де Вакейрасу:

164

*Начало мая,  
Певуний стая,  
Зеленый бук,  
Лист иван-чая -  
Но, увядая.  
Цветенью края  
Ваи, дама, друг  
Не рад, мечтая  
Спастишь от мук,  
Услышав, злая,  
От вас хоть звук,  
Вы ж - как немая  
Как рая,  
Желяя  
Близ вас  
Быть, о благая, —  
Лжеца я,  
Ристая,  
Сбил в грязь  
Как негодяя»<sup>4</sup>*

И таких строф - пять, и все они выдержаны в той же системе рифм.

Особенно поражает филигранная тонкость отделки в образцах, в которых идеал размаха выражен не просто в нанизывании всевозможных фигур любовного поклонения (как в приведенной эстампиде), но в шокирующей теме, поданной с бесстыдной лихостью Таковы многие баллады гениального шалопая XV века Франсуа Вийона. Вийон был грамотником и записывал свои стихи. Но баллада - не просто поэтический жанр. Само название «баллада» происходит от позднелатинского ballo - танцую В менестрельстве Средневековья баллады (баллаты) - одна из самых распространенных форм лирической танцевальной песни, для которых характерна сложная система чередуемых рефренов, чаще всего по схеме АВВАА. Так что в голове поэта, сочиняющего балладу, звучала музыкальная конструкция ( и представляющие ее наиболее популярные напевы). И вот как тщание в выделке поэтической и музыкальной формы совмещается со срамной грандиозностью в вийоновской «Балладе о том, как варить языки клеветников».

165

*«В горячем соусе с приправой мышьяка,  
В помоях сальных с падалью червивой,  
В свинце кипящем, — чтоб наверняка! -  
В кровях нечистых ведьмы похотливой,  
с обмывками вонючих ног потливых,  
В слюне ехидны, в смертоносных ядах,  
В помете птиц, в гнилой воде из кадок,  
В янтарной желчи бешеных волков,  
Над серным пламенем клокоцущего ада  
Да сварят языки клеветников! < >  
В кислотах, щелочи и едких порошках,  
С живой гадюкой в кольчатых извилах,  
В крови, что сохнет у цирюлен на лотках,  
Как медь, зеленая и черная, как слива,  
Когда луна полна в часы прилива,  
В смоле, что льется сверху при осадах,  
В тазу, где девки делают что надо, -  
Кто не поймет, не видел бардаков! -  
Во мгле, в клубах отравленного чада  
Да сварят языки клеветников!*

*Принц, не пугайся этого парада  
Коль нет котлов - не велика досада  
Довольно будет и ночных горшков,  
И там, в дерьме из пакостного зада  
Да сварят языки клеветников<sup>1</sup>»<sup>5</sup>*

Перечисление «кулинарных» рецептов, поражающее густотой и интенсивностью «отравленного чада», уложено в труднейшую для выполнения конструкцию, в которой всего три рифмы (на три десятистрочных строфы и еще одну полустрофу) Поэт как бы ограничивает бриллиант - и из чего ограничивает! Из «бардаков», «горшков» и «клеветников»!

Именно ювелирность огранки частей и целого отличает средневековое менестрельство от позднейших типов развлекательного творчества Танцевальное раскрепощение, любовные заигрывания, смеховство и пестрое мельтешение - все это в Средние века украшалось алмазным блеском самоценного мастерства. К брэнной субстанции развлечений - к какому-нибудь выставленному напоказ «заду» или «толстому животу» или того пуще - присоединялись «кольца», «диадемы»,

166

«ожерелья», игравшие отшлифованными гранями твердых форм. Вообще, символическое значение ювелирных изделий состоит в «укреплении» плоти. Золотое шитье превращает тело, облаченное в вышитый костюм, в «крепость» из не поддающегося коррозии металла. Алмазный перстень на пальце сообщает руке вечную прочность камня.

А отточенная формальная виртуозность менестрельного искусства, особенно впечатляющая своей «незаготовленностью» - импровизационно-живым осуществлением, придает мимолетным радостям досуга бессмертие. Как ни парадоксально, но баллады и эстампиды средневековых увеселителей вполне сопоставимы с иконами в драгоценных окладах. Только блеском вневременного света обрамлены не священные лики, а лица «чемпионов» куртуазного флирта и отзывчивых на поклонение дам, и даже рожи циничных пропойц или наивных обжор. Их эфемерное счастье музыкально-поэтически «увекочивалось». Так общая для Средних веков, догматически сформулированная в церковной культуре вера в «жизнь вечную» проецировалась на бытовую посюсторонность. Уравновешивая строгий регламент-религиозной серьезности, средневековое менестрельство по-своему подчинялось его главным ценностям.

Музыкальные увеселения в Средние века были по-своему «высоки». Прежде всего - в чисто художественном плане. Конечно, большая часть публики искала в песнях и танцах ярко поданных импульсов танцевальности, эротики, смеха. Но поднаторевшие слушатели наслаждались - поверх будоражающих чувственность сюжетов о наивной девице, которую «ibi deflorare», - художественным изобретением, его «соттили». Под «соттили» подразумевалась изощренная нюансированность напева и игры, а также - тихозвучные смычковые и щипковые инструменты, акустически выражавшие идеал «сладостности», «чарующей нежности», тонкости выдумки. Взаимопроникновение качеств «гросси» и «соттили» в средневековом менестрельстве превращало музыкальное увеселение из простого «потакания» развлекательным потребностям в рафинированную художественно-интеллектуальную игру.

По-своему сочетались начала «гросси» и «соттили» в творчестве русских скоморохов. Их «ватаги» (более или менее постоянные труппы артистов) поражали слушателей не только акустической интенсивностью звучания и безудержностью «играния и плясания». Сильнейшим средством «расковывания» публики был глум.

167

Скоморохи пели глумливые песни (вроде «Службы кабаку», пародирующей православный ритуал) и даже непосредственно глумились над своей аудиторией (зафиксированы случаи шутовского вымогательства, воровства и драк, которые скоморохи устраивали в «осчастливленных» их гастролями селениях). Нарушая привычный порядок жизни, скоморохи переключали «будни» в «праздник», - «праздник» со специфически отечественными чертами, вроде разбитых физиономий и материального ущерба. В то же время «глум» оттачивался в духе «соттили», в направлении рафинированно-абсурдистского манипулирования со штампами официальной словесности, которые становились материалом для причудливой балагурной мозаики. Вот фрагмент из «Росписи о приданом» XVII века:

*«Вначале 8 дворов крестьянских  
промеж Лебедяни, на Старой Резани, не доезжая Казани,  
где пьяных вязали  
меж неба и земли, поверх лесу и воды.  
Да 8 дворов бобыльских,  
в них полтора человека с четвертью,  
3 человека деловых людей, 4 человека в бегах  
да 2 человека в бедах,  
один в тюрьме, а другой в воде <.. >  
Да в тех же дворах сделано  
конюшня, в ней 4 журавля стоялых,  
один конь гнед, а шерсти на нем нет,  
передом сечет, а задом волочет  
да 2 кошки дойных»<sup>6</sup>*

В развлекательной музыке Средневековье кончилось в XVIII веке. Устный профессионализм деградировал под влиянием письменной композиции, светская область которой вырабатывала свой кодекс развлекательности, предназначенный для аристократической публики. Поскольку вкусы высшего сословия в обществе, в котором средний класс стремился к власти, становились престижной этикеткой, постольку и письменное музыкальное мышление распространялось из дворянских концертных собраний в сферу общедоступности. Разумеется, при этом письменные стили огрублялись. Вытеснив устную импровизацию, они снизили планку развлекательного артистизма. Утрату кодекса мастерства пришлось компенсировать иными эффектами.

168

#### 4. Городская развлекательная музыка XVIII-XIX веков.

В Новое время серьезность уже не локализовалась в алтаре. Политика и предпринимательство, светское общение и искусство обрели самоценную важность. Об искусстве даже было сказано, что оно «требует жертв», то есть является служением, как ранее только монашеский подвиг. Когда серьезного так много, то поле стилового и содержательного маневра для развлечений сужается. Особенно ограничивает его признание светского художества сферой квазисакральной ответственности. Это значит, что отточенное мастерство, изобретательная фантазия, виртуозный блеск откочевывают из развлекательных жанров туда, где требуются «жертвы», а увеселительному искусству остается искушать не артистическим трюком, а как-то поглубже, в соответствии с житейски-моральным прямым смыслом слова «искушение».

Вначале, впрочем, ни о каком искушении речи не шло. Поздние последователи средневековых жонглеров - это уличные шарманщики. Вместо импровизационной мобильности они представляли фатально предсказуемую механическую музыку - их инструменты извлекали всегда одни и те же мелодии. Это как если бы сегодня на звание артиста эстрады претендовал владелец магнитофона с единственной кассетой, включающий свой аппарат на полную громкость под соседскими окнами. Впрочем, нечто подобное и происходит, когда нынешние эстрадные «звезды» гастрوليруют, давая по несколько концертов в день, с единственной «фанерой» (фонограммой, под которую они изображают процесс исполнения).

Правда, средневековый тип менестрельства отчасти воспроизводился в музицировании цыган, в Испании, на Балканах и в России занявших с XVIII века места жонглеров и скоморохов. Однако репертуар цыган отличался этнической провинциальностью. Она, с одной стороны, привлекала слушателей своей экзотичностью, но, с другой стороны, мало интегрировалась в мир их повседневных интересов. В частности, цыганское исполнительство было далеко от смеховства (следовательно, от круга тем, связанных с актуальным политическим моментом и с реалиями быта, вроде тех, которые подразумевались в цитированной выше «Росписи о приданом»). Периферийность цыганского музицирования к середине XIX века была преодолена: цыгане усвоили ходовой репертуар городов, в которых выступали. В ряде стран, например, в Венгрии и России, цыганское менестрельство оказало влияние на формирование центральных развлекательных жанров конца XIX и XX веков. Но в начале рассматриваемого периода цыгане-

169

развлекатели находились на периферии музыкальных увеселений.

«Столицей» же их в XVIII веке стал оперный театр. Надо отдавать себе отчет в отличиях тогдашнего оперного театра от нынешнего. Место аристократических собраний, опера XVIII века функционировала как салон, в котором завязывались и развязывались интриги, включая и вполне низкопробные, вроде ангажирования примадонн или танцовщиц кордебалета на холостую вечеринку; в оперном зале демонстрировали новейшие моды и соревновались в стоимости драгоценностей, обсуждали светские новости... Все это - во время представления. Благоговейной тишины и неподвижности в публике не наблюдалось. Сегодняшнему «пришельцу» в прошлое показалось бы, что в опере собрались не ради музыки, что музыка только сопровождает светское общение. Так оно отчасти и было.

Щедро покровительствуя искусствам, аристократия тем самым поощряла серьезную, ответственную художественную работу. Й. Гайдн, писавший симфонии для капеллы князя Эстерхази, у которого состоял на службе, мог оттачивать свои замыслы и композиторскую технику, не заботясь, в отличие от средневекового шпильмана, о куске хлеба и стакане вина, которыми вознаградят его искусство, если оно понравится («здесь и теперь»). Но, с другой стороны, аристократы не становились трепетными ценителями, не боготворили талантливых мастеров. Тот же Гайдн, несмотря на свою европейскую славу, оставался для Эстерхази слугой. Культ художника, властителя сердец и умов, возник позже, когда в концертном зале и оперном театре старую знать потеснила новая - финансовая, экономическая. Тогда задним числом и Гайдн стал гением.

Серьезная музыка не превращалась в объект пиететного восторга еще и потому, что дворяне были свободными людьми, «людьми свободного времени». В их жизни не было вынужденности. Развлечение не было для них сферой раскрепощения, снятия груза, броска в сплошное «можно». Им и так все было можно. Поэтому они развлекались тем, что позднее стали воспринимать как сугубо серьезное - той же оперой или симфонией. Идеальные «характеры» симфонических тем Гайдна (грациозность, энергичность, комическая суесть, женственная мягкость, юная наивность и т.п.) (касс. 22) увлекали аристократическую публику

в качестве условной игры, в которой композитор проявляет художественный вкус. Как наслаждение вкуса воспринимались и оперные арии, дуэты, ансамбли. Публику

170

мало заботило «сопереживание» оперным персонажам. Всерьез их мучительные страдания или кокетливые уловки никто не принимал; важно было, как композитор музыкально выразил страдания; как актриса вокально изобразила очаровательную игривость своего персонажа. Поэтому за оперным действием или развертыванием симфонической мысли аристократическая публика могла позволить себе не следить, включая внимание лишь тогда, когда актеры или инструменталисты «проходили» особо трудное или эффектное место, не нарушив общего легкого и стройного впечатления. Непринужденность «серьезного» и «трудного» - вот что увеселяло наследственных обладателей вкуса.

В этих условиях то, что для композиторов и исполнителей было «серьезным», для публики имело значение благородного светского развлечения У Пушкина (в «Моцарте и Сальери») Сальери рекомендует однопорядковые средства против «черных мыслей»: «Откупори шампанского бутылку Иль перечти «Женитьбу Фигаро». Читателям Пушкина полагается помнить, что у Моцарта есть опера на сюжет «Женитьбы Фигаро». Она тоже встает в ряд с изысканным напитком, который не столько опьяняет, сколько радует вкус. Но все же - с напитком, то есть с вещью вполне легкомысленной. Конечно, Пушкин приписал тут композитору Сальери (и писателю Бомарше, на которого Сальери ссылается) взгляды, присущие скорее их заказчикам. Но это только лишний раз убеждает в своеобразии музыкальных развлечений культурной верхушки XVIII века. Великосветские ценители радовали себя произведениями, которые сегодня представляются высочайшими творениями, исключаящими беззаботно-досуговое к себе отношение.

И вот как раз внутренняя высота аристократического развлекательного стандарта «отравила» музыкальные увеселения буржуазного города, заимствовавшего атрибутику культурности у наследственной знати<sup>7</sup>. Если продолжить освященное авторитетом Пушкина сопоставление веселящего напитка с художественными приятствами досуга, то подойдут ворчливые суждения из книги 1923 года<sup>8</sup>. Реконструированную ее авторами эволюцию музыкальных развлечений в XIX веке можно спрессовать в две метафоры, которые обозначают два этапа нового менестрельства. Итак, первая метафора: к 40-м годам XIX века «шампанское» утрачивает букет и превращается в «духовное пиво - мелкие бюргерские сантименты... бесчисленных домашних компаний и концертных собраний, переполненных романсами, экспромтами, вальсами, нокторнами и

171

всевозможными жанровыми пьесами». А к 1870-м годам, и это вторая метафора, «пиво» набирает градусы и становится «спиритуальным шнапсом оперетты больших городов, которая заняла место оперы и концерта, обозначив эпоху мелких людишек, бессильного либерализма и растущих хозяйственных инстинктов крупного капитала».

«Пиво» - это салонная музыка прошлого века. Подражая блестящим артистократам, зажиточные горожане украшали свой досуг серьезной музыкой, в каковой на первые роли к 30-40-м годам прошлого столетия выдвинулась романтическая композиция. Ее главными жанрами были вокальная и инструментальная миниатюры, что как нельзя лучше соответствовало переносу действия из дворцов и роскошных особняков в более скромные бюргерские апартаменты. Романтическая миниатюра подчинялась поэтике «настроения», сменившей классический кодекс условных идеальных «характеров». «Настроение» обнаруживало себя в разрыхлении строгой архитектоники опуса. У великих романтических мастеров (например, Р.Шумана) классические симметрии и соответствия заменялись уникальными «метафорами формы»<sup>9</sup> (касс. 25). У кумиров широкой публики (например, салонного виртуоза Г.Кребса) ничем не заменялись. Произведение теряло выдержанность, изливаясь безответственным потоком мелодико-гармонических и фактурно-ритмических стимулов для сладко-слезливых «ах!». Эта эмоциональная «прекрасность» была демократическим аналогом аристократических наслаждений вкуса.

С тех пор в музыкальных увеселениях утвердился странный феномен якобы «взаправдавших» чувств - переживаний, в которые как бы верят, хотя ими всего лишь развлекаются. Иными словами, в развлекательной музыке поселилась содержательно-стилистическая фальшь. И теперь еще мы встречаемся с ней, наблюдая душераздирающую мимику эстрадного солиста, поющего о том, как его не поняла возлюбленная, или удивляясь идеологической серьезности «протеста» в рок-текстах, поданных музыкально так, что весь «протест» сводится к танцевальной энергетике или эротическому призыву.

Но был еще и «шнапс» - оперетта, вытеснившая малые жанры салонного романтизма из центра популярности к 70-м годам прошлого века. В оперетте к мутно-достоверным «ах!» добавилось залихватски-пикантное «ух!». От комической оперы (той же моцартовской «Свадьбы Фигаро», - напомним о ней, поскольку в ее сюжете и музыке также немало пикантного, хотя совсем, совсем другого)

172

оперетта отличается иначе, чем симфониетта - от симфонии или ариетта - от арии. Опереточный номер меньше оперного не по продолжительности, а по эстетическому «росту». «Рост» уменьшился после того, как к оперным персонажам - условным носителям идеальных «характеров» - были привиты салонные «чувства». Они повлекли за собой песенные мелодии (вместо отвлеченной мелодики оперных арий) и популярные танцевальные ритмы (вместо разнообразных ритмических фигур, которые в опере артикулировали богатство мелодической пластики). Но так как оперетта заняла место оперы, она должна была чем-то возместить

недостаток «роста». И вот масштаб и сила художественной логики возмещаются двусмысленным шиком мелькания подвязок при канкан-ном выбрасывании ног. Канкан (танец алжирского происхождения, вошедший в моду в Париже в 1840-х годах) - это «истина» оперетты, знак ее сущностного отличия от оперы. Уменьшительный суффикс в самоназвании жанра, если его рассмотреть «в свете канкана», предстает бессознательной уловкой - стремлением извинить мнимым отсутствием масштабных претензий подмену благородного художественного «букета» злчными житейскими «градусами».

В оперетте с псевдоискренними переживаниями совместились упоение красивым загулом, - не просто угарным «эх-ма!», доступным любому люмпену, но роскошным, купечески-широким «прожиганием жизни», как бы пародирующим великолепие аристократических балов и вызывающую завистливые пересуды дворянскую свободу нравов. 1 опереточной костюмерии обязательными стали страусовые перья, блестящие и мишура, которые упорно держались на сцене вопреки изменениям моды.

Стилистика мишурного размаха досталась в наследство шантанному шоу рубежа XIX и XX веков. Шантанное представление - это оперетта, переместившаяся на малую эстраду в кафе. На шантанном подмостках опереточные номера превратились в эстрадные лирико-танцевальные песни, которые стали главным развлекательным жанром XX века.

Другой источник шлягера - городские песни и романсы как фольклорного, так и профессионального происхождения. Чтобы влиться в опереточно-шантанную эстетику, песенно-романсовые традиции должны были «обточиться», лишившись характерных национальных черт, «перемешаться» в гомогенный раствор музыкально-поэтических стереотипов. Такой унификации способствовали печатные издания популярных песен и романсов, с одной стороны,

173

а с другой стороны, исполнительство цыган.

Музыкально-издательское дело переживало на Западе бум в 1840-50-х годах. Коммерческий успех новообразуемым издательским домам приносили песенные тетради для домашнего пользования. В них публиковался разнообразный репертуар - от романтических романсов и вальсов, опереточных арий до всевозможных народных песен - солдатских, студенческих, застольных и т.п. Однако при издании разнородные образцы унифицировались. К мелодической строчке присоединялась гармонизация и фактура, заимствованная из опереточного письма. Тенденция стандартизации позднее перекинулась и на мелодии и тексты. При издательских фирмах работали безымянные композиторы и поэты, которые сочиняли, ориентируясь на уже изданное, на его среднестатистический образ. В итоге к концу XIX века сложились типичные матрицы танца-любви-шутки, которыми пользовалось менестрельство первой половины XX века. Что касается цыганского музицирования, то в нем усреднение популярного репертуара шло за счет приспособления народных песен, салонных романсов, опереточных арий, водеvilных куплетов и т.д. к специфической манере исполнения, в которой доминировал иррационально-«нервный» рельеф фразировки (мелодические предложения и их части ради вящего эмоционального эффекта разделялись внезапными паузами, отдельные обороты пропевались подчеркнуто медленно, другие, напротив, экстатически-быстро; мелодические вершины затягивались; все вместе создавало впечатление того, что пением управляет неподконтрольное разуму «чувство») и танцевальный экстазм (песни с хоровым припевом, под который цыгане танцевали, «загонялись» к концу в темп лихорадочного азарта; возникала обстановка «загульного» раскрепощения). В подаче цыган, таким образом, романтические томления любви из салонного романса или удалое раздолье из фольклорной плясовой сводилось к общему знаменателю отчаянного натиска «чувств», т.е. к тому, к чему по-своему приходила оперетта, объединявшая супердушевные «ах!» с размашисто-двусмысленными «ух!».

Цыгане выступали преимущественно в ресторанах. Это обстоятельство связывало поэтику экстатического «нервизма» с атмосферой щедрых чаевых и пьяной слезы. Выжимание из клиентов денег и грусти стало моралью также и позднейшего шлягера.

174

## 5. Мировые тенденции и особые варианты поп-музыки XX века.

«Слово «шлягер», - писал один из владельцев фирм грамзаписи в 1920-х годах, - происходит из купеческого»<sup>10</sup>. Действительно, понятие шлягера вошло в обиход из жаргона австрийских торговцев конца XIX века. Оно обозначало особо успешно сбываемые товары. Постепенно слово было перенесено на танцевально-лирическую песню, поскольку нотным издательствам, на ней специализировавшимся, и фирмам грамзаписи, которые после первой мировой войны росли как грибы, такого рода репертуар приносил отличный доход.

В 1920-х годах производство музыкальных развлечений было поставлено на индустриальную основу. Текстовики несли в издательство или на фонофирму (или исполнителю) «рыбу». Для нее подыскивалась подходящая мелодия, «насвистанная» композитором-мелодистом (он часто не знал нотной грамоты, потому такого специалиста и прозвали «насвистывающий композитор»). Отталкиваясь от мелодии, текстовик доводил «рыбу» до «жареного» состояния, то есть концентрировал тему шлягера в нескольких наиболее броских, запоминающихся и отвечающих структуре мелодии словах припева. Готовую «болванку» песни

отправляли к аранжировщику-гармонизатору. После этого результат записывался на пластинку. Пластинки продавались на радио и в рестораны, а также отдавались в музыкальные магазины.

Во второй половине века функции текстовика, мелодиста, аранжировщика, исполнителя, а порой и менеджера нередко концентрируются в одном лице (или в одном коллективе). Но неизменным остается «индустриальный» принцип: нацеленность на технически тиражируемый продукт. С появлением синтезатора многие роли изготовителей шлягера и вовсе отпали; например, могут не потребоваться инструменталисты-аккомпаниаторы; сделанная на синти аранжировка сразу идет в фонограмму, под которую и выступают солисты.

Описанная ситуация отличается от прежних форм бытования менестрельства тем, что музыканты-развлекатели практически не вступают в контакт со своей аудиторией. Даже когда шлягерный певец выступает в концерте и поет «живьем», то, что он поет, сделано без «оглядки» на данных конкретных слушателей. Шлягер создается для среднеарифметического представителя городской массы, которого в реальности нет, который является идеальным уравнением спроса на определенный вид песенной продукции. Впервые развлекательная музыка получила возможность манипулировать аудиторией, создавая слушателя «под себя».

175

При этом, конечно, совсем не учитывать потребностей публики шлягерное менестрельство не могло. Увеселители XX века с бессознательной пронизательностью уловили специфику серьезности (а следовательно, ядро развлекательного комплекса) в новом массовом обществе. Крушение прежней сословно-групповой дифференцированности общества привело к утрате людьми естественных критериев самоидентификации. Ремесленник еще в XIX веке жил в традиционном для социального слоя ремесленников режиме и стиле; проблемы образца для подражания и смысла жизни перед ним не стояли. То же самое - с купцами, своеобразие быта которых столь сочно описано у Островского, или с чиновниками, чей социальный характер проступает с гротесковой четкостью у Салтыкова-Щедрина. По мере распространения единых стандартов жизни на все общество (в одних странах этот процесс шел через экономическую и политическую демократизацию; в других - через тоталитарные революции, уравнившие в положении и возможностях большинство населения, которое не знало о тщательно скрываемых привилегиях правящего меньшинства), распадаются устойчивые социальные группы и с ними - непосредственная традиция наследования идеалов поведения, норм деятельности, критериев жизненного самоопределения. Потеря чувства принадлежности к конкретной общности порождает экзистенциальный стресс. Его-то и положила поп-музыка XX века в основание своей интерпретации развлекательных констант.

Главная категория шлягера - имидж. Имидж - это образ человека и стиля жизни, служащий предметом идентификации. «Влюбляясь» в имидж (например, в сценический образ и стилистику репертуара Марлен Дитрих), поклонники эстрады бессознательно усваивают себе некоторые черты внешности и поведения, выраженные в нем. Взамен традиционной социальной группы (например, ремесленников) возникает новая, интегрированность которой определяется тем, что у ее членов одни и те же шлягерные кумиры, а следовательно, - одни и те же критерии самооценки и ожидания от общества.

В отличие от художественного образа в высоком искусстве, имидж не допускает вариативных прочтений. Имидж сродни клоунской маске. В нем однозначно выпячены, гротескно гипертрофированы смыслоносущие черты. Например, характерная для А.Пугачевой «нестыковка» фасонов платья и фигуры «режет глаз» не просто так. Это - значимая черта. Имеется в виду «незакомплексованность», «пренебрежение общим мнением», - смыслы, которые транслируются также в

176

манере пения (Пугачевой отработана вызывающая интонация, то скептически-насмешливая, то цинично-глумливая) и в репертуаре артистки (например, в «хитах» о «местном Казанове» или «Чао, дорогой!») Успех поп-менестреля обеспечивается яркостью имиджа. Не зря большей популярностью пользовалась та же Пугачева, с одной стороны, и В. Толкунова, с другой, чем тиражирующая черты обеих и являющаяся стерто-промежуточным вариантом то ли «раскованной эмансипе», то ли «традиционной женщины» Е.Семенова.

Мода в развлекательной музыке XX века - это мода на имидж. С этой точки зрения выделяются следующие этапы шлягерного менестрельства. В первой половине века доминантой эстрадных имиджей была «сладкая пассивность»; во второй половине - «терпкая активность». То и другое имеет отношение к любви. «Любовь» в современном менестрельстве - преобладающий стимул развлечения, что объясняется все той же автоматизированностью индивидов в массовом обществе, все тем же недостатком чувства общности, компенсируемым развлечениями.

«Сладкая пассивность» в «любви» - это как бы женская модель чувства. На эстраде первой половины века она была усвоена и мужчинами, которые ослабили свои дон-жуанские притязания, впад, подобно женщинам, в состояние ожидания и тоски. Правда, пели на довоенной эстраде еще такими голосами, которые соответствовали четкой половой определенности и зрелому возрасту. Послевоенная популярность рок-музыки, поначалу функционировавшей в качестве исключительно подростковой культуры, смешала половозрастные карты. Подростковое звучание не имеет ясной половой окраски. Влияние рок-культуры сказалось в том, что и мужчины, и женщины усвоили подростково-неопределенный тембр. При этом имиджи не только «помолодели», но и, в соответствии с подростковым менталитетом, обрели избыточную энергию, агрессивную взрывчатость. На женской исполнительской манере это сказалось таким образом, что

солистки как бы взяли на вооружение брутальный напор гордящегося своей победительностью сердца. Женские голоса обрели провокационно-самоутверждающее звучание. Напротив, мужские голоса поползли в сторону фальцетной истомленности. В итоге на эстраде воцарилась андрогинная (не то женская, не то мужская, или ни женская, ни мужская) акустическая (а также и визуальная) атмосфера.

177

Имиджи эпохи «сладкой пассивности» конструировались большей частью в поэтических текстах и музыкальном стиле лирико-танцевальной песни. Имиджи эпохи «терпкой активности», сохраняя поэтико-музыкальные шаблоны прежнего периода, переносят центр тяжести на сценические образы исполнителей - солистов и групп. А с 80-х годов разворачивается электронная индустрия визуализации шлягера. Видеоклип становится главной конструктивной основой эстрадных имиджей.

Под знаком «сладкой пассивности» в менестрельстве первой половины века сформировались два основных типа шлягера - «южный» и «западный». Их элементы адаптировались и дополнялись своеобразными интерпретациями в советском шлягере 1930-1960-х годов.

«Южный» шлягер опирался на поэтико-музыкальную модель танго. Его главный мотив, как в знаменитом «Утомленном солнце», - расставание влюбленных и одиноко тоскующий «Он». «Его» тоска подана, однако, на фоне приторных курортных красот и включена в этот дизайн на правах «настроенческой» составляющей. Красивая ностальгия в «южном» шлягере выделяет героя в качестве квазиромантической «непонятой личности», которая, в отличие от романтических «непонятых поэтов», пользуется всеми благами курортного комфорта, пребывая в расслабленно-приятном состоянии усладительного любования собственной грустью.

«Западный» шлягер достиг чистоты стиля в США. Голливудские кинопесенки, транслирующие фокстроттно-чарльстонно-тустепную бодрость, были снабжены джазовыми «присвингиваниями», которые обозначали легкую непосредственность в общении и динамичную незакомплексованность «Его» и «Ее». В текстах «западного» шлягера доминировала беспроблемная взаимность чувств, которая означала отсутствие вообще каких бы то ни было проблем.

В советском шлягере красивая ностальгия и бодрая беспроблемность скрестились с коллективистским оптимизмом, музыкальным знаком которого стал марш. Балансирование между танго (с характерным ритмическим акцентом перед последней долей такта) и маршем (чей ритмический рельеф сглажен) окрашивает в тона радостной общности «Песню о сердце» И. Дунаевского. В его же песенке из кинофильма «Весна» («Журчат ручьи, поют грачи...») следы чарльстона монументализируются в маршевом развороте припева (особенно на словах «Весна идет, весне дорогу!»).

Удивительным образом марш, с его военно-мобилизационной семантикой,

178

в советском шлягере обрел то же значение, которое на западных поп-подмостках имели модные танцы: значение легкомысленно-приподнятого «порхания» над трудностями жизни. В текстах такая же метаморфоза произошла с «Мы», типичным для религиозно-гимнической традиции. В советском менестрельстве «Мы» окрасилось тем смыслом, какой в «западном» шлягере закреплялся за «Ты+Я»: теплой беспроблемностью взаимности. На этой почве «любовь», как главная развлекательная тема, сблизилась с «партией», «родиной», «советским народом», «комсомолом», «армией» и другими темами гражданского репертуара, внешне противостоящего эстраде, подобно средневековой церковной музыке, которая противостояла увеселительному творчеству жонглеров.

В «южном», «западном» и советском шлягере первой половины века сложился лексический набор, в котором частотность использования слов репрезентирует характерную и для последующего развития менестрельства картину мира. Всего в словаре шлягера - около 120 слов<sup>11</sup>. Первые места по частоте употребления в нем занимают местоимения «Я» и «Ты». Следующая частотная группа - глаголы-операторы отношений: «идти», «мочь», «приходить», «сказать». Здесь же - существительное «любовь» и наречие «сегодня». На третьем месте идет частотная группа «ночь», «счастье», «сердце». Самые последние отметки частотности падают на «омрачающие» слова, вроде «плохой», «судьба» (в смысле «участь», «рок», «фатум»). Статистика шлягерных текстов показывает, что описание мира в них лишено актуальных примет. Мир - это «звезда», «море», «солнце», «роза», «небо», «земля» и «город». Причем «город», то есть основное место обитания слушателей шлягера, занимает лишь 55 место на шкале частотности (а всего в ней, напомним, 120 позиций, по числу слов шлягерного словаря). Из других, более частных реалий, упоминаются, главным образом, «дом», «музыка» и «вино». Таким образом, шлягер рисует «любовь» «Я» к «Ты» на фоне курортной природы (где «розы» соединяются с «морем», «солнцем» и «звездами») или в обстановке вечеринки (которую представляют «дом», «музыка» и «вино»).

Одно из главных шлягерных слов - глагол «петь». Он выступает в качестве синонима других операторов любовных отношений: «идти», «сказать», «ждать», «целовать», «любить». В шлягере «Ты» и «Я» на природно-досуговом фоне главным образом «поют», т.е. исполняют шлягер. Так шлягер замещает «любовь» Любовь в шлягере - это любовь к шлягеру. Задевая публику «любовью» (как ключевой

179

развлекательной ценностью), шлягер рекламирует сам себя и обеспечивает свою «шлягерность» (в исходном, «купеческом», смысле, свою продаваемость).

В условиях советской культуры «самопродаваемость» шлягера имела еще и идеологический смысл. Поскольку песня входила в церемониальный комплекс верноподданничества, постольку «петь» означало



«любить» не только «Ты», но и Вождя, Партию, Революцию и т.д. Любовь к песне стала специфическим качеством советского человека как верного «винтика» системы<sup>12</sup>. Не случайно в СССР именно композиторы-песенники в первую очередь удостоивались почетных званий народных артистов и разного рода лауреатов государственных премий. Идеологическая окраска любви к песне оттягивала на сторону менестрельства почет и пиетет, свойственный отношению к серьезной музыке. Вслед за этими критериями серьезности в песню проникали и неразвлекательные темы. Лишь в советской ситуации «стройка» или «героическая борьба» стали мотивами увеселения. Соответственно, советский шлягерный словарь включает лексику, чуждую «южному» или «западному» шлягеру. Такие фразы, как «Мой адрес - не дом и не улица, Мой адрес - Советский Союз» или «Сегодня не личное - главное, а сводки рабочего дня» в энергично-танцевальной песне совершенно немыслимы вне социалистической развлекательной сцены.

Во второй половине века шлягер резко «омолодился» благодаря рок-н-роллу. Новый стиль танца отличался от прежних почти спортивной энергетикой и телесной открытостью, которая смотрела в две стороны - гимнастическую и эротическую. Активность подразумевает юность, с ее избытком жизненных сил. Как уже говорилось, на тинэйджерской отметке юности различия полов как бы нивелируются, во всяком случае - в их звуковой символизации (касс. 11). От ансамбля «The Beatles», отшлифовавшего ангельски-мягкое слияние голосов, лишенное мужской мускулистости, до Майкла Джексона, подчеркивающего свою вне- или биполовую манеру пения еще и внешне (ни мужчина, ни женщина, а к тому же ни черный, ни белый), менестрельство конца 1950-90-х годов играет на «стирании различий» Его и Ее в любви. Показательны изменения трактовки женщины в эстрадных текстах с 1910 по 1970 год<sup>13</sup>. В наиболее популярных песнях начала века «женщина - объект наслаждения» и «женщина в доме (как жена-мать)», т.е. женщина в традиционных ролях, встречалась в 76% текстов, тогда как

180

«эмансипе», «партнерша» - всего 12% случаев. Напротив, с 1954 года растет число песенных «эмансипе» и «партнерш» (каждые четыре года дают такие цифры: 5,12,19,28,41, 67%), тогда как «матери» исчезают (от 9% до нуля в 1970 году), а «объекты наслаждения» существенно редуют (с 37% в 1954 году до 7% в 1970 году).

Параллельно выравниванию степеней активности в поведении мужчин и женщин в имиджах второй половины века усиливается значение «одиночества». Если в 1950 г. шлягеры «счастья любви - сватовства» составляли 53% репертуара, а «несчастной любви - одиночества -тоски» - 38%, то в 1968 году (т.е. в год наивысшего влияния рок-музыки на поп-жанры в целом) «счастливых» текстов отмечено лишь 29%, тогда как «несчастных» - 55%<sup>14</sup>.

«Активность» и «одиночество» - довольно точный диагноз, поставленный менестрельством массовому сознанию. Точным был и спасительный рецепт, а именно - имидж сплоченной группы, посвятившей себя проповеди, протесту, а также «кайфу».

Звезд-солистов на эстраде 1960-90-х годов вытесняют звезды-ансамбли. В самом общем плане их сценические имиджи можно разделить на три категории. Первая - «философы-проповедники» или «лирики-оракулы». Таким, благодаря Д.Леннону, стал имидж зрелых «Beatles». Вторая - «бунтари», «протестанты», «борцы». Эту традицию можно отсчитывать от «Rolling Stones», поскольку солист ансамбля Мик Джеггер одним из первых обыграл шок и вызов в сценическом поведении, а в пении - глумливую смелость. Третья категория групповых имиджей, - «впавшие в нирвану». Среди множества ансамблей, сделавших стержнем своей эстетики созерцательную чувственность эротически-мистического толка, выделяется «Grateful Dead», который в 1967-68 годах устраивал концерты-сеансы психоделики (включая непосредственное потребление наркотиков).

С 70-х годов наиболее популярны имиджи второго и третьего рода. «Бунтари» нашли новое дыхание благодаря панк-революции; «созерцатели» же отказались от психоделики, сделав источником «кайфа» близкую к шлягеру о счастливой любви танцевальную беспроблемность. К 90-м годам «борьба» и «кайф» переплелись в стилях рэп и хип-хоп, в которых стилевые мотивы шокирующей резкости превращены в красочно-монотонное зрелище, аккомпанементом которому служит интенсивная, но мягкая акустическая артикуляция многоуровневого ритмического пульса. Она завораживает, погружая в своеобразный дремотный транс, тогда как

181

броская костюмерия и динамичный танец, напротив, бодрят и возбуждают.

Такая бодрая дрема допускает любой текст, поскольку он в условиях, когда сознание спит, а тело вчувствуется в избыток сил, неважен. Поэтому в шлягере с середины 80-х появляются новые темы, в частности, отсутствовавшая ранее напрочь религиозная. При этом кришнаитские тексты Боя Джорджа или христианские - группы «Genesis» -превосходно уживаются друг с другом.

К 1990-м годам менестрельство преодолело наследие салона, оперетты и кафе-шантана, а именно - надрывный психологизм и залихватское заигрывание с «неприличным». «Неприличного» не осталось, поскольку рок-н-рольное сочетание эротики со спортивностью приучило относиться к сексуальной провокации на эстраде более или менее отвлеченно - как к элементу виртуозной пластики<sup>15</sup>. А чувствительные «Ах!» размотаны в также идущей от рок-н-ролла мелкой ритмической пульсации, не оставляющей места для нервных вздохов. Все равно как в автомобиле, едущем на большой скорости, водителю опасно размашисто жестикулировать, так и в нынешнем шлягере певцу противопоказано отвлекаться от

равномерного тока акцентов и дышать «не в такт». Тем более, что тексты, даже когда они повествуют о страданиях одиночества, ушли с первого плана восприятия, заслоненные видеоаранжировкой клипа. В конце 1980-х годов советское менестрельство потеряло свои отличительные черты. Однако в 1970-х годах они еще наблюдались, в том числе и в сфере рок-музицирования. Рок протестного толка в отечественных условиях перенял функции гражданственных песен - с переменной их идеологического знака с выражения верноподданничества на «протест» и «сатиру». Поэтому у нас дольше, чем на Западе, сохранялись различия между рок-эстрадой и «попсой». Однако в последние годы они уже незаметны<sup>16</sup>, поскольку вообще все музыкальные, текстовые и смысловые различия в сфере менестрельства стерлись в эстетике видеоклипа.

## 6. Поп-музыка в аранжировке видеоклипа.

Видеоклип можно понять как результат взаимной адаптации двух традиционных зрелищных форм подачи шлягера: эстрадного концерта и кинофильма. Кинофильм - это такой монтаж кадров, из которого вырисовывается сюжет, причинно-следственная связь событий. Концертный номер - это «остановившийся кадр»:

182

одно событие, отделенное от другого конферансом. Клип есть фильм, уложенный в хронометраж концертного номера, и концертный номер, вытянувшийся вереницей кадров на ленте. Монтаж клипа должен удерживаться в пределах «номера», то есть не быть сюжетным развертыванием времени. Поэтому клип как бы закольцовывает монтаж - строится в виде ротации нескольких визуальных кадров-мотивов, которые аналогичны фразам и попевкам, повторяемым в музыкальной ткани шлягера.

Принципиальная внесюжетность монтажа в клипе дополняется его неиллюстративным или свободным отношением к тексту песни. Хотя есть клипы, которые обыгрывают те или иные ходы текста, задача изображения - не объяснять текст, вообще - не «говорить о чем-то», но прежде всего визуально маркировать доли времени.

Видеоклип не обходится без балета. Балетная группа - обязательный мотив-кадр, тасуемый в видеомонтаже наряду с другими типичными картинками (видами ландшафта, городских улиц, звукобудий, эротическими сценами и т.д.). Более того, танец возвращается чаще других видеомотивов, будучи как бы «навязчивой идеей» монтажа. Дело в том, что коллективно-синхронизированная пластика подобна электроусиленной ударной установке. Последняя так вбивает ритмический пульс в слух, что даже когда ударные отключаются от звучания, мы продолжаем их «слышать». И танец тоже впечатывает в зрение алгоритм пластического дробления долей времени, так что в тех кадрах, в которых нет танцующих фигур, мы продолжаем «видеть» ритм их движений.

Особо следует сказать о пластике менестрельного танца, как ее подает видеомонтаж в клипе. Тела танцующих предстают как набор своего рода «счетных палочек». Характерную для традиционных бытовых и бальных танцев, даже еще для рок-н-ролла, плавность выполнения па или, по крайней мере, взаимосвязь отдельных движений видеоклип заменил дискретностью: жест, поза даны так кратко, что их едва успевает заметить глаз, а следующие кадры видеоряда выхватывают другие жесты и позы, из предыдущих не вытекающие. Танец «раскадровывается» на пластические «рывки» - «точки», произвольно изъяты из сплошной «линии». К тому же специфика, например, хип-хопа или брейка, состоит в том, что в движении участвует не все тело целиком, а как бы его эмансипированные части. Ноги танцуют свой танец, корпус - свой и свой - руки. Поскольку же танец коллективен, то целостное «тело» представлено не фигурой отдельного танцора, а «совокупными

183

ногами» или «совокупными руками» кордебалета, синхронизированными в своих пластических амплуа.

Таким образом, в видеоклипе происходит дезинтеграция времени и пространства: танцевальные движения разорваны на не связанные друг с другом фазы; танцующие фигуры расчленены на самостоятельные хореографические рисунки.

Это освобождение времени-пространства от человеческих мерок просматривается и в других видеомотивах клипа. Один из типичных фонов видеотанца - «молоко». Исполнитель снят в сплошном матовом мареве, не имеющем верха и низа, глубины и переднего плана. Другой типичный видеомотив - некое «Все». С быстротой, не позволяющей взглянуть в изображение, чередуются виды природы, городских улиц, интерьеров, автомобилей, музыкальных инструментов, бокалов с напитками и т.д. Возникает эффект видения «всего сразу» - или наличествования «всего в одном и том же месте». Зритель «находится везде» - или место, которое он видит, включает в себя все остальные «места».

То и другое означает отсутствие обычной человеческой субъективности, подразумевающей видение чего бы то ни было в единственном ракурсе «тут-бытия» человека. Отсутствие субъекта соответствует бессмысленности объекта. Музыкальные инструменты, природные виды, городские улицы, автомобили, костюмерия, бытовые предметы, фантастические декорации, надписи, монстры, танцующий балет, эротические сцены и т.д. в клипе не есть реалии, выхваченные из мозаики жизни, хотя подаются они натуралистично - празднично, ярко, сочно. Их рекламная «вкусность», их плотоядная аппетитность только подчеркивает их полную индифферентность в отношении значения, смысла. Они «не хотят» и «не могут» ничего означать. С точки зрения разума, ищущего осмысленности бытия, их вопиющая, зазывная

вещественность - всего лишь вспучившаяся цветными объемами пустота. Клип как бы утверждает, что бытию не нужна никакая ноосфера; что быть - это всего лишь быть, и ничего более, что факт важнее его рационального определения.

Иными словами, в аранжировке видеоклипа шлягерное развлечение концентрируется на снятии усталости от всякого рода рационализма (прежде всего, конечно, того повседневного прагматического расчета, который диктуется налогами и кредитными карточками; но также и той интеллектуальной включенности, которая подразумевается современной информационной индустрией). Видеоменестрельство позволяет пережить ситуацию свободы от смысла, в которой

184

человек уподобляется природному существу. По-своему воспроизводится средневековое менестрельное увековечивание эфемерной досуговой веселости: не посредством огранки танца-песни в твердых формах типа баллады, но через переключение шлягерного восприятия в режим «просто-существования», не ведающего в упоенности движением, звучанием и зрелищем о конечности жизни и о тесно связанном с ограниченностью жизненного срока мучении цели и смысла.

Развлекательный музыкальный профессионализм, как видно из обзора основных эпох его развития, сохраняет изначальные константы под оболочкой отзывчивости на социокультурные изменения. Можно вообразить ситуацию, в которой этих социокультурных изменений нет или они не затрагивают в существенной мере структуру коллективного сознания. Тогда исторически-«медленная» профессиональная культура выступит в своей чистоте, без «быстрых» аранжировок моды.

Специфика европейской культуры, в которой менестрельство развилось в самостоятельный тип музыкального творчества, заключается в нарастающем темпе трансформаций общества и сознания людей. В неевропейских традиционалистских культурах, не склонных к резким обновлениям социального уклада и строя мышления, существует тип профессиональной музыки, на первом плане которого находится то же, что и в глубине, - а именно, набор традиционных норм. Задача музыканта состоит в служении этим нормам. Такое музицирование знает также и Европа, как в своих культурных истоках (античная классика), так и в наиболее «внеисторичных» областях своей культурной истории, а именно - в церкви. Западное церковное пение до XI века, русский церковный распев до XVII века типологически родственны сохранившимся до сих пор в мусульманском мире и в Индии региональным вариантам профессионального музыкального традиционализма. О них - в следующей лекции.

## ПРИМЕЧАНИЯ

1. См. о взаимосвязи (и различиях) смеха и игры: Хейзинга Й. *Homo Ludens*. Опыт определения игрового элемента культуры. М., 1992, с.12 и след.

2. Цит. по: Памятники литературы Древней Руси XVII века. Книга вторая. М., 1989, с.193.

3. Цит. по: Пoesия трубадуrow. М., 1974 (БВЛ), т.23, с.435.

4. Цит. по: Песни трубадуrow. М., 1979, с.147.

5. Франсуа Вийон . Лирика. М., 1981, с.97-98.

6. Цит. по: Памятники литературы Древней Руси. Указ. изд., с.229.

7. Пути таких заимствований прослеживаются на материале истории балов. В 1820-х годах в Лондоне и Париже возникают специальные заведения, в которых организуются балы для городской знати, - вместо прежде единственных придворных или частных балов. Известны имена пионеров нового бизнеса: Мюзерд в Англии и Валентино во Франции (см.: K n e r I e r G. *Musikgeschichte der 19. Jahrhunderts*. Bd.1. Bln., 1961, S.486). В 1830-40-х годах аналогичные залы открываются в больших и малых городах Германии и Австрии. Эти помпезные помещения для танцев носили названия «Тиволи» или «Элизиум» — с отсылкой либо в столицу моды, либо и вовсе в рай. В них была вхожа богатая буржуазия. То, что звучало в имитирующих дворцовый стиль XVIII века «элизиумах», переходило в маленькие заведения для горожан среднего и низшего достатка — рабочих, студентов, люмпенов. Это были кафе с танцами на улице. Вместо большого оркестра за пианино сидел единственный тапер, но его называли «капелла» — как в «элизиумах». См.: Kayser D. *Das Lied als Ware, Untersuchungen zu einer Kategorie der Illusionsindustrie*. Stuttgart, 1976, S.16).

8. См.: Wolf E., Petersen C. *Das Schicksal der Musik von der Antike zur Gegenwart* Breslau, 1923, S 204.

9. Например, миниатюра «Грезы» из фортепианного цикла Шумана «Детские сцены» (касс. 25) целостна благодаря последовательному омузыкаливанию поэтической идеи «сна». Фразы, составляющие форму, перевернуты: кульминации их находятся не в третьей четверти объема, как в «нормальной» тематической структуре, а во второй, - они сдвинуты «влево» относительно оси симметрии. Это как бы «зазеркальное» развитие мелодии, возможное лишь во сне, с его обратными реальности отношениями. Вместе с тем генеральная во всей форме кульминация падает на «правильное» место — на третью фразу, хотя сама по себе эта фраза тоже «зазеркальна». В «Грезах» Шуман реализовал метафорическую логику, которая не противостоит обычной архитектурной организации опуса, а сразу и замещает, и оттеняет ее.

186

10. См.: Kayser D. *Op. cit.* S.2.

11. Там же, S.134.

12. См.: Чередниченко Т. Наш миф. В кн.: *Arbor mundi*. Мировое древо. Международный журнал по теории и истории мировой культуры. 1992, N21, с.125-126.

13. См.: Kayser D. *Op cit* S.144.

14. Там же, S.141.

15. Тут импульсы, заданные рок-н-роллом, отвечали общей тенденции европейской культуры XX века — реабилитации тела, освобождению его восприятия от стыдливого пуританства, а следовательно, и от любово-страстной напряженности. Об этом еще в 1928 году К.Г.Юнг писал следующим образом: «Возникает даже искушение сказать, что плоть возвращает себе свои права. Когда Кайзерлинг заметил, что шофер сделался культурным героем нашего времени, он, как почти всегда, был прозорлив. Тело претендует на равное признание; оно очаровывает точно так же, как и душа. Если бы мы держались старого антитезиса сознания и материи, то подобное положение дел казалось бы нестерпимым противоречием. Но если мы свыкаемся с таинственной истиной, что дух есть жизнь тела, глядя изнутри, а тело есть внешнее проявление жизни духа (на самом деле два суть одно), то нам становится понятно, почему стремление выйти за пределы нынешнего уровня сознания путем признания бессознательного воздаст должное и телу. Понятно и то, почему признание прав тела не терпит философии, отрицающей его во имя духа. Эти требования физической и психической жизни, несравнимо более сильные, чем в прошлом, могут показаться признаком декаданса, но они могут означать и обновление...» (Юнг К. Г. Архетип и символ. М., 1991, с.221-222).

16. См подробнее об утверждении на отечественной эстраде шлягера-«пустяка» Чередниченко Т. Эра пустяков, или Как мы, наконец, пришли к легкой музыке и куда, возможно, пойдём дальше. — «Новый мир», 1992, №10.

## **Лекция 8. КАНОНИЧЕСКАЯ ИМПРОВИЗАЦИЯ**

**1. Фольклор, менестрельство и культуры канонической импровизации • 2. Каноническая импровизация и письменная композиция • 3. Типологические винегреты джаза и рок-музыки • 4. Основные черты «большой» канонической импровизации • 5. Древнегреческая идея музыки и ее влияние на европейские, ближне- и средневосточные традиции • 6. Христианская монодия • 7. Макомат • 8. Рага.**

### **1. Фольклор, менестрельство и культуры канонической импровизации**

**1. Фольклор, менестрельство и культуры канонической импровизации** (церковный распев в Византии, на Руси, в Западной Европе, ближне- и средневосточный маком, мугам, дастгах и т. п., индийская рага, китайская церемониально-придворная музыка, музыка японского театра но, индонезийский гамелан и др. виды неевропейской профессионально-импровизационной музыки) с формальной точки зрения трудно делимы<sup>1</sup>. В народной плясовой, в жонглерской баллате, в скоморошьей погудке импровизация управляется жесткой системой норм - канонем, так же, как в игре на цинь (традиционной китайской флейте) или в гимнотворчестве тибетских монахов. Однако различие есть. Оно состоит в мере и способе осознания канона импровизирующими музыкантами.

В фольклоре канон растворен в самой жизни, в которую вписана музыка. Правила пения застольной существуют не сами по себе, а вместе с правилами организации застолья. Только теперь, когда грузинский хоровой ансамбль исполняет какую-нибудь гурийскую застольную в концерте, музыкальный канон как бы оторвался от житейского ритуала, от неторопливой и естественной жизни обычая, частью которой является и музицирование.

В менестрельстве, поскольку оно - род профессионального творчества, предлагаемого слушателям в порядке концерта (на нынешнее менестрельство специально «ходят» - например, в спорткомплекс «Олимпийский» на «Встречи с Аллой Пугачевой»), канон уже выделен из жизненного обычая и осознан. Но осознание ограничивается прагматической рецептурой и оценочным слэнгом. И понятно, почему: задачи увеселения не предполагают развернутой теории. Недаром же

188

до сих пор не существует руководства по сочинению анекдотов, а учебники по изготовлению шлягера появились уже в XX веке, т.е. очень нескоро после того, как развлекательная музыка испытала искус подражания высокой письменной композиции.

Исчерпывающим образом канон осознается, когда детальные указания, что нужно делать, что можно, что нельзя, как лучше, как хуже, обосновываются, причем фундаментально. Фундаментальным обоснованием служат отсылки к более широким (художественным и внехудожественным) нормам, в пределе - к постулатам теологии и философии, космологии и математики, к отвлеченным от прикладных условий законам искусства.

Ясно, что подобная глубина самоопределения нужна музыке, цели которой не сводятся к украшению обычая или к увеселению. Чтобы искать опору в пифагорейских спекуляциях или в богословских толкованиях, музыка должна чувствовать себя причастной предмету этих спекуляций или толкований - чем-то сакральным и всеобщим. И к законам искусства вообще может апеллировать только такая музыка, которой мало просто звучать, но желательнее звучанием указывать на некую чистую сущность искусства. Как раз этими сакральным призыванием и/или императивом сущностной художественности отличаются от фольклора и менестрельства высокие музыкальные традиции - как устно-импровизационная, внешне и формально с ними схожая, так и письменная, композиционная, непохожая на них еще и по другим критериям, которые отделяют ее от устной импровизации.

## 2. Каноническая импровизация и письменная композиция

**2. Каноническая импровизация и письменная композиция** одинаково теоретичны: творчество как бы все время держит перед глазами лестницу обоснования норм, уходящую к глубинам (высотам) отчужденной в религиозные символы, философские понятия или научные обобщения духовности. Однако в определенный исторический момент теории двух высоких «музык» разошлись, «лестницы» повели к разным «площадкам». Это дало различное соотношение в творчестве нормативных ограничений и индивидуальной свободы.

В церковном распеве, раге, мугаме - в традициях канонической импровизации теория сохранила метафизическую укорененность. Математическая, религиозная, космологическая, этическая проблематика осталась ключом к регламентированию ладовых, ритмических, тембро-

189

вых измерений музицирования. В письменной композиции, выросшей в X-XI веках из первых экспериментов многоголосной обработки церковного распева, метафизические корни на протяжении Нового времени истончались. На место космоса или Бога вначале пришли аксиомы о художественно-прекрасном, а затем - об автономных законах музыки. Впрочем, для мысли о музыке в XX веке, особенно его последних десятилетий, вновь актуальны отсылки к философии, математике, религии<sup>2</sup>.

Когда обоснование музыкальных норм углублено в «последние истины», то и сами нормы обретают статус «последних» - вечных, абсолютных, неколебимых индивидуальной инициативой. Когда же канон упирается в законы самой музыки, то оригинальный авторский шедевр способен изменить канон, задать ему новое строение и содержание. В традициях с «сакральным» каноном и с каноном «автономным» различно соотношение «нельзя» и «можно».

Вообще, в искусстве «нельзя» - условие творческой свободы. Чем жестче ограничения, тем больше шансов проявить подлинно изобретательную фантазию. Чем шире область «можно», тем случайнее фантазия, тем менее значимы детали (ведь нюанс нетривиален лишь на фоне типовой схемы).

«Нельзя», уходящее в метафизическую глубину, наделяет те «можно», для которых выкраивает место в бережно сохраняемом каноне изобретательная музыкальная мысль, особо существенным смыслом. В культурах канонической импровизации (а также в письменной композиции, пока она оставалась в границах сакрального канона) поэтому создается особое напряжение между нормативным регламентом и его конкретизацией в процессе музицирования (сочинения опуса). Как в богословском трактате сквозь авторские слова явственно просвечивает авторитет Священного писания, и находки автора тем весомее, чем яснее они отсылают к первоисточнику, так в канонической импровизации (или композиции) каждая деталь тем ценнее, чем непреложнее сквозь ее уникальность слышен всеобщий нормативный регламент.

«Нельзя», которое заново отстраивается от изобретенных гениями-новаторами «можно», превращает композицию в аналог научного эксперимента. Он может подтвердить имеющееся знание, а может его расширить или даже скорректировать. Художественные детали в этой эстетической системе отсылают к другим художественным деталям, из других сочинений; сегодняшний опус заставляет вспомнить о вчераш-

190

нем, и в целом оценка музыки регулируется историей - сравнением последующего с предшествующим.

В реальном творчестве нет чистых типов. Импровизация и композиция, устное и письменное сообщались даже в самые «нотные» времена европейской музыки. В инструментальных и вокальных сочинениях Баха, как правило, не целиком выписывалась партия чембало (клавесина). Исполнитель имел дело с нотированной басовой линией и с цифровыми обозначениями аккордов. Как эти аккорды расположить, как связать между собой, как сделать голосоведение живым и перекликающимся с мелодией вокалиста, флейтиста или скрипача, чембалист решал «на ходу», импровизируя. И даже в музыке классиков XVIII-XIX веков выделялись специальные «резервации для импровизации» - не выписываемые композиторами каденции солистов в инструментальных концертах. В XX же веке композиторы нередко впускают исполнительскую импровизацию в конструктивную сердцевину замысла, оставляя на усмотрение исполнителя даже последовательность фрагментов сочинения, как в «Моментях» (1965 г.) Карлхайнца Штокхаузена (касс. 32). Есть области музыки, в которых смешаны признаки всех типов творчества.

## 3. Типологические винегреты джаза и рок-музыки.

**3. Типологические винегреты джаза и рок-музыки.** Для любителя изысканного фри-джаза некоторое неудобство представляет происхождение термина «джаз». В словаре американского слэнга Jazz обозначает анатомические особенности женщины, важные в сексуальной сфере. Кроме того, словечко «джаз» еще в конце XIX века фигурировало в песенках о злчных развлечениях, например, в такой строке: «Старина Джонсон упился в дым» («Jazzin' round»). По отношению к музыке слово «джаз» впервые было употреблено в 1902 году. В 1915 году оно вошло в название музыкального коллектива: «Brown' Dixiland Jazz Band» из Чикаго. Наконец, 1917 год, помимо прочих исторических вех, ознаменован первым появлением слова «джаз» на пластинке<sup>3</sup>.

Таким образом, термин пришел в музыку из борделя и кабака, как и множество терминов, в которых из века в век определяла себя менестрельная музыка (например, название средневекового французского танца

«бранль» невинно переводится лишь для тех, кто не учитывает переносно-жаргонных значений глаголов «махать», «качаться»<sup>4</sup>).

191

Термин указывает на менестрельность - развлекательный, увеселительный характер - джаза. Но ведь есть в джазе и направления, такие как прогрессив, кул-джаз и другие, с увеселением ничего общего не имеющие. Скорее в них действуют установки высокой письменной композиции, и прежде всего, - идея самоценности искусства.

Да и генезис джаза нельзя свести к профессиональному развлекательству. Если его инструментальная культура зародилась в ходе освоения не знавшими нотной грамоты черными музыкантами письменных жанров европейской популярной музыки (в частности, очень распространенного в Америке с XVIII века исполнительства армейских духовых оркестров, игравших, естественно, главным образом марши, но также и отрывки из оперетт), то вокальная восходит к фольклорным песнепляскам и церковным гимнам негров. Эти гимны (так называемые госпелс) со своей стороны представляли смесь протестантского хорала, привезенного в Америку белыми переселенцами, и ритуального пения западных африканцев, вывезенных в Америку в качестве рабов. При этом инструментальное исполнительство (на духовых и на фортепиано, на котором имитировалась маршевость, - отсюда специфический ударный стиль игры рэгтайма) и вокальное переплетались, обменивались признаками. Так в старом джазе (1910-1920-е годы) взаимоассимилировались архаический фольклор, церковное пение, адаптированное черными американцами европейское менестрельство, опустившаяся в прикладную сферу письменная композиция.

Общим знаменателем для разнородных творческих типов стала импровизация (касс. 10). Ее канон уникален. От церковных корней он впитал если не сакральную (невозможную вне взаимодействия с богословием, влияние какового в негритянских общинах, разумеется, сводилось к нулю), то мистически-чувственную окраску, придающую музицированию колорит исповеди, стремления к экстатическому откровению. От менестрельных корней в него вошли ориентации на виртуозный трюк, на эксцентрику, красочное раскрепощение воображения, упор на танцевальное самоощущение и эротический импульс. От письменной композиции, сниженной на уровень маршевых стандартов и опереточных увертюр, джазовый канон взял мышление «квадратами» симметричных периодов-тем и опереточно-песенный характер самих тем, составивших первоначальный арсенал импровизационно-обрабатываемых моделей. От письменной же композиции, в окружении которой развивался джаз в стремлении дистанцироваться от собствен-

192

ных коммерческих огрублений, позаимствован идеал совершенного воплощения стиля.

Джазовая импровизация с формальной точки зрения близка к импровизационным культурам «большого» канона, типа раги или макама. Дело в том, что фольклорное или менестрельное импровизирование имеют моделью краткую форму: песенную строфу или танцевальный наигрыш. В джазе, так же, как в церковном распеве или в игре индонезийского гамелана, импровизация «размывает» грани кратких моделей, вырастая в протяженный сквозной процесс. Особенно сильны импульсы сквозной импровизации в би-попе, фри-джазе и других направлениях, тяготеющих к автономной художественности

В этом отношении за джазом пошли и некоторые направления рок-музыки. Род альбома, не делящегося на отдельные номера, или делящегося условно (например, «Стена» группы «Pink Floyd», «Заклинание» Майка Олдфилда), воспроизводит тип импровизированного цикла, известный из культуры макамата или раги. К тому же в рок-музыке используются инструменты, отсылающие к восточным импровизационным культурам (прежде всего излюбленный после «The Beatles» ситар), а особые акустические свойства рок-звучания (тембробгромкостная плотность и пространственность) вкупе с многоуровневой системой регулярной повторности (от риффов бас-гитары до пульса ударных) создают психоделический эффект, подобный медитативному воздействию музыки ближне-, средне- и дальневосточных импровизационных жанров (касс. 11).

Что отличает джаз и рок от той же раги, так это отсутствие фундаментальной теории, углубленной в философскую и религиозную символику. Хотя символических рассуждений вокруг рока более чем достаточно, в теорию они не выстроены и прикреплены к музыке столь же необязательным образом, как ассоциации «с природой» или «с литературой», которые стремятся вызывать у школьников при слушании опусов Чайковского или Бетховена последователи методически-просветительских установок Д.Б.Кабалевского. На месте сакральной подкладки канона в джазе и рок-музыке (только в художественных их разновидностях) стоит кодекс новоевропейской письменной композиции, обязующий к чистоте стиля и большой форме.

В традиционных устных импровизациях высокой ориентации императив стилевого совершенства тоже действует, но - в кооперации с сакральным обоснованием стилевых норм. Стилелевая отточенность

193

«нужна» макому или знаменному пению постольку, поскольку нормы стиля символизируют непреложные внемзыкальные ценности. В крайнем же случае можно обойтись без первого, раз есть второе. В джазе или роке нормы стиля ничего не символизируют, что и позволяет этим видам творчества вызывающе свободно балансировать на тонкой проволоке между художественным совершенством, дарящим утонченное наслаждение (и оно развлекает, как комическая опера Моцарта -аристократов), и развлекательной имитацией нехудожественных наслаждений, типичной для менестрельства всех времен.

С типологической точки зрения джазовая и рок-импровизация «безразмерны». Когда говорят «джазовая классика», то это, если учесть исходные значения объединяемых слов (о значении слова «джаз» уже говорилось, а значение слова «классика» в европейской культуре вписано в ряд «Овидий - Расин - Моцарт-Пушкин...»), точно передает уникальную пластичность джазового и, в несколько меньшей степени, рок-мультирования, способного едва ли не одновременно, во всяком случае - в пределах творчества одного музыканта (например, Луи Армстронга) или ансамбля (например, группы «Genesis»), быть и высоким автономным искусством, и музыкальным стимулом развлекательного «развинчивания» этически-сомнительных «винтов».

Но вернемся к импровизационному искусству сакрального канона.

#### 4. Основные черты «большой» канонической импровизации.

**4. Основные черты «большой» канонической импровизации.** Высокое искусство - это искусство, связанное с теорией, ориентирующей либо на метафизически-сакральные основания музыкальной мысли, либо на ее автономно-художественную самодостаточность. Последнее имеет место в европейской музыке Нового времени, в письменной композиции, вставшей под знак авторской оригинальности и самооценной художественности. Первое характерно для профессиональной музыки древних и средневековых культур, проникнутых религиозной и философской символикой.

Античные гимны, церковный распев Византии, Руси и Западной Европы, инструментально-вокальные циклы макама, мугама и т.п. на Ближнем и Среднем Востоке и в Закавказье, инструментальное музицирование, получившие в Индии имя раги, придворная китайская вокальная и инструментальная музыка «я-юэ», музыка буддийских монастырей в Индии, Тибете, Вьетнаме, Китае, Японии, традиционная индонезийская музыка «каравитан» (столь поразившее европейцев начала XX

194

века звучание оркестра с преобладанием ударных - гамелана), музыка в японских театрах кабуки и но, и т.д. регламентировались теоретически разработанным канонам, в котором каждый ладовый элемент (звук, интервал, гамма), ритмический рисунок, музыкальный инструмент, сочетание инструментов, музыкальный жанр имели символическое толкование, входившее в универсальную символическую систему.

Особенно разработанной в Древней Греции, Византии, Средневековой Руси, Западной Европе IV-XI веков, в также в древних и средневековых культурах Востока была теория звуковысот и ладов. Общим в этих экзотически-пестрых (на сегодняшний взгляд) толкованиях значений звуковысот и их систем было подведение под номенклатуру звуков основных классификационных символов, описывающих мироздание. Так, китайская пентатоника (пятиступенная гамма) оказывалась классификационным кодом, позволяющим исчерпать полноту бытия - космического, политического, чувственно-человеческого. Тоны гаммы соотносились с астрономическими, географическими, физическими, оптическими и политическими данностями, как показано на таблице:

<b>звуки</b>	гун (до)	шан (ре)	цзюе (ми)	чжи (соль)	юй (ля)
<b>страны света</b>	север	восток	центр	запад	юг
<b>планеты</b>	Меркурий	Юпитер	Сатурн	Венера	Марс
<b>стихии (перво- элементы)</b>	дерево	вода	земля	металл	огонь
<b>цвета</b>	черный	фиолетовый	желтый	белый	красны й
<b>практико- политически е категории</b>	правитель	чиновники	народ	деяния	объект ы

В индийском трактате I века до н.э «Гитанланкарка» («Сочинение о красотах музыки») семь макроступеней лада («свар») соотносятся с цветом («Цвет лепестков лотоса», «желто-зеленый, как попугай», «цвет жасмина» и т.д.), птицами, животными, а также общественными сословиями.

Сочетания звуковысот в последовательности — лады — также интерпретировались символически-универсально. В том же индийском трактате

195

тате находим такие объяснения названий ладов: «Первый лад называется шрирага - «наслаждение счастья», так как когда-то его спела сама Лакшми (богиня счастья, красоты, богатства; другое ее имя - Шри - «процветание», «счастье», «слава», также богиня плодородия и изобилия. «Шри» = «счастье» + «рага» = «лад»: «Шрирага» = «лад счастья»). Он внушает восторг и ликование богам»<sup>5</sup>.

Наряду с космо-и теологическими существовали этико-психологические характеристики ладов. В «Трактате о музыке» персого-таджикского поэта и музыкального ученого Абд-эр-Рахмана Джами (1414-1492 гг.) так пишется об этосах ладов: «Знай, что каждый из двенадцати макамов, каждый авазе и шу'бе (авазе и шу'бе - производные от макамов более поздние микрохроматические группы ладов) обладают своим особым

воздействием, помимо общего для всех них свойства доставлять наслаждение. Так, ушшак, нава и бусалик возбуждают силу и храбрость... В то же время раст, ирак и исфахан пригодны для возбуждения веселья и радости...»<sup>6</sup>.

Оператором соотношения звуков и их систем с космосом и этическим миром человека было число. Звуки идут в определенном порядке, их можно понять как числовой ряд. Также и лады, отстраиваемые от определенных тонов звукосистемы, образуют ряд чисел. С другой стороны, космическое бытие измеряется числом, так же, как идеальный мир религиозных сущностей и как соответствующая ему этическая структура человека. Отсюда - излюбленные в традиционных культурах параллельные взаимоистолкования символики звуковых и незвуковых множеств.

Армянский теоретик Саак Партев (примерно V век) пишет о системе из десяти ладов (гласов), принятых в армянском церковном распеве (десятигласная система образовалась из традиционного для христианства осмогласия - четырех пар ладов, к которому были присоединены два добавочных): «...десять гласов по числу дней творения, которые суть: небеса и небесные создания, земля и земнородные, моря и морские животные, воздух и летучие, ангелы и люди. А также по числу десяти заповедей Божьих... А само число десять образуется из четырех (т.е. имеется в виду пифагорейская идея:  $10=1+2+3+4$ )... Так и из четырех гласов образовались десять»<sup>7</sup>. Другой армянский теоретик и поэт Аракел Сюнеци поясняет, как из четырех основных гласов производятся еще четыре побочных: четыре основных гласа происходят от четырех природных стихий, а, в свою очередь, «стихии эти имеют по два качества, то

196

есть: огонь - теплый и сухой, земля - сухая и холодная, вода - холодная и влажная и воздух - влажный и теплый, итого восемь»<sup>8</sup>.

А вот русская средневековая вариация на музыкальную «четверку»: «...Потому и разьясня възглас священника в литургии, Григорий Солунский с большой проникновенностью говорит: «этот възглас изображает четырех животных - символов евангелистов: льва, орла, вола и человека; и поэтому, говорит он, четверократно възглашает священник и говоря «поюще», напоминает об орле, поскольку он птица; и «вопиюще» - о воле, так как он мычит, «взывающа» - о льве, так как он взывает; «глаголюща» - о человеке, ибо человек говорит»<sup>9</sup>

Учение о ритмах, также с космологически-религиозными интерпретациями, с обращением к этосам и эмоциональным состояниям человека, с числовыми аналогиями, было больше развито на Ближнем, Среднем и Дальнем Востоке и в Древней Греции, чем в культурах церковного распева в христианской ойкумене. Дело в том, что церковное пение во временном плане управляется словом, притом - словом священным, культовым, догматическим, и потому никакой самостоятельной ритмической символики иметь не может.

Зато одинаково широко представлены во всех высоких импровизационно-канонических традициях символические толкования инструментов и их тембров и регистров голосов. Например, из «Сказания о различных ересях» инока Ефросина (XVII век): «Сама наша душа подобна сладкоголосым гусям, ум же - искусному певцу красивых песнопений, язык - бубну, а благозвучие уста - струнам»<sup>10</sup>. А в южноазиатских ансамблях из однородных инструментов (гонгов, металлофонов, флейт и т.д.) различия регистров (низких и высоких), связанные с объемом и массой инструментов, интерпретировались как выражение иерархии младших и старших, подчиненных и правящих в семейно-родовой общине и в государстве.

Столь насыщенная смыслом символичность элементов музыки не могла не породить потребности в их письменной фиксации. И действительно, нотная запись существовала во всех культурах высокой канонической импровизации. В Китае ее основой стало иероглифическое письмо; в Древней Греции существовала буквенная нотация, особые графические знаки - невмы - в Западной Европе; экфонетические знаки повышения и понижения голоса - в Византии; «крюки» и «знамена», условно обозначающие мелодические ходы и обороты, - на Руси. Однако нотопись фиксировала не все музицирование, не «жи-

197

вую» музыку, а ее канон, систематизацией и обоснованием которого занималась теория Это была «нотация трактатов», «нотация учебных пособий». В церковных служебных книгах невмы, крюки, знамена и т.п. над- и подписывались к догматическому словесному тексту. Правильно прочесть их, однако, можно было, лишь изучив теорию, в которой фиксировались и объяснялись корреляции между определенным нотным знаком и соответствующим местом словесного текста и службы. Поэтому основным средством трансляции традиции для рядовых певчих оставалось устное обучение типа «делай, как я». И само творчество, опираясь на письменно-теоретически зафиксированный канон и набор образцов, оказывалось устной импровизацией.

Со всем тем нотация имела основополагающее значение для духовного смысла музицирования, так как нотные знаки символически истолковывались, образуя промежуточно-соединительный метафизический слой между значениями, например, молитвенного текста и значениями звуковысот, ладов, попевок.

Так, поздневизантийская и русская церковная музыкальная письменность сформировалась из знаков, связанных с христианской символикой. Основой ее была троичная, ранняя христологическая система символов, символы христианской веры и священные предметы. Первый знак, с которого обычно начинается любое восточно-церковное песнопение, называется греческим именем «параклит» - утешитель, или Святой Дух (третья ипостась Троицы) Стоящий в начале песнопения, параклит воспринимается как призыв Священного Духа и благословение. Святой Дух часто изображался в виде голубя. В русской музыкальной



нотации был знак «голубчик», ранняя графическая форма которого напоминает изображение голубя Фита - девятая буква греческого алфавита, одновременно выполняющая роль цифры «9», которая понималась как знак утроенной Троицы, принадлежала к особо сакральным нотописным символам. В напевах фиты расставлялись над самыми важными по смыслу словами<sup>11</sup>.

В неевропейских традициях нотные знаки могли означать не только примерный ход напева или мелодический оборот, но и характер интонирования. В армянских хазах (род неум) писец начала XV века Ованес усматривал указание на способ пения: «О душа моя, милый братец, знай и то, что знак хундж, который расставлял я в сей книге, указывает на смиренное, мягкое и сладкое, нежное слово, на его соответствующий слог. А бер, с дир в середине, указывает на плачевное,

198

жалобное по характеру исполнение слов; зарк же - на жесткое, строгое»<sup>12</sup>.

Условный символизм нотописи означал ее многозначность, не только религиозно-философскую или эмоционально-этическую, но и собственно музыкальную. Знаки были принципиально приближительными, скорее указывающими на то, что должно быть в памяти и душе музыканта, чем точно определяющими и предписывающими звучание. В таких условиях музыкант не просто обрелся на импровизацию. Он делался интерпретатором-истолкователем Священного «текста» (или текста, освященного многовековым авторитетом традиции). Его одухотворенность, его личное понимание и чувствование сакральных или просто традиционных смыслов придавали музицированию измерение исповедальности. Вместе с тем канон не допускал «оригинальничанья», самодовлеющего выражения личного начала. Недаром большинство традиций высокой канонической импровизации - это традиции ансамблевого или хорового исполнения. Исповедальность, личное проникновение в смысл канона растворялось в коллективном чувстве, превращая ансамбль или хор в «идеальную общину», или, пользуясь православным понятием, в «соборную» общность, в которой «все» - не безликая масса, но свободное и гармоничное объединение индивидуальностей.

Атмосфера свободной общности, возникающая в высокой канонической импровизации, оказалась особо притягательной для европейского мира XX века. Символизм и «соборность» традиционной устной профессиональной музыки современные композиторы стремятся передать своими средствами. Так, под руководством К.Штокхаузена в Дармштадте в 1967 году импровизировал «композиторский ансамбль», состоявший симптоматичным образом из 12 участников (напомним: 12 - символическое число, в христианской традиции - число Апостолов; 12 также является космологическим числом: знаки Зодиака, годичный круг, полнота космоса, создающаяся перемножением четырех сторон света и трех ярусов мировой вертикали). Одновременно исполнялись 12 произведений-импровизаций, авторы-исполнители которых пытались решить задачу сохранения индивидуальности каждого опуса в ходе создания коллективного музыкального процесса<sup>13</sup>.

В древнем мире существовало два мощных очага, в которых региональные и национальные формы импровизационного музицирования оформлялись в каноническую профессиональную культуру: Китай и Греция. В Китае начало музыкальной теории (а она, подчеркнем еще раз,

199

придает музицированию статус профессионального и высокого) традиционно связывается с Конфуцием, в Греции - с Пифагором. Тот и другой мудрецы были основателями философско-религиозных доктрин и математических школ. Ниже речь пойдет о пифагорейской традиции, повлиявшей на значительное музыкально-историческое пространство: от Ирландии на Западе до мусульманских общин в Индии на Востоке.

## 5. Древнегреческая идея музыки и ее влияние на европейские, ближне- и средневосточные традиции.

В бесчисленные руководства поздней античности и Средневековья по философии, в их теоретическую часть, которая «абстрактно рассматривает количество», т.е. то, что «мы познаем только рассудком, умозаключением, отдельно от материи, либо других осязаемых форм» (Кассиодор Сенатор, 485 - ок. 580), обязательно включался раздел «О музыке», развернуто или справочно-бегло фиксировавший основные проблемы античной музыкальной теории. «De Musica» процитированного Кассиодора - как раз образец беглого освещения проблем. Вот оно в выдержках:

1. Некий Гауденций... говорит, что Пифагор обнаружил ее первопричины по звучанию молотов и ударенным натянутым струнам... 2. ...Музыка же - наука о хорошей гармонии.. . Когда же мы совершаем несправедливость, то не сохраняем музыку. Таким же образом небо, земля и все, что движется в них всевышним повелением, не существует без науки музыки. Действительно, Пифагор свидетельствует, что этот мир основан посредством музыки и может управляться ею... 4. Музыка — наука, которая оперирует числами, некоторым образом создающимися в ее звучаниях... 7. Консонанс - это соразмерность низкого звука по отношению к высокому и величина всякой гармонической системы, которая содержится в звучании голоса или определяется его высотой. Существуют 15 ладов... Самый высокий ли мы о баснословных лире Орфея и пении сирен; к чему повествовать о Давиде, который спас Саула от нечистых духов наукой целительной гармонии и новым способом - посредством слушания -способствовал излечению царя, которого врачи не могли вылечить действием трав? Также сообщается, что ученейший врач Асклепиад (т.е.

Эскулап - Т.Ч.) посредством музыки возвратил какому-то безумному благоразумие... 10. Следовательно, она (то есть музыка) - наиболее

200

приятное и весьма полезное познание, которое обращает наше чувство к небесам и успокаивает слух приятной гармонией»<sup>14</sup>.

В тексте Кассиодора видим два центра: число («музыка - наука, которая оперирует числами»), причем такое число, которое имеет космологическое значение. Речь идет не о числе - счетной единице, а о числе - структурном принципе «неба, земли и всего, что движется в них...» Второй центр - человеческое психическое, которым музыка может манипулировать, по Кассиодору, исключительно в целительном роде.

Взаимодействие двух этих пунктов образует древнегреческую идею музыки - идею весьма отвлеченную, не отталкивающуюся от слуховых образов, но - от «умозрения», как предупреждает Кассиодор, вводя текст о музыке в раздел умозрительной философии.

Раскроем первый пункт. В пифагорейской традиции развивалось представление о взаимоподобии гармонии космоса и звуковысотной системы, лада. Землю окружают семь небесных сфер: лунная, солнечная, сферы Венеры, Марса, Меркурия, Юпитера и Сатурна. Их соотношение определяется числами: 1, 2, 3 (единица - начало всего; двоица и троица - первые простые числа, которым соответствуют в геометрии линии); 4 и 9 - квадраты первых чисел (геометрически им соответствуют плоскости); 8 и 27 - кубы простых чисел (объемы в геометрическом выражении). Эти числовые отношения совпадают с музыкальными интервалами гептахорда - консонансы 2:1, 3:2, 4:3, 9:8, в том числе совершеннейший консонанс октавы ( $4:3 \times 9:8 \times 4:3 = 2:1$  или  $4:3 \times 4:3 \times 9:8 = 2:1$ )<sup>15</sup>. Вселенная звучит, но привычный человеческий слух не улавливает небесных консонансов. Их воспроизводит музыка - отражение космической гармонии.

Космологически-музыкальная акцентировка числа подкреплялась акустическими экспериментами на инструментах с регулируемой настройкой (типа монохорда - однострунного инструмента, натяжением струны которого можно было точно манипулировать). Число проникло в звуковой строй. В греческой теории утвердилось понятие рационального интервала - точно вымеренной высоты соотносящихся звуков.

Второй пункт связан с учением о ладах. Оно базировалось на разделении звукоряда на тетра хорды - четырехзвучные последования. Тетрахорд «нижних» соответствовал «земле», тетрахорд «средних» - воде, «как самой близкой к земле», тетрахорд соединенных - воздуху, тетрахорд разделенных - огню, а тетрахорд верхних - эфиру, «который

201

должен относиться к краю мира», - так писал Аристид Квинтилиан<sup>16</sup> (название тетрахордов «соединенные» и «разделенные» означают в первом случае присоединенность четырехзвучия к предыдущему через общий звук; во втором - присоединенность через смежный звук). Тетрахорды понимались не как последовательности конкретных высот, а как интервальные структуры, которые могут явиться на любой высоте. Т.е. «нижние» или «верхние» - понятия не абсолютные, а функциональные. Это означало, что число первенствует над акустической субстанцией Интервальный ряд, ряд соотношений важнее конкретного звуковоплощения

Тем не менее, сцепляясь друг с другом по два, воплощаясь в реальное звучание и образуя один из греческих ладов (назывались они по этническим группам и местностям Греции: лидийский, ионийский, дорийский, эолийский, фригийский, локрийский и миксолидийский, т.е. смешанный лидийский), тетрахорды обретали яркую чувственно-эмоциональную окраску. В «Законах» Платона зафиксированы эмоциональные характеристики ладов. «Какой же лад бывает жалобным?.. -Миксолидийский..., высокий лидийский и родственные лады. - Значит, эти лады, сказал я, подлежат изъятию; они негодны даже для женщин, которые должны быть благоразумными, не говоря уже о мужчинах. -Разумеется... - Какие же существуют чувственные и застольные лады? - Ионийские и лидийские; их называют расслабляющими...»

Итак, древнегреческая идея музыки сопрягает объективный космически-структурный смысл и человеческую чувственность, словно «дергаемую за ниточки» (наподобие марионетки) музыкой, а следовательно, стоящими за ней планетами, небесными сферами, божественным числом. Кратко говоря, речь шла о музыке как коммуникации между микро- и макрокосмом, между человеком и универсумом.

Это понимание сформировало раннесредневековую западную церковную музыку и церковные музыкальные культуры Византии и Руси, а также сопредельных Византии Грузии и Армении. Оно же сформировало канон больших светских профессиональных жанров мусульманского мира, и прежде всего - макама.

## 6. Христианская монодия,

6. Христианская монодия, т.е. одноголосное церковное пение, существовала в трех главных версиях - византийской, западноевропейской (касс. 13) и русской (касс. №12). Центральный теоретический концепт церковного пения - система ладов.

202

Из древнегреческой теории византийскими учеными и гимнотворцами были взяты идея лада как интервального порядка звуков в пределах октавы, имеющего как числовую, так и этическую характеристики. Символическое толкование чисел и этических качеств привязало греческие лады к определенным молитвенным песнопениям, а также ограничило систему ладов. Если в греческой теории их

семь плюс соответствующие гипо- и гиперформы (т.е. основные звукоряды, изложенные от нижней ли верхней кварты), то в византийской теории их стало восемь, объединенных между собой попарно (2x4). Число «4», символически коррелируя с крестом, и множитель «2», означающий богочеловеческую природу Христа, обосновывали византийскую ладовую систему -октоих — как основу божественного пения.

Перевод греческого «октоих» на русском звучит так: «осмогласие». Вместе с термином на русский были «переведены» и сами лады, и основанный на них распев.

Непосредственные заимствования из Византии могли удерживаться только в крупных центрах, имевших архиерейскую службу (большинство митрополитов в Древней Руси были выходцами из Византии). В остальных церквах пели проще. В основе пения лежало распевное чтение, произнесенное слово. Истоки литургического речитатива лежат в культурах Иудеи, Греции, Египта. Древнееврейское чтение Закона и Пророков подчинялось музыкальной акцентуации, усилившей выразительную интонацию чтеца. В Греции было распространено просодическое чтение, при котором слоги слов слегка затягивались. Оно не превышало диапазона естественного речевого голоса. Греческие знаки просодии развились в Византии в экфонетическую нотацию, указывающую понижения и повышения голоса при громком чтении нараспев. В ранних русских служебных книгах экфонетической нотацией снабжались Евангелия. При этом особо выделялись начала и концы фраз. Особо разнообразной была экфонетическая нотация для Псалтыря Давида. Чтение нараспев было предметом школьного обучения, но в основном это искусство постигалось в клиросной практике: певцы друг от друга перенимали «погласицу» - манеру распевного чтения, определяемую мелодическим контуром, который соответствовал строке текста. Поскольку текст был русским, то и погласицы отличались своеобразной рельефностью и акцентуацией.

Погласицы и стали характеристиками восьми «гласов» - церковных русских ладов. Эти лады, получившие имя «обиходных» (т.е. служеб-

203

ных), отличались от греческих (византийских) тем, что превышали октавный объем. Дело в том, что они понимались как «состыкованные» из погласиц, характерных для разных манер распевного чтения. Погласицы схематизировались в поступенные последования - трихорды (их объем соответствовал речевому диапазону), которые назывались «согласия». Нижнее согласие получило имя «простого», средние — «мрачного» и «светлого», а верхнее согласие - «тресветлого». Четыре согласия из трех звуков каждое давали двенадцать: сплошной религиозно-числовой символизм. В рамках этой системы лады отличались тем, какой тон имеет функцию конечного звука песнопения, и какой — тона псалмодирования, речитации, т.е. звука, на котором пропеваётся основной массив текста.

Отдельный распев характеризовался не только тем, к какому из восьми гласов он принадлежал, но и тем, как относился к тексту. В напевной речитации слогу слова соответствует один звук. В распеве наиболее важные слова могут пропеваться как одним долгим звуком, так и несколькими, разными по высоте звуками. Мастерство распевщика и глубина его веры определялись тем, как распеты главные слова и слоги, как соотносены длины распевов в общей конструкции текста.

Это мастерство было импровизационным. Что на таком-то слоге должен быть распев, обозначалось знаком «фита», не имевшим однозначной расшифровки. Как распеть такую «фиту», зависело от духовно-музыкальной одаренности распевщиков. Иногда фитных знаков не было, и импровизацией руководили непосредственно слова. Обычным было, скажем, петь Триодь постную, слова «приими мя», с более длинным распевом на слоге «ми» (из «приими», относящемся к Богу), чем на слоге «мя» (т.е. меня, - слове, обозначающем человека). Длины распевов соотносились, таким образом, иерархически, в точном соответствии с иерархией божественного и человеческого.

Каноническим ограничением распева, помимо ладов и догматического смысла текста, был эстетический аскетизм. Распев в пределах одной стихиры (т.е. особого напева на конкретный церковный праздник), одного кондака (попеременное пение солиста и хора, исполняющего повторяющийся рефрен) и т.д., редко выходил за пределы квинтового объема. Крайне редки в нем были ходы через тон. Таким образом, распев разворачивался в узком высотном пространстве и предельно плавно, часто возвращаясь к тону псалмодирования, маркируя чуть выделяющимися ходами лишь начало строки. Смысл этой мелодической скупости состоял в том,

204

чтобы отрешить ухо и душу от внешних звуковых событий, сосредоточив слушателя (и самих поющих) на сокровенном значении текста. Сглаженная рельефность (как бы «бессобытийность») подобного пения к тому же соответствовала догматическому представлению о храме как о месте, в котором посюстороннее растворяется и воспаряет к вечности. Наконец, в монотонном (на сегодняшнее восприятие) звучании знаменного распева, в его гладкой и бескрайней «равнинности» выражалось специфическое национальное чувство простора (касс. 12).

В Западной Европе византийский октоих был воспринят в виде системы из восьми церковных «тонов», «модусов» (т.е. ладов) григорианского хора. Выстроенные из заимствованных греческих ладов, западноевропейские тоны различались инициумом (т.е. тем, от какого звука строится октавный звукоряд), амбитусом (т.е. нижней и верхней частотными границами напева), финалисом (конечным звуком песнопений в данном тоне) и реперкуссой - тоном повторения (его происхождение связано с речитативным оглашением текста). Например, в первом (его еще называли, по греческой традиции, дорийским) тоне

григорианского хора амбитус - это октава «ре - ре'», реперкусса - «ля», финалис - «ре»; во втором (гиподорийском) тоне амбитус представлен октавой «ля - ля'», реперкусса - «фа», а финалис - «ре». Таким образом, лады имели разную распевную «геометрию». В сущности, это были не просто схемы звукорядов, но модели процесса пения.

Распевщики помнили мелодические обороты, соответствующие «геометрии» каждого лада. Как правило, оборот начала (инициума) представлял восходящий ход к реперкуссе - своей верхней границе. В середине располагались обороты, окаймлявшие тон реперкуссы - так называемая медианта. Наиболее развитыми в мелодическом отношении были обороты финалиса (они включали от трех до шести звуков) (касс. 13).

Западная литургия разделялась на две части: официий - суточный цикл почасовых молений, и мессу - главное богослужение суточного богослужебного цикла. Григорианский хорал соответственно разделился на Градуал (песнопения мессы) и Антифонарий (песнопения официия). Особое значение для западноевропейской профессиональной высокой музыки обрела месса.

В мессе различаются постоянная группа песнопений (так называемый ординарий) и группа напевов, изменяемых в соответствии с тем или иным календарным праздником или временем церковного года-проприй. Ординарий включает

205

пять обязательных молитв: 1. Kyrie («Господи, помилуй»), состоящая из трех аккламаций (восклицаний): «Господи, помилуй, Христос, помилуй, Господи, помилуй». 2. Gloria («Слава в вышних Богу») - гимн ангелов, поющих в ночь рождения Христа, состоящий из четырех аккламаций, трех фраз и повторения одной фразы; 3. Credo («Верую во единого Бога»), состоящий из четырех фраз; 4. Sanctus («Свят Господь Бог Саваоф»), состоящий из пяти частей; 5. Agnus Dei («Агнец Божий, взявший на себя грехи мира»), имеющий трехчастную структуру. В монодических мессах каждой из молитв соответствовал особый тон. При этом две последние молитвы нередко пелись в одном тоне, что символически объединяло Бога-отца и Бога-сына. Известны и мессы, в которых все пять молитв исполнялись в одном тоне. Одна из них называется «Благозвучная месса в честь праздника Святых Ангелов», что объясняет ее выдержанность в одном тоне (единство тона всех частей означает и «благозвучие» и монолитное множество ангелов). Как правило, тонов в мессах использовалось не более трех, что также символически обусловлено.

Как и в знаменитом распеве, в григорианском хорале основным способом распева было противопоставление соотношению слог-звук соотношения слог - несколько звуков. Важные слоги выделялись целыми мелодическими оборотами. Так, фраза «Agnus Dei» распевалась таким образом, что на слог «nus» (второй слог в слове «агнец») падал двухзвуковой оборот, тогда как на ударный слог слова «божий» (Dei) - не менее, чем четырехзвуковой оборот.

Церковные лады в Византии, в Западной Европе и на Руси были строго диатоничными (т.е. звукоряды включали целотоновые шаги, с единственным полутоновым, способным придать напеву напряженность). Соответственно, напевы не обладали выраженным динамизмом. С этим связана и манера исполнения христианской монодии.

В ней преодолевалось наследие дохристианских гимнически-культовых традиций, в которых господствовало экзальтированное, экстатическое пение. Оно сохранилось в синагогальной певческой практике, суть которой - «в высочайшей напряженности голоса хазана, в колоссальном энергетическом заряде этой музыки, огромной, почти гипнотической силе воздействия». Такое пение подразумевало иррациональные (т.е. не укладывающиеся в простые числа) интервальные эффекты: экмелику, вибрато голоса, микроинтервалы<sup>17</sup>. Христианская монодия «смиренна».

206

Хоровое звучание лишено дыхательных призывов, тяжелых грудных тембров. Оно идеально выровнено и слитно.

Характер пения на Западе определялся выражением «musica plana» - «ровная музыка». Хорал разворачивался без каких-либо громкостных, ритмических, темповых, высотных контрастов. Тщательно избегалась регулярность акцентов или длин, которая могла бы напомнить о телесной моторике (ходьбе, дыхании). «Ровность» музыкального времени, как и в русской литургии, означала звуковое приобщение к вечности.

И знаменный распев, и григорианский хорал - пение мужских ансамблей. Это тоже имело свой смысл. Несмотря на культ Богоматери (Мадонны), женское начало в Средние века осознавалось в свете проступка Евы, и в храме не могли звучать женские голоса. К тому же мужской ансамбль легче темброво унифицировать, чем женский. А унифицированное, предельно слиянное звучание соответствовало идеалу «созвучия-единства», который выражался также в принципиальном одноголосии ткани и отвечал идее Единичности - Божественного первоначала мира.

Впрочем, и в Западной Европе, и в Византии, и, вероятно, в русской церкви уже в IX веке существовала практика многоголосного пения, когда хоральный голос дублировался сверху или снизу (или и сверху и снизу) в определенном - сакральный - интервал. Обычно это были кварта и квинта (т.е. 3:2 и 4:3). Поскольку символика Троицы, Богочеловечка, Креста (соответственно: 3, 2, 4) эксплицировалась из символика Бога (1), то такое параллельное многоголосие расценивалось как «вертикализованное» одноголосие. На Руси, однако, против него догматически возражали: против «троестрочия» и «многогласия» издавались патриаршие указы, а на Стоглавом соборе в Москве (1551 г.) «многогласие» было определено как «великое безчинство и грех велик»<sup>18</sup>. Многоголосие пришло на Русь в XVII веке, когда в церкви начало утверждаться

партесное пение. Количество голосов в партесном пении - западной традиции, усвоенной через Польшу и Украину и адаптированной там, колебалось от 3 до 12, достигая иногда 16, 24 или даже 48. Но это уже не было импровизационным искусством (касс. 23).

В Западной Европе исчерпание канонической импровизации происходило на протяжении XI-XIII веков. Толчок ему дало появление в XI веке линейной нотации: нотной графики, дающей возможность точно фиксировать высоту каждого звука. Так были реализованы импульсы, заложенные древнегреческой идеей звука вычисленного, рационального, точно соотносящегося с другим звуком.

207

Когда все звуки записаны, импровизатору нечего делать. Он уступает место композитору, а сам превращается в исполнителя опуса - сочинения, записанного в нотном тексте. Непосредственным импульсом появления линейной нотации (а за ней - композиции) было многоголосие, в котором строгий параллелизм голосов нарушался цветистыми украшениями в одной из линий. Многоголосие сделалось субстанцией канонической (а впоследствии — и авторски-оригинальной) композиции. Но об этом см. в следующей части лекций.

Обратимся к культурам канонической импровизации, не порвавшим с условно-вспомогательной нотацией и потому сохраняющимся по сей день.

## 7. Макомат

Маком, макам, мугам, мукам, дастгях - так в языках Ближнего Востока, Средней Азии и Закавказья обозначается каноническая система высокой профессиональной импровизации. В арабском языке словом «макам» обозначали «местоположение», «позицию», в том числе позицию пальца на грифе струнного инструмента. В качестве универсального музыкально-теоретического термина «макам» впервые встречается в трудах Сафи Ад-Дина - арабского ученого и музыканта XIII века.

Теория макомата оформилась под воздействием древнегреческой идеи музыки. Один из вариантов предания о возникновении макома отсылает к Пифагору. «Философ Рума Фисагор (Пифагор), проходя как-то через рынок, где были расположены ремесленные мастерские, услышал равномерные удары, наносимые кузнечком по металлу на наковальне. Это навеяло ему мысль о звуках. Придя домой, великий математик Пифагор по числу семи звезд изобрел семь макомов на семиструнном музыкальном инструменте»<sup>19</sup>.

В этом отрывке под «макомами» подразумеваются семь тонов: 1. «Нава» (ми) - Луна, 2. «Буселик» (фа) - Меркурий; 3. «Раст» ( соль) - Венера, 4. «Ирак» (ля) - Солнце; 5. «Ушшак» (си) - Марс; 6. «Зирафкянд» (до) - Юпитер; 7. «Рахави» (ре) - Сатурн. (Названия звуков даны в азербайджанской версии.)

Но «маком» означал также лады. Их отличия определялись структурой тетрахордов, объединенных по два или три. Ладов в разных региональных версиях макомата было разное количество. В азербайджанском мугаме (макоме) - 7; в уйгурском и туркменском мукаме - 12; в узбекском и таджикском макоме - 91;

208

в арабском макаме (дастгяхе) - до 200. Лад различались главными звуками, в роли которых выступали реперкусы (тоны, повторяемые наиболее часто) и финалисы (тоны, заключившие импровизацию).

Формальному различению ладов соответствовало символическо-философское, этическое или лирико-психологическое. Восприятие ладов как возбудителей того или иного «этоса» заимствовано из древнегреческой традиции. Наследием античности можно считать высказывание 1945 года, принадлежавшее Узеиру Гаджибекову - композитору из Азербайджана, писавшему оперы и симфонические обработки в традиции импровизации: «По характеру своему... Раст (название лада- *Т.Ч.*) вызывает чувство мужества и бодрости, Шур - веселого лирического настроения, Сегях - чувство любви, Шюштер - чувство глубокой печали, Чаргях - чувство возбуждения и страстности, Баяти-шираз -чувство грусти, Хумаюн - глубокой, или, по сравнению с Шюштэр, -более глубокой печали.»<sup>20</sup>

«Макам» (мугам, маком и т.д.) - это также определенная мелодия-модель, соответствующая данному ладу. Мелодия-модель задает схему импровизации. В ней так или иначе обыграны контуры лада, соотношение его главных и второстепенных звуков. Импровизация постепенно прорисовывает эти контуры: главные звуки подаются через их опевание, их соотношение проявляется в мелодическом показе движения от одного к другому (касс. 14). Импровизация «одевает» мелодию-модель лада, как модельер - манекенщицу, «драпируя» мелодический «стан» все более изысканными и сложными складками, линиями, деталями, -с тем, чтобы абрис «фигуры» смотрелся самым неотразимым образом.

Это «одевание» происходит во времени, и определенный его порядок - схема импровизационного процесса - также называется «макам».

Наконец, «макам» - это каждая отдельная импровизация, основанная на макамах-позициях пальцев при игре на инструменте, макамам-звуках, макамах-ладах, макамах-мелодиях-моделях и макамах-схемах процесса. Для европейского мышления, привыкшего к аналитическим дифференциациям, удивительно: все элементы и уровни целого и само целое обозначаются одним термином! Удивление резонно, но «однословие» искусства макомата далеко не случайно. За ним стоит особое понимание музыки: она должна быть аналогом не событий и свойственных событийному времени противоречий и контрастов, но стабильных состояний и соответствующего им медитативного строя мысли.

209

маком-импровизация - это как бы один большой и долгий звук, одна «позиция», в которой находятся слух, душа и мысль.

Макамы-импровизации в разных региональных версиях различны. Есть чисто инструментальные, есть вокально-инструментальные, а в уйгурской традиции в исполнение макама включался также танец. Но всегда за звучанием макама подразумевается классическая форма лирико-философской поэзии Востока, представленная Низами, Рудаки, Саади, Дехлеви, Физули, Фирдуоси.

В классических поэмах-месневи, например, в «Хосров и Ширин» Низами упоминается об исполнении мугамов: «И начал Накиса; внемля Луне, нечасто Он струны ударял: он пел в размере «Раста»... В лад «Раст» вводя лад сладостный «Ушшак», Барбед пропел газель. Она звучала так...». Как видно из приведенных цитат, поэма-месневи состоит из двустихий-бейгов, рифмуемых по схеме: аа, вв, сс... Каждый бейт тяготеет к тому, чтобы быть законченным образом; сюжетное время движется замедленно, постоянно «останавливаясь», чтобы «полюбоваться» красотой двустихия. От этой медлительно-разворачивающейся орнаментальности стиха макама, особенно вокально-инструментальной, включавший распев классических Месневи, заимствовал установку на длительное обыгрывание одной и той же детали, на погружение в лирическое состояние, мерцающее разными гранями в опеваниях разных звуков лада, как в стихах оно мерцает через разные рифмы

Однако, если бы макама был только музыкальным пребыванием в неизменном эмоциональном состоянии, вряд ли слушатели выдержали бы часовую (и более) импровизацию. В макаме есть и свое развитие, только находится оно не в той плоскости, в какой привыкли воспринимать развитие европейцы.

Каждая часть макама отличается от другой «усулем», по-арабски, буквально, - «законом». Усулем называют повторяющуюся ритмическую формулу, исполняемую на мембранном ударном инструменте. Абд-ар-Рахман Джами (XV век) насчитывал до 120 усулей. В более поздних трудах их число доходит лишь до 37. Усули различаются продолжительностью. Есть краткие, сопоставимые с ритмическим наполнением вальсового такта. А есть такие, запись которых в европейской тактовой системе потребовала бы не менее 24 тактов (примерно столько длится целый раздел сонатной формы у Гайдна - главная партия, ход к побочной и сама побочная партия, а в макаме такой длиной обладает один ритмический элемент, к тому же повторяемый). Последователь-

210

ность усулей всегда ведет от кратких и простых к развернутым и прихотливым. Каждый следующий раздел импровизации, таким образом, «считает время» более «долгими» и вместе с тем более дифференцированными единицами. Внутри стабильно-медитативного звуковысотного развертывания как бы нарастает глубинная волна, - лирико-философская эмоция делается все объемней, пока не «перерастает» человека и не превращается в «космическую» величину (касс. 14).

Поистине глобальных масштабов такая космизация лирического состояния достигает в узбекском и таджикском Шашмакоме («Шести макамах») - цикле, в котором каждый маком длится около часа и включает от 20 до 40 частей (соответственно от 20 до 40 все более развернутых усулей). По грандиозности (если измерять ее в часах звучания) Шашмаком оставляет далеко позади такой трудно выдерживаемый неподготовленной публикой европейский музыкальный монумент, как Девятая симфония Бетховена. Скорее сравнивать можно с тетралогией Р.Вагнера «Кольцо Нибелунга» или семью операми, входящими в (пока еще незаконченный) оперный цикл К.Штокхаузена «Свет». А ведь в источниках IX-XV веков упоминается и о цикле из 12 макомов (Дувоздах маком), которому приписывалось значение полноты свершения времени (число «12» не случайно: это число месяцев года, знаков Зодиака - символов круговращения жизни).

Искусство макамата, как и христианская монодия, но только на светской основе, служило способом символической коммуникации человека и вечности, человека и универсума. В отличие от церковного распева, в макамаме соотносятся не аскетический дух и сакральная всеобщность, а лирическая душа и сакральная всеобщность.

Третий вариант диалога с мировым целым дает рага: в ней дорастает до вселенской широты то, что сегодняшние медики называют «психоматикой» - телесноэмоциональное самоощущение человека. Недаром в терминологический аппарат теории раги входят слова, означающие «страсть», «желание», «вкушение», и относящиеся к «телесному» ряду.

## 8. Рага.

Термин «рага» во многом аналогичен «макаму». Он тоже означает сразу и малое, и большое: и мелодию-модель импровизации, и саму импровизацию, и даже систему жанров всей индийской классической профессиональной музыки (а также южноазиатской, на которую индийская оказала определяющее влияние). Впервые понятие «рага» определяется в трактате «Брихаддеши»

211

Матанги (V-VII века). С санскрита «рага» переводится как «цвет, оттенок, страсть, желание, атмосфера». На европейский взгляд, этот ряд мало похож на перечень синонимов. Однако он имеет единую музыкальную субстанцию - рагу, и с ее точки зрения вполне синонимичен.

От «цвета», «опенка» в раге - составляющие мелодию-модель микрохроматические опевания основных ладовых звуков. Индийский звукоряд делился на 22 микроинтервала («шрути»), которые мыслились как варианты основных семи ступеней («нада»), их «оттенки»,

В свою очередь, семь «нада» соотносились с семью планетами и семью цветами спектра. Так что соотношения «шрути» и «нада», образующие мелодию-модель, действительно оказываются и «цветом», и «оттенком».

Обратимся теперь к «страсти», «желанию». Из семи «нада» строились лады (10 «тхат» в Северной Индии, 72 «мела» в Южной Индии). «Тхаты» и «мела» различались соотношениями «вади» - преобладающих звуков (аналогов реперкуссии в западном григорианском пении) и «самвади» - опорных звуков (аналогов финалиса в григорианской монодии). Ладам приписывались эмоциональные значения и одновременно космологическая символика. Мелодия-модель (ее отдельные обороты называли «пакад») превращает «лад-страсть», «лад-желание» в «цвет», «оттенок».

Теоретически существует 3500 различных раг, практически используются около 200. И вот как раз их использование проясняет, почему в ряду переводов слова «рага» присутствует еще и «атмосфера». Дело в том, что определенные раги полагалось исполнять в строго определенное время суток и года, поскольку психофизическое состояние человека, вызываемое рагой, должно было соответствовать положению дел в природе и космосе. В этом отношении звучание раги создавало атмосферу жизненного времени. Несвоевременное исполнение раги считалось вредным, нарушающим природный порядок. Именно поэтому, при наличии элементов нотации, раги не записывались: ведь в виде текста, который существует всегда, они бы «выпадали» из отведенной им части суток и годового цикла.

Аффективная экспрессия, возбуждаемая рагой, в индийской музыкальной теории четко классифицировалась. Существовало учение о «раса» (буквально: «вкушение», «вкус») - телесно-душевных состояниях человека, разные комбинации которых согласуются с суточно-космическими фазами. Различали 9 «раса»: любовь, веселье, печаль, героизм, отвращение, гнев, страх, удивление, успокоение. Музыкант,

212

сопрягая в импровизации «пакад» (мелодические обороты), входящие в разные раги, комбинировал соответствующие «раса». Носителем «раса» в раге является также аналог макового усуля - повторяемый ритмический рисунок «тала». В то же время «тала», согласно древним текстам, - это «ритм, которому подчинено движение солнца и планет»; «возникновение, развитие и исчезновение трех миров исходит от тала»<sup>21</sup>.

Импровизация инструментального ансамбля в раге состоит в координации исполнения на табла, дхоле, дафе и других ударных, и ситаре, камайче и других струнных. Ударные ведут линию «тала», струнные -линию «раги»; в каждом пласте идет свой процесс детального показа формулы-модели, ее развертывания, изобретательного комбинирования со смежными по «раса» моделями. Законом мелодической импровизации является все более развернутый показ исходной мелодии-модели раги; законом ритмической - переход от тала, состоящих из относительно простых ритмических циклов, к сложным и длинным повторяемым рисункам. Без особых изменений громкостной динамики, без выхода из ключевого для данной раги эмоционально-физического состояния достигается подспудное нарастание качества, приводящее слушателя к самоощущению, которое близко гипнотическому трансу (кас. 5).

Рага, как и маком, может звучать очень долго - 3 часа и больше. Вообще, неэкономное отношение к времени отличает каноническую импровизацию восточных традиций от западноевропейской и русской (так же как эти последние отличаются от позднейших форм музицирования в Европе несравненно меньшей заботой о краткости и слуховой «обозримости» звучащего). Причина в том, что в символическом менталитете древних и средневековых культур время человеческой жизни непосредственно измерялось космическими категориями, а не часами с минутной стрелкой. Христианская монодия, маком, рага как раз и были способами такого времяизмерения. Человек, принадлежащий к соответствующей культуре, не ощущал длительности тех трех часов, что длится рага. Для него проходило как бы одно большое мгновение, наполненное глубоким и тонким смыслом.

Совершенно иное отношение к мгновению и к его смыслу постепенно утвердилось в европейской культуре письменной композиции -опус-музыке. Об этом - следующий цикл лекций.

213

## ПРИМЕЧАНИЯ

1. См. о «невозможности провести отчетливую границу между фольклором и профессиональным искусством устной традиции» в кн.: Шахназарова Н. Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма. М., 1983, с.39.
2. Наша современница, композитор София Губайдулина говорит: «Я религиозный православный человек и религию понимаю буквально, как *re-ligio* -восстановление связи, восстановление *legato* жизни... (*legato*, итал. — «связно», «слитно»). - *Т.Ч.* Помимо духовного восстановления нет никакой более серьезной причины для сочинения музыки». Цит. по: Холопова В. София Губайдулина. М., 1992, с.4.
3. Хронология «легализации» слова «джаз» приведена по: Asriel A. *Jazz. Analysen und Aspekte*. Berlin, 1977, s.10.
4. Интересующиеся могут заглянуть в словарь: Словарь тюремно-лагерно-блатного жаргона. М., 1992, с.314 (в частности, здесь мы встретим название танцев «летка-енка», «вальс» в качестве обозначения парных действий, подразумеваемых также приведенными глаголами).
5. См.: Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс. М., 1988, с.189-190.
6. Джамии А. Трактат о музыке. Ташкент, 1960, с.65.

7. Тагмизян Н. Теория музыки в древней Армении. Ереван, 1977, с.162. 8. Там же.
9. Из «Предисловия к «Грамматике мусикийской» И.Т.Коренева (XVII век). Цит. по: Музыкальная эстетика России XI-XVIII веков. Сост., переводы, общая вступ. статья А.И.Рогова. М., 1973, с.133.
10. Цит. по: Там же, с.75.
11. См. подробнее о символике знамен русского православного пения: Владышевская Т. Алфавитные знаки знаменной нотации и их семиотические истоки — В кн.: Музыкальная культура средневековья. Вып. 1. Проблемы древнерусской и армянской музыкальной письменности и культуры. М., 1990, с.81-108.
12. Тагмизян Н. Система армянских хазовых (невменных) знаков и некоторые исполнительские реалии средневекового искусства пения. - Там же, с.197.
13. По следам эксперимента была выпущена книга: Gehlhaar R. Zur Komposition Ensemble. Mainz, 1968.
14. На русский язык трактат Кассиодора перевел Е.В.Герцман. См.: Традиция в истории музыкальной культуры. Античность. Средневековье. Новое время. Л., 1989, с.11-19.
15. См.: Х о л о в Ю. Гармония. Теоретический курс, с.190.
16. Цит. по: Герцман Е. Античное музыкальное мышление. Л., 1986, с.55.
17. См.: Вайнштейн М. Ранние элементы еврейской (ашкеназской) музыкальной традиции (на примере напевов праздника йом-кипур). — В кн.: Традиция в истории музыкальной культуры. Античность. Средневековье. Новое время. Л., 1989, с.141.
18. См.: Музыкальная эстетика России XI-XVIII веков, с.16.
19. См.: Исмаилов М., Карагичева Л. Народная музыка Азербайджана. — В кн.: Азербайджанская музыка. М., 1961, с.7.
20. Гаджибеков У. Основы азербайджанской народной музыки. М., 1945, с.9.
21. Цитаты из трактата «Рага Кальпадрума» приводятся по: Гороховик Е. Понятийно-терминологический аппарат североиндийской классической музыки и его взаимодействие со спецификой музыкального мышления: введение в проблематику. - В кн.: Проблемы терминологии в музыкальных культурах Азии, Африки и Америки. М., 1990, с.99.

## ЛИТЕРАТУРА К ЧАСТИ ВТОРОЙ

(помимо указанной в примечаниях)

### Фольклорное музицирование

- Алексеев А. Фольклор в контексте современной культуры. Рассуждения о судьбах народной песни. М., 1988.
- Барток Б. Зачем и как собирать народную музыку. Пер. с венг. М., 1959.
- Земцовский И. Мелодика календарных песен. Л., 1975. Чекановска А. Музыкальная этнография. Пер. с польск. М., 1983. 215

### Менестрельство

- Брянцева В.Н. Французская комическая опера XVIII века. М., 1985. Кудинова Т. От водевиля до мюзикла. М., 1982.
- Лихачев Д.С., Панченко А.М., Поньрко Н.В. Смех в Древней Руси. Л., 1984.
- Панченко А.М. Русская культура в канун петровских реформ. Л., 1984. Сапонов М.А. Артистические профессии менестрелей. — В кн.: Старинная музыка в контексте современной культуры: проблемы интерпретации и источниковедения. М., 1989.
- Щербакова Т. Цыганское музыкальное исполнительство и творчество в России. М., 1984.

### Каноническая импровизация

- *профессиональная импровизация как тип творчества. Джаз*  
 Конен В. Рождение джаза. М., 1984.  
 Сарджент У. Джаз. Генезис. Музыкальный язык. Эстетика. М., 1987.
- *древнегреческая идея музыки*  
 Античная музыкальная эстетика. Сост. А.Ф.Лосев. М., 1960. Герцман Е. Становление музыкальной культуры (Византии). — Культура Византии. М., 1984, с.614-631.
- *христианская монодия*  
 Бражников М. Статьи о древнерусской музыке. М., 1975. Холопова В.Н. Русская музыкальная ритмика. Глава первая. Ритмика знаменного распева. М., 1983.  
 Дьячкова Л.С. Средневековая ладовая система западно-европейской монодии: вопросы теории и практики. М., 1992.  
 Резников Е. Историческое и божественное происхождение григорианского хора. — В кн.: Старинная музыка в контексте современной культуры. Проблемы интерпретации и источниковедения. М., 1989, с.170-178 (на фр. языке).
- *светская импровизация на Востоке*  
 Дева Чантанья Б. Индийская музыка. М., 1980.  
 Еолян И. Традиционная музыка арабского Востока. М., 1990.  
 Менон Рагхава Р. Звуки индийской музыки. Путь к раге. М., 1982.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

К читателю.....	5
Содержание курса.....	9
<b>Часть 1. Основные понятия музыкального искусства .....</b>	<b>21</b>
<b>Лекция 1. Звучащее и незвучащее в музыке .....</b>	<b>23</b>
1) Парадокс музыки.....	23
2) Пение и инструментальная игра.....	23
3) Музыкальный звук - реальный и идеальный.....	29
<b>Лекция 2. Звуковая структура как смысл и ценность .....</b>	<b>41</b>



1) ЧТО и КАК в искусстве.....	41
2) Специфика музыкального языка и его понимания.....	41
3) Правила техники и качество произведения.....	44
4) Системность музыкальных норм.....	46
<b>Лекция 3. Гармония</b> .....	60
1) Термин «гармония».....	60
2) Лад.....	60
3) Экмелика.....	61
4) Звукоряд.....	61
5) Интервал.....	67
6) Аккорд.....	71
7) Ладовые системы и функции.....	72
8) Ладовые системы и образы движения.....	74
9) Координатоника и субординатоника.....	80
<b>Лекция 4. От гармонии к форме, или как абстрактные законы лада превращаются в конкретное произведение</b> ....	83
1) Гармония и форма.....	83
2) Фактура.....	83
3) Ритм.....	88
4) Композиционные типы.....	96
<b>Лекция 5. Типы музыки</b> .....	107
<b>ОГЛАВЛЕНИЕ</b>	
1) Музыка и «музыки».....	107
2) Типы музыкального творчества .....	109
3) «Обочины»(?) и «магистрالی» (?) музыкальной истории. Исторически «медленное» и исторически «быстрое».....	119
<b>Литература к части первой</b> .....	123
<b>Часть 2. Традиционалистские (исторически «медленные») музыкальные культуры</b> <b>....125</b>	
<b>Лекция 6. Музыкальный фольклор</b> .....	127
1) Многообразии народной музыки.....	127
2) Общие черты фольклорного музицирования.....	129
3) Фольклорно-музыкальные пласты.....	132
4) Архаичный фольклор.....	136
5) Классический фольклор.....	139
6) Поздний и вырожденный фольклор.....	142
7) Фольклор и профессиональная музыка.....	147
<b>Лекция 7. Менестрельство</b> .....	151
1) Устойчивое и мимолетное в развлекательной музыке.....	151
2) Метаисторические константы музыкальных увеселений .....	151
3) Музыкальные увеселения в Средние века.....	160
4) Городская развлекательная музыка XVIII-XIX веков.....	168
5) Мировые тенденции и особые варианты поп-музыки XX века	174
6) Поп-музыка в аранжировке видеоклипа.....	181
<b>Лекция 8. Каноническая импровизация</b> .....	187
1) Фольклор, менестрельство и культуры канонической импровизации.....	187
2) Каноническая импровизация и письменная композиция.....	188
3) «Типологические винегреты» джаза и рок-музыки.....	190
4) Основные черты «большой» канонической импровизации ...	193
5) Древнегреческая идея музыки и ее влияние на европейские, ближне- и средневосточные традиции.....	199
6) Христианская монодия.....	201
7) Макомат.....	207
8) Рага.....	210
<b>Литература к части второй</b> .....	214
<b>Оглавление</b> .....	216
<b>Т.В.ЧЕРЕДНИЧЕНКО</b>	
<b>МУЗЫКА В ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ</b>	
<i>Пособие для студентов немusикальньх вузов и всех, кто интересуется музыкальньм искусством</i>	
Выпуск первый	
Редактор Г.Я.Пантиелев	
Оригинал-макет В.Н.Виниченко	

Корректор В.П.Соколова

ЛР№ 0128 от 19.11.91 г.

Подписано в печать 2.03.94. Формат 60x90/16. Бумага офсетная № 1.

Гарнитура Хельветика. Печать офсетная. Усл. печ. листов 13,6.

Тираж 10000 экземпляров. Бесплатно. Заказ 75.

Издательство "Аллегро-пресс совместно с РИО Мособлупрполиграфиздата

АО „Чертановская типография" 113545, Варшавское шоссе, 129а

## Том 2-й



ПРОГРАММА ОБНОВЛЕНИЕ ГУМАНИТАРНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В РОССИИ

**Т.В.Чердниченко**

## **МУЗЫКА В ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ**

*Курс лекций для студентов-немузыкантов, а также для всех, кто интересуется музыкальным искусством*

Выпуск второй  
ДОЛГОПРУДНЫЙ  
АЛЛЕГРО-ПРЕСС

1994

УДК 78 ББК 85.31 Ч 46

В лекциях очерчена масштабная картина истории музыкального искусства различных типов (народное творчество, профессиональное развлекательное музицирование, церковная и светская композиция), регионов и эпох. История музыки рассматривается как часть истории культуры. Сводя к минимуму использование специальных музыковедческих терминов, автор пытается раскрыть глубинные связи внутренних проблем музыкального творчества с тенденциями философского, религиозного, социального самосознания общества.

ч 4905000000-01 П15(03)-94

Без объявления

ISBN 5-87859-002-4 (Вып. 2) 5-87859-001-8

© Чердниченко Т.В., 1994 О Аллегро-Пресс, 1994 -оригинал-макет

В 1992 году в рамках российской образовательной реформы была развернута программа «Обновление гуманитарного образования в России». Эта программа реализуется совместными усилиями Министерства образования России, Государственного комитета РФ по высшему образованию, Международного фонда «Культурная инициатива» и Международной ассоциации развития и интеграции образовательных систем.

Основная цель программы — гуманизация образования, создание нового поколения вариативных учебников и учебных пособий, ориентированных на ценности отечественной и мировой культуры современного демократического общества.

В целях реализации программы было организовано три тура конкурса, в котором приняло участие более полутора тысяч авторских коллективов из различных регионов России. В конкурсной комиссии работали как отечественные, так и зарубежные эксперты.

Другими направлениями программы являлись: организация творческих мастерских для авторов учебников и учебных пособий, переподготовка преподавателей гуманитарных дисциплин, создание региональных экспериментальных площадок, центров гуманитарного образования. Международного центра экономического образования, Международной лаборатории гуманитарного образования и т д

Спонсором программы выступил известный американский предприниматель и общественный деятель Джордж Сорос.

Данное издание представляет оригинальную авторскую работу, вошедшую в число победителей на конкурсе. Издательство с благодарностью примет отзывы, а также замечания и предложения в адрес данной работы, проходящей экспериментальную проверку в учебных аудиториях.

Стратегический комитет программы:

Эдуард Днепров  
 Теодор Шанин  
 Виктор Болотов  
 Дэн Дэвидсон  
 Елена Карпухина  
 Елена Ленская  
 Елена Соболева  
 Евгений Ткаченко  
 Конкурсная комиссия:  
 Михаил Кузьмин  
 Нина Брагинская  
 Елена Подосенова  
 Марина Свидерская

## СОДЕРЖАНИЕ КУРСА

К читателю (кассета 33)

### Часть 1. Основные понятия музыкального искусства

#### Лекция 1. Звучащее и незвучащее в музыке.

- 1) Парадокс музыки
- 2) Пение и инструментальная игра
  - пение (касс. 1-4, 26, 30)
  - инструментальная игра (касс. 7, 8, 10, 11, 15, 20)
- 3) Музыкальный звук - реальный и идеальный
  - реальный звук; из истории фальцета (касс. 1 5, 9, 11, 28, 29)
  - идеальный звук: шкала высот параметр длительности (касс. 9: принцип деления наибольших; 15: принцип суммирования наименьших) параметр громкости (касс. 22, 23, 24: дифференциация континуума «тихо-громко») параметр тембра (касс. 33: дифференциация тембровых плотностей по массе и окраске)
  - различное упорядочение параметров одного звука в сериализме (касс. 31)

#### Лекция 2. Звуковая структура как смысл и ценность

- 1) ЧТО и КАК в искусстве
- 2) Специфика музыкального языка и его понимания
- 3) Правила техники и качество произведения
- 4) Системность музыкальных норм
  - в рамках одного параметра:
    - «если, то...»;
    - «зачем? — чтобы»;
    - «вдруг!»;
    - «потому, что» (касс. 22)
  - метасистема норм:
    - отсутствие проблемы (касс. 12, 13, 16)
    - «рядом, но не вместе» (касс. 9, 15, 32)
    - «вместе» (касс. 17, 20, 23)
    - от «вместе» к «место» (касс. 24, 25)
    - «место как вместе» (касс. 31, 33)

#### Лекция 3. Гармония

- 1) Термин «гармония»
- 2) Лад
- 3) Экмелика (касс. 3, неозкмелика - 32, 33)
- 4) Звукоряд
  - ангемитоники (касс. 1, 2, 4)
  - диатоника (касс. 5, 7, 8, 9, 13, 16.-25, 27, 30)
  - миксодиатоники (касс. 10, 12, 14, 15)
  - гемитоника (касс. 28, 29, 31) и микрохроматика (касс. 14, 15, 33)
  - равномерная температура
- 5) Интервал
  - совершенные консонансы (касс. 16А)
  - несовершенные консонансы (касс. 17, 18)
  - мягкие и острые диссонансы (касс. 28)
- 6) Аккорд
  - зарождение чувства аккорда (касс. 18, 19)
  - аккорд как регулятор музыкальной ткани (касс. 20-25, 29, 30)
- 7) Ладовые системы и функции
  - модальность (касс. 1, 2, 4-9, 12-18)

- тональность (касс. 19: переход от модальности к тональности; 20-27, 29, 30)
- неомодальность (касс. 10, 11, 31-35)

#### 8) Ладовые системы и образы движения

- пребывание (касс. 1, 2, 4-6, 10, 11, 35)

5

- проявление (касс. 12-17)
  - развитие (касс. 19: от проявления к развитию, 20-30)
  - самодовлеющие трансформации (касс. 26: переход от развития к самодовлеющим трансформациям; 31-34)
- #### 9) Координатоника (касс. 1-18, 31-35) и субординатоника (касс. 19: переход от координатоники к субординатонике; 23: координатоника в синтезе с субординатоникой, 20-22, 24-27, 29, 30)

### **Лекция 4. От гармонии к форме, или как абстрактные законы лада превращаются в конкретное произведение**

#### 1) Гармония и форма

##### 2) Фактура

- монодия (касс. 3, 4, 7, 12-14)
- гетерофония (касс. 2, 5, 6, 32, 34)
- полифония: многотемная (касс. 9); одностемная (касс. 16, 17, 23); гомофония (касс. 19, 20, 22, 24, 25, 27, 29, 30)
- тема и общие формы движения (касс. 18, 19: зарождение темы из эффектного мотива; 22, 24: сонатно-симфоническая тема; 20, 21: общие формы движения)
- аккордовая и аккордово-фигуративная фактура (касс. 10, 11, 20-22, 25)
- пуантилизм (касс. 31) и сверхмногоголосие (касс. 33)

##### 3) Ритм

- респираторный ритм (касс. 1-6, 12, 13, 16А-В)
- квантитативный ритм (касс. 14, 15, 16Г, 17, 18, 19: переход к качественному ритму)
- качественный ритм (такт) (касс. 8, 10, 11, 20-25, 26: кризис такта, 27, 29, 30)
- неореспираторный ритм (касс. 28, 32, 33, 35) и неоквантитативный ритм (касс. 31, 34)

##### 4) Композиционные типы

- гетерономные (текстомузыкальные и песнеплясовые: касс. 1-8, 12-15)

6

- ротация и периодичная ротация (касс. 7)
- автономные завершённые: простые двух- и трехчастные (касс. 21, 25) сложные трехчастные (касс. 30) рондо (касс. 20) сонатная форма (касс. 22, 24) монотемные развивающие формы серийного типа (касс. 31)
- автономные открытые: переменные формы (касс. 32) вариации (касс. 27) форма-процесс постепенных изменений (касс. 34)
- функциональная дифференцированность частей: вариации (касс. 27)
- главная тема Пятой симфонии Бетховена (касс. 24) открытые формы Новой музыки XX века (касс. 32, 34, 35)

### **Лекция 5. Типы музыки**

#### 1) Музыка и «музыки»

#### 2) Типы музыкального творчества

- фольклорное творчество (касс. 1-6)
- профессиональная развлекательная музыка (менестрельство) (касс. 7-11)
- каноническая импровизация (касс. 12-15)
- профессиональная европейская композиция (опус-музыка) (касс. 16-35)

#### 3) «Обочины»(?) и «магистраль» (?) музыкальной истории. Исторически «медленное» и исторически «быстрое»

### **Литература к части первой**

## **Часть 2. Традиционалистские (исторически «медленные») музыкальные культуры**

### **Лекция 6. Музыкальный фольклор**

#### 1) Многообразие народной музыки (касс. 1, 2)

7

#### 2) Общие черты фольклорного музицирования

- телесность и космичность
- жанры музыкального фольклора

#### 3) Фольклорно-музыкальные пласты

#### 4) Архаичный фольклор (касс. 1-3)

#### 5) Классический фольклор (касс. 4-6)

#### 6) Поздний и вырожденный фольклор

#### 7) Фольклор и профессиональная музыка (касс. 27)

### **Лекция 7. Менестрельство**

- 1) Устойчивое и мимолетное в развлекательной музыке
  - константы увеселений
  - фактор моды
- 2) Метаисторические константы музыкальных увеселений
  - танцевальность
  - личное чувство
  - смех
  - яркость и пестрота
- 3) Музыкальные увеселения в Средние века
  - жонглеры: тип «соттили» (касс. 7, в письменной адаптации - касс. 9); тип «гросси» (касс. 8)
  - скоморохи
- 4) Городская развлекательная музыка XVIII-XIX веков
  - вырождение средневековых форм. Цыгане
  - «демократизация» аристократических музыкальных увеселений. Салонная лирика. Оперетта
  - шантанная эстрада конца XIX века
  - формирование шлягера
- 5) Мировые тенденции и особые варианты поп-музыки XX века
  - фоноиндустрия и шлягер
  - имидж
  - «любовь». Сладкая пассивность и терпкая активность
  - «южное» и «западное» в шлягере

8

- советский шлягер
- шлягер и рок-н-ролл
- проповедь, протест, кайф (касс. 11)
- бодряя дрема

## 6) Поп музыка в аранжировке видеоклипа

**Лекция 8. Каноническая импровизация**

- 1) Фольклор, менестрельство и культуры канонической импровизации
- 2) Каноническая импровизация и письменная композиция
- 3) «Типологические винегреты» джаза и рок-музыки (касс. 10,11)
- 4) Основные черты «большой» канонической импровизации
- 5) Древнегреческая идея музыки и ее влияние на европейские, ближне- и средневосточные традиции
- 6) Христианская монодия
  - византийское пение
  - пение средневековой русской церкви (касс. 12)
  - пение католической церкви (григорианский хорал) (касс. 13)
- 7) Макомат (касс. 14)
- 8) Рага (касс. 115)

**Литература к части второй****Часть 3. Опус-музыка: история новаций****Лекция 9. Каноническая композиция. Музыкальные революции XI-XVI веков.**

- 1) От канонической импровизации к канонической композиции
- 2) Линейная нотация и искусство контрапункта
  - органум (касс. 16А)

9

- 3) Звукогеометрическое богословие Ars antiqua (касс. 6А, Б, В, Г)
  - Леонин и Перотин Великий
  - ритмическая система школы Нотр-Дам
  - жанры кондукт, мотет
- 4) Ученая игра Ars nova
  - ритмическая революция
  - изоритмия
  - Машо (касс. 9)
  - жанры качча, шас, канон
  - «формалисты» XIV века
- 5) Совершенное мироздание «строного письма»
  - нидерландская школа
  - канон и имитация (касс. 17)
  - «успокоение» ритмики
  - жанры месса
  - Дюфаи Окегем (касс. 17). Обрехт, Жоскен. Лассо. Палестрина
- 6) Предоперная ситуация

- многоголосная песня Мадригалы (касс. 8)
- эффектный мотив
- сценическое исполнение мадригалов
- мадригальные комедии

**Лекция 10. От оперы к симфонии. Музыкальные революции XVII-XVIII веков и автономная (постканоническая) композиция**

1) Революция Каччини Опера

- члены флорентийской камераты
- Эволюция оперы Монтеверди (касс. 19)
- ария и речитатив
- серьезная опера А Скарлатти
- Гендель Пиччини Моцарт
- Люлли и лирические трагедии

10

- комическая опера. Перголези
- «Свадьба Фигаро» Моцарта
- первая оперная реформа. Глюк
- 2) Генерал-бас и автономное искусство (S3 19)
- 3) Кантатно-ораториальные жанры. Контрапункт свободного письма (S3 23)
  - оратория и кантата в Италии. Кариссими
  - оратория и кантата немецких мастеров. Шютц
  - символика в свободном контрапункте
  - Гендель
- 4) Инструментальная музыка. Театральная и аллегорическая программность
  - Куперен (S3 20). Рамо
  - Вивальди
  - хоральные обработки Баха
- 5) Великий синтез И.С.Баха (S3 21)
- 6) Фуга, ария, вариации (S3 17, 19, 20, 23) и сонатно-симфоническая тема (касс. 22, 24)
  - мотивная работа (касс. 24)
- 7) Мангеймский переворот и рождение симфонизма
  - Стамиц-отец
  - отличие мангеймской симфонии от классической
- 8) Симфония и идея абсолютной музыки -Гайдн. Моцарт. Бетховен (касс. 22, 24)
  - симфония в творчестве западных и русских композиторов XIX-XX веков
- 9) Специфика русского пути
  - первая русская опера
  - многогласие и партесный концерт (касс. 23)
  - опера и инструментальная музыка в XVIII веке
  - специфичность русского симфонизма (касс. 27)

11

**Лекция 11. Западноевропейская музыка XIX века. Бетховен и «традиция революционеров»**

- 1) западная модель: индивидуальное как революционное
- 2) Бетховенский симфонизм: «история» и «мгновение» (касс. 24)
- 3) Мгновение как «история»: эстетика романтической миниатюры
  - Шуберт. Шопен. Шуман (касс. 25)
- 4) История как «мгновение»: эстетика симфонической поэмы
  - Лист. Берлиоз. Р.Штраус
- 5) «Гипертрофия» и «норма» в опере и симфонии
  - Вагнер (касс. 26)
  - Бизе
  - Верди
  - Брукнер
  - Брамс
- 6) Национально-музыкальные революции
  - Григ, Сметана, Дворжак, Альбенис, Де Фалья
- 7) Предчувствие новой музыки

**Лекция 12. Русская музыка XIX - начала XX веков. Глинка и революции традиционалистов**

- 1) Русская модель: исторически-истинное как соборное
  - духовная музыка, опера и вокальная лирика до Глинки (касс. 23)
- 2) Синтез духовного концерта, симфонии и романса в глинкинской опере
  - «Жизнь за царя»
  - «Руслан и Людмила»

- 3) «Свое» и «чужое», картинное и психологическое в симфоническом наследии Глинки  
 - «Камаринская» (касс. 27) и симфоническая «география» Глинки
- 12
- «Вальс-фантазия»
- 4) «Старое» и «новое» в последних замыслах Глинки и неоканоническая перспектива (касс. 35)  
 - духовная музыка после Глинки  
 - Танеев
- 5) Хоровая соборность и сольный монолог в опере 1860-1920-х годов  
 - «Русалка» и «Каменный гость»  
 - «Евгений Онегин» и «Пиковая дама»  
 - «Царская невеста», «Моцарт и Сальери»  
 - «Женитьба»  
 - «Нос» (касс. 28)  
 - «Снегурочка», «Сказка о царе Салтане»  
 - «Борис Годунов»  
 - «Хованщина»
- 6) Картинность и психологизм в симфонической музыке 1860-1920-х годов  
 - Балакирев  
 - Бородин, Римский-Корсаков  
 - Кюи  
 - Мусогорский  
 - Лядов, Глазунов, Прокофьев, Стравинский  
 - Чайковский Романсовая интонация (касс. 30) «Иоланта» и «Шестая симфония»
- 7) «Свое» и «чужое» князь Игорь и хан Кончак, царь Дадон и Шемаханская царица  
 - «Князь Игорь»  
 - «Золотой петушок» (касс. 29)
- 8) Отчуждение своего и освоение чужого начало новой музыки XX века  
 - Стравинский  
 - Шостакович  
 - Прокофьев  
 - новаторы-традиционалисты XX века

13

### Лекция 13. Новая музыка XX века. Замедление истории

- 1) Взаимобратимость вчера и завтра в музыке XX века
- 2) Специфика музыкального сегодня  
 - эпигонство  
 - классики XX века  
 - неувядаемая новизна Скрябин Дебюсси  
 - эстетические лозунги и технологические изобретения  
 - «истинное сегодня» и историческое сознание
- 3) Календарь из сплошных «завтра»  
 - серийная (додекафонная) композиция, сериализм  
 - Шенберг Берг Веберн (касс. 31)  
 - алеаторика, переменная, индетерминированная композиция, интуитивная музыка  
 - Кейдж Штокхаузен (касс. 32)  
 - электронная музыка  
 - сонористика (касс. 33)  
 - метод Лигети  
 - минимализм, репетитивизм (касс. 34)  
 - инструментальный театр, хэппенинг  
 - мультисенсорные процессы и музыка окружающей среды  
 - Кейдж «В поисках утраченной тишины»
- 4) Календарь из сплошных «вчера»  
 - дадаизм и футуризм  
 - Руссоло о шумах  
 - конкретная музыка Шеффер и Анри  
 - Варез «Электронная поэма»  
 - неоклассицизм  
 - неофольклоризм  
 - Барток  
 - география неофольклоризма  
 - Штокхаузен Оперный цикл «Свет»
- 5) Материал может быть любым старая «мировая музыка» сегодня

14

- Сати, Берно, Корра, Нихаус, Тарнопольский, Штокхаузен (53 32)
  - мироподобие музыки
  - 6) Конструкция самооценна: грядущее отношение к миру в сегодняшней музыке
  - Шенберг и время серийного опуса (53 31)
  - время, вариабельной композиции
  - время стохастической композиции
  - 7) Абсурдистский смех и сакральный канон
  - Суслин. «Страстный джокер»
  - Слонимский. «Веселые песни»
  - Мессиаан. Поздние сочинения Стравинского
  - Уствольская. Губайдулина
  - Шнитке. Четвертая симфония
  - Пярг. Буцко. Мартынов (касс. 35)
  - 8) Великая музыкальная деревня
  - Берно. Симфония
  - Мифологические сюжеты музыкальных сочинений
  - 9) Великий музыкальный поселок городского типа
  - 10) Дороги нет, но надо идти вперед (касс. 33)
- Литература к части третьей

### **Часть 3. ОПУС-МУЗЫКА: ИСТОРИЯ НОВАЦИЙ**

**Лекция 9 • Каноническая композиция. Музыкальные революции XI-XVI веков**

**Лекция 10 • От оперы к симфонии. Музыкальные революции XVII-XVIII веков и автономная (постканоническая) композиция**

**Лекция 11 • Западноевропейская музыка XIX века.**

**Бетховен и «традиция революционеров»**

**Лекция 12 • Русская музыка XIX - начала XX века. Глинка и революции традиционалистов**

**Лекция 13 • Новая музыка XX века. Замедление истории**

#### **Лекция 9. КАНОНИЧЕСКАЯ КОМПОЗИЦИЯ. Музыкальные революции XI-XVI веков**

1. От канонической импровизации к канонической композиции •
2. Линейная нотация и искусство контрапункта •
3. Звукогеометрическое богословие *Ars antiqua* •
4. Ученая игра *Ars nova* •
5. Совершенное мироздание «строгого письма» •
6. На пороге оперы.

##### **1. От канонической импровизации к канонической композиции**

**1. От канонической импровизации к канонической композиции** высокая европейская музыка двигалась на протяжении XI-XII веков В VII веке были кодифицированы (сведены к нормативным вариантам) напевы григорианского хора (см о нем в лекции 8, раздел б) Так было канонизировано импровизационное искусство западного церковного распева Григорианские мелодии записывались при помощи неум - условных графических знаков, чтение которых предполагало, что соответствующие мелодии известны распевщикам на слух Нотная запись, таким образом, фиксировала уже состоявшееся музицирование С XII века существует музыка *res facta* (буквально «вещь сделанная», термин впервые применен теоретиком XV века Иоанном Тинкторисом для обозначения авторской композиции) сочинение, записанное прежде, чем быть исполненным, и исполняемое по нотному тексту Появление «*res facta*» было первой в мировой истории музыкальной революцией Она растянулась на два столетия Начало ей положил (впрочем, отнюдь не притязая на роль революционера) итальянский музыкант, теоретик и педагог Гвидо Аретинский, живший предположительно между 990 и 1050 гг

##### **2. Линейная нотация и искусство контрапункта.**

**2. Линейная нотация и искусство контрапункта.** Работая в монастырской певческой школе, Гвидо стремился облегчить начинающим певчим чтение Антифонария (певческой книги римско-католической литургии) С этой целью Гвидо усовершенствовал неуменную систему записи звуков Задолго до его реформы вошло в обычай проводить черту как высотный ориентир для певцов Например, красной краской обозначалась линия «фа», а желтой — «до».



18

Невмы помещались над, под и на этих линиях. Григорианский распев узок по амбигусу (расстоянию между самым нижним и самым верхним звуками), так что одной черты вполне хватало для того, чтобы сориентировать певцов. Однако уже с IX века григорианские мелодии распевали и двухголосно. Тогда как часть певцов вела напев в канонически закреплённом за ним тоне, другая часть вторила первым четвертой или квинтой ниже или выше. Как бы предвидя, что из этого дублирующего пения может вырасти нечто, что затруднит импровизационную координацию в ансамбле распевщиков, а ближайшим образом - стремясь облегчить обучение певчих, Гвидо провел четыре линии, означавшие звуки, которые отстояли друг от друга на терцию, так что между линиями мог поместиться лишь один тон. Таким образом, точно обозначалась высота всех звуков напева.

При всей простоте и наглядности линейной нотации она таила в себе тенденцию прогрессирующего усложнения музыкального языка.

Дублировка григорианских мелодий в кварту и квинту поначалу не воспринималась как «разнозвучие». Во-первых, интервалы кварты и квинты принадлежат символическому ряду «крест - троица - богочеловек», и потому по смыслу сливаются с тонами григорианской мелодии, от которых отстраиваются. Во-вторых, они принадлежат к совершенным консонансам, то есть созвучиям, в которых тоны наиболее полно сливаются друг с другом и в акустическом отношении. Но когда два голоса оказались запечатленными в линейной нотации, с полной очевидностью выявилось высотное различие линий. Глаз бы удивился тому, к чему привыкло ухо: оказывается, существует не только горизонтальное, но еще и вертикальное измерение распева; оказывается, звуки не только следуют друг за другом, но еще и стоят друг против друга: *punctus contra punctum* («точка против точки»). Но почему эти контрапунктирующие звуки все время держат один и тот же интервал? Почему не менять интервальное расстояние между ними?

С увиденного контрапункта начался контрапункт сочиняемый. Певчий, осознавший, благодаря линейной нотации, возможность работы с многоголосной вертикалью, превратился в композитора, а композиция его оказалась, во-первых, канонической (т.е. вырастающей из сакрального канона импровизационного церковного пения), а во-вторых, контрапунктической, искусством контрапункта: оперирования самостоятельными мелодическими линиями, согласуемыми по правилам селекции интервалов (впоследствии также селекции ритмических фигур).

19

Первым жанром контрапунктической композиции стал органум. О происхождении термина «органум» ведутся споры. В большинстве справочных изданий его возводят к греческому «органон» - «инструмент». Тут возникает ассоциация с музыкальным инструментом - органом, - ассоциация неверная, поскольку искусство органума было не инструментальным, а вокальным. По одной из убедительно аргументированных версий<sup>1</sup>, термин «органум» отсылает к пифагорейскому «логос органикос», т.е. «точному, геометрически выразимому знанию»<sup>2</sup> Уподобление музыки геометрии было триумфом средневековой образованности. Еще Августин (354-430 гг.) говорил о музыке и архитектуре как о «прикладных геометриях». В раннем средневековье «органумом» называли одноголосное пение, имея в виду числа, которые стоят за тонами напева. В IX-X вв. голос, который дублировал григорианскую мелодию в выдерживаемый интервал, стали называть «*vox organalis*», что означало «вычисленный голос». Сама же григорианская мелодия в таком двухголосии получила имя «*vox principalis*» - «главный голос». Когда *vox organalis* и *vox principalis* начали записывать в линейной системе, то наглядная геометричность их соотношения заставила называть эти нотации органумом.

Геометрическая идея лежит в основе органумов-композиций. Григорианский напев - это как бы «теорема», тогда как присочиняемый к нему голос (а затем и голоса - два и три) - ее «доказательство». Расцвет органума приходится на первую историческую эпоху опус-музыки - *Ars antiqua* (между 1160 и 1320 годами).

### 3. Звукогеометрическое «богословие» *Ars Antiqua*.

**3. Звукогеометрическое «богословие» *Ars Antiqua*.** «Старое искусство» (*Ars antiqua*) - так «модернисты» XIV века Филип де Витри в трактате «*Ars nova*» («Новое искусство», около 1320 г.) и Иоанн де Мурис в трактате «*Ars nova musicae*» («Новое музыкальное искусство», 1322 г.) назвали композиторскую школу собора Нотр-Дам в Париже. Больше никогда в европейской музыкальной истории композиторская школа не получала имя от кафедрала, - чаще всего по месту возникновения («венская школа» - классики XVIII века), по технике, в которой композиторы реализовывали свои нововведения наиболее полно («сериалисты» 1950-х годов) или по отношению с прежней школой («новые венцы» 1910-30-х годов).

20

Для органума Нотр-Дам храмовое имя не только символично, но и буквальным образом точно. Его контрапунктическая «геометрия» следовала парадоксу богословской учености: «теоремы» (григорианские напевы) издавна приняты на веру и непроверяемы; собственно, никому не приходит в голову их опровергать. Тем не менее «доказательства» (способы многоголосной обработки литургических мелодий) постоянно множатся. Точно так же, как в богословии. В основании священного текста и его постижения лежит откровение. Тертуллиан с полным основанием мог заявить: «*Credo qui absurdum*» («Верую, ибо

абсурдно»<sup>3</sup>). Однако толкование догмата выстраивается в тонкий рассудочный анализ, принимает вид рафинированных аргументов, разворачивается в публичных диспутах.

Поначалу органум даже не доказывал священную мелодию, а повторял ее, как бы «затверживая» догмат (касс. 16А). В XI столетии от «затверживания» перешли к пиететному «комментариям»: появился свободный органум (касс. 16Б).

В свободном органуме звуку литургической мелодии соответствовал звук органального голоса. Но в интервальном отношении новая линия перестала быть «тенью» григорианского напева. Унисоны, октавы, квинты, кварты чередовались: голоса то расходились, то перекрещивались. Голос-комментатор как бы писал собственный текст, объясняя смысл текста-источника. Меняя интервалы между голосами, сочинитель свободного органума мог высветить значение поющего слова целой «комментаторской» фразой. Скажем, на слово «Dei» («божий») в литургическом напеве приходится пятизвуковая фигура. Если продублировать ее в квинту, то под «божий» будут подложены символы Троицы и креста. А если каждый из пяти звуков получит свой интервал, - например, октаву, (Бог-отец и Богочеловек), квинту, кварту (Троица + Богочеловек), унисон (Единый Бог), вновь кварту, то к одному слову композитор-комментатор приурочит чуть ли не всю догматическую систему.

Как бы почувствовав, как много органальный голос способен добавить к принципиальному, новая линия «решила» и реально акустически сделаться множеством - быть большим количеством звуков, чем литургический первоисточник. В середине XII века возникает мелизматический (касс. 16В) органум. Его творцы - предстоятель певческой школы собора Нотр-Дам магистр Леонин (вторая половина XII века) и его гениальный ученик Перотин (впоследствии его именовали не иначе, чем «Перотин Великий»), который жил

в

21

конце XII -первой трети XIII веков.

Леонин составил «Большую книгу органумов», пополнявшуюся после его смерти учениками, в том числе Перотином. Перотин добавил к одному органальному голосу еще два, и голоса были названы так: дуплюм, трипллюм, квадруплюм (это - «размножившийся» *vox organalis*) и тенор (от лат. «teneo» - держу, направляю) - голос, эквивалентный *vox principalis*. Тенор еще называли «*cantus firmus*» - прочный напев. Для мелодии, выполнявшей функцию основы контрапунктического сочинения, это название удержалось до XVIII века.

Итак, мелизматический органум (касс. 16В). В нем на один звук литургической мелодии в сочиняемом голосе могут приходиться многозвуковые обороты. Наибольшее количество таких «колоризирующих» (т.е. расцвечивающих, украшающих) звуков приходилось на те тоны главного голоса, которые соответствовали акцентированным слогам самых важных слов. Смысл догматической основы, таким образом, передавался самым тщательным образом. Правда, к концу XII века колорирование достигло столь гигантских масштабов (один слог, соответственно - один звук григорианского напева, у Перотина расцвечивались мелодиями, которые в современной записи достигают 64 тактов, - для сравнения: целое произведение - 3-я fuga из «Искусства фуги» Баха равно 73 тактам), что григорианская основа органума была вынуждена сократиться; вместо целого напева и, соответственно, целого словесного текста оставалось несколько оборотов и слов. Впрочем, литургические напевы помнили так хорошо, что подобных фрагментов было достаточно, чтобы в памяти «прозвучало» остальное; пиетет же по отношению к догматической мелодии грандиозным ее колорированием передавался как нельзя лучше.

В мелизматическом органуме, однако, композиторы впервые столкнулись с проблемой такого рода, решение которой стимулирует автономное, не зависящее от внемелодических обстоятельств, развитие техники сочинения. Вся история европейской высокой музыки движется через «навязывание себе» и разрешение подобных проблем.

Итак, техническую ситуацию мелизматического органума можно условно и кратко сформулировать следующим образом: мелодический оборот (в органальном голосе) против одного звука (в главном голосе). Чтобы мелодический оборот не был «топтанием на месте», невозможно ограничиваться совершенными консонансами. Их всего четыре; это даст четыре звука, и они, скажем, в двенадцатизвуковом

22

последовании, трижды повторятся. Значит, надо использовать и другие интервалы. Но, конечно, так, чтобы не поколебать авторитет совершенных консонансов, ведь последние не просто хорошо звучат, а еще и символически значимы. Нельзя, например, допустить, чтобы несовершенный консонанс, или тем более диссонанс, слишком быстро сменил символически обязательные на первом слоге слова «*Dominus*» («Господь») унисон или октаву. Это будет кощунственная суэта. Октаву или унисон необходимо сделать длиннее, чем следующие за ними менее «почтенные» интервалы. Конечно, искушенные исполнители без подсказок споят унисон или октаву минимум вдвое длиннее, чем следующие звуки. Но надеяться на разумение распевщиков можно не всегда. Принцип органума - вымеренность отношений звуков - необходимо спроецировать из высотной сферы во временную. Геометрия *punctus contra punctum* должна быть дополнена геометрией *punctus post* (т.е. после) *punctum*.


Так появился метризованный органум (касс. 16Г), в котором звуки соотношены по длительности. Так появилась и нотная запись длительностей звуков: еще один вид «доказательств» священной мелодической «теоремы».



Ритмическая система органа Нотр-Дам носит название модальной. Ее принципы, использованные уже Леонином, изложены в трактатах ученых XIII века - Иоанна де Гарландиа, Вальтера Одингтона, Маркетто Падуанского. Основное понятие этой системы - модус («мера», «закон») - означало повторяемый на протяжении всего сочинения ритмический рисунок, в основе которого лежал принцип деления целого на три части. Модусы XII-XIII веков можно сравнить с тактовым метром: он тоже одинаков на протяжении произведения или его части. Но тактовый метр - это абстрактная сетка долей, группируемых по две, три или четыре (редко - по пять или шесть), - сетка, по канве которой композитор «вышивает» конкретными ритмическими фигурами. В модальной же ритмике в роли такта выступала одна из шести ритмических фигур, дальнейшая конкретизация которой не допускалась. При этом никаких двоичностей: модальная ритмика допускает только троичность (почему - понятно: по тем же символическим основаниям, по которым предпочитались совершенные консонансы; и само троичное деление симптоматичным образом называлось «перфектным» - совершенным).

23

Всего было выделено шесть модусов:

1) 2+1, 2+1; 2) 1+2, 1+2; 3) 3+1+2; 4) 1+2+3; 5) 3+3; 6) 1+1+1, 1+1+1. Длительности записывались при

помощи четырех знаков. Значению «шесть единиц» соответствовала «максима»: (  ) «Три единицы»

передавались знаком «лонга»: (  ). Двум единицам соответствовал «бревис»: (  ), а одной - «семибревис»: (+). «Наибольшая», «долгая», «краткая» и «кратчайшая» - таков набор длительностей метризованного органа. Меньше «кратчайшей» (семибревиса) - третьей части «долгой» (лонги) длительностей не было. Семибревис составлял как бы атом (буквально - «неделимое») музыкального времени.

Метризованный орган звучал как бесконечная цепь повторений одного и того же ритмопорядка: 2+1 - 2+1 - 2+1 - 2+1... или 1+2+3 — 1+2+3 - 1 +2+3 - 1+2+3... Впрочем; цепь одинаковых ритмофигур иногда прерывалась паузой. Количество повторений фигуры до паузы называлось «ордо» (ряд). Различали совершенные и несовершенные ордо. Совершенными считались такие, которые начинались той же длительностью, которая завершала ряд (например, первый ряд для первого модуса - совершенный: 2+1, 2+пауза). Совершенные ордо предпочитались, поскольку в них тоже проглядывала троичность (симметрия начальной и завершающей длительностей превращала ряд в трехчастную структуру).

Простая форма метризованного мелизматического органа состояла в сцепленных друг с другом максимах, тянущих через несколько ордо верхних голосов звуки краткого фрагмента григорианской мелодии, над которыми синхронно друг другу (т.е. в одном и том же модусе и одних и тех же ордо) располагались цветистые «комментарии» дуплюма, триплюма и квадруплюма. Фактически органные голоса превратились в самостоятельную композицию, связанную с тенором («прочным напевом») только общей символикой. Соотношение между фразой григорианской мелодии и доходившими до 20-30 минут звучания колорированно-метризованными многоголосными ее «комментариями» можно уподобить чеканно-афористичной формуле догмата и теснящимся на полке монастырской библиотеки томам ее ученых разъяснений. Эти «разъяснения» всячески сопрягали интервалы и ритмы-символы. Единицы, двоицы, тройцы и четверицы (унисоны, октавы, кварты и квинты - на важных местах распева; ордо с одним, Двумя, тремя, четырьмя проведениями модуса) подчинялись принципу троичности (не более трех несовершенных консонансов подряд; квинтово-квартовое созвучие в окончаниях

24

построений; трехдольное деление в основе всех модусов). Возможности сочетания интервалов и ритмов как дифференцированных символических «текстов» были при этом, однако, весьма велики. И естественно, что в этом поле возможностей рождались свои устойчивые корреляции, от догматической мелодии не зависящие, - так не зависит от священного текста риторическая компоновка богословского труда.

Школа Нотр-Дам - это первая во всей мировой истории музыки эпоха самодовлеющего значения композиторской техники. Показательны жанры, отпочковавшиеся от органа уже в XII веке.

Из тропа - вставки в григорианский напев (такие вставки существовали еще в VII веке) развился кондукт: орган на нелитургический текст и без григорианского тенора. Для кондуктов мелизматика не была характерна. Голоса двигались по принципу «слог-звук». Зато сами слоги (и звуки) демонстрировали свободу: существовали не только церковные органы (так называемые прецессионные - исполнявшиеся во время выходов священников), но и светские, церемониальные (например, сочиненные для праздника коронации). Текст последних писался на латыни, и это соответствовало нормам готической учености. Собственно, именно ученость музыки и текста была в кондукте главной ценностью; поскольку же ученость в Средние века означала богословскую искусственность, то даже светские органы воспринимались как вполне высокая музыка. А сложные контрапунктические правила органично вписывались в ситуацию роскошного приветствия коронуемому монарху.

Еще интереснее жанр мотета. Он вырос из свободных многоголосных заключений к частям мессы - клаузул. Отличительный признак мотета - разные тексты в разных голосах. Разные настолько, что в это трудно поверить читателю, чьи представления о Средних веках определяются формулами типа «философия -

служанка богословия». В мотетах соединялись стихи литургические и нелитургические, более того - духовные и светские, наконец, - латынь и национальные языки (среднефранцузский, провансальский, фламандский, итальянский и т.д.). При этом часть голосов пелась, а часть могла играть на инструментах (и не обязательно на церковном органе, — на светских виолах, флейтах, шалмеях). Естественно, что разные тексты привели к использованию разных мелодий. Тенор, исполнявший григорианский напев, двигался в режиме долго длившихся максим или в строге

25

выдерживаемом модусе. В это время дуплюм, триплюм и квадруплюм могли исполняться в другом модусе или даже в трех других модусах, к тому же еще с разными ордо. Мало того, композиторы оперировали усечениями и расширениями модусов и ордо, предельно высвечивая автономию каждого голоса.

Над догматическими мелодией и текстом, таким образом, надстраивалась целая «библиотека», не только богословская, а охватывающая все: от проповеди до рыцарской поэмы, от молитвы до простонародного стишка. Вопиющая, с точки зрения примитивных представлений о скучной унифицированности средневековой мысли, разноголосица, однако, совсем не казалась ересью. Ученость композиции, связанная по происхождению с монастырем, подводила танцевальную мелодию, органальное колорирование и литургический «прочный напев» под общий знаменатель правил контрапункта, с их сакральной числовой символикой. При этом «комментарием» к григорианской «догме» являлись не сами разностильные и разнотекстовые голоса, а виртуозное мастерство композитора, соединявшего их в целое. Чем разнороднее были пласты многоголосия, тем труднее была композиторская задача, тем ценнее тот духовный подвиг, который свидетельствовал верность догмату.

Со времени мотета Нотр-Дам сложность композиторской работы (и соответственно - элитарность произведения) становится одним из главных критериев художественности. Если в Средние века она имела под собой религиозное основание, то к концу XVI века о нем начинают забывать; сложность делается автономной ценностью - ценностью автономного искусства, а каноническая композиция перерастает во внеканоническую.

Помимо значения преодолеваемых трудностей мотетная техника указывала на важную для средневекового мироощущения ценность многоцветности, красочной пестроты. Стены храмов украшались витражными окнами, преломляющими дневной свет в радужный спектр; при монастырях разводили сады, в которых стремились воссоздать растительный универсум Эдема; одежды шились из тканей контрастных расцветок; рукописные книги писались чернилами разного цвета и украшались яркими миниатюрами; убранства клира и знати сверкали золотым шитьем, драгоценными камнями. Каждая достойная вещь, всякая существенная церемония собирала в себе цветное «все», чтобы сделаться моделью разнообразия, сотворенного Господом. Дело, таким образом, не просто в радости для глаза

26

(хотя и она важна: дару жизни следует радоваться во славу Всевышнего), но в структурном подобии любого малого Великому. И мотет входил в систему микро-макрокосмических аналогий. Надстраивая над «прочным напевом» совокупность имеющихся музыкальных данностей, композиторы стремились превратить сочинение в антологию «Всего», звуковыми средствами воспроизводя радующее разнообразие Творения.

В мотете Нотр-Дам фактически уже содержались предпосылки музыкальной революции *Ars nova* - далеко идущих новаций XIV века.

## 4 Ученая игра *Ars nova*.

4 Ученая игра *Ars nova*. Филип де Витри, Иоанн де Мурис, Франко Кельнский, другие теоретики, объявившие эпоху «нового искусства» в 1320-е годы, в сущности, имели в виду как бы незначительное нововведение. Оно не затрагивало правил интервалики и голосоведения, не посягало на роль «прочного напева», не ставило наследие школы Нотр-Дам в положение хлама, который нужно «сбросить с корабля современности». Без каких-либо полемических заострений, никому не в пику, в спокойной манере школьных рекомендаций музыкальные ученые уравнивали в правах совершенные модусы с имперфектными - трехдольное деление лонги и бревеса целой с двудольным. Казалось бы, что с того? Однако новая возможность ритмического членения и группировки, - она получила название мензурирования (от «мензура» - «мера»), оказалась детонатором настоящего эстетико-технологического взрыва.

Мензуральная ритмика десакрализовала длительность звука. Совершенное (делящееся на три) утратило превосходство над несовершенным (делящимся на два). Тем самым символические предпочтения в области сочинения ритма отпали; ритм превратился в автономный параметр композиции. Если так, то фантазия композитора ничем не скована, кроме тех правил, которые она предписывает себе сама.


Правила, обладающие самостоятельным значением, - это правила игры. Все в жизни, кроме игры, подчиняется правилам, которые задаются обстоятельствами пользы или культа, политики или этики. Только игра ведется по правилам, которые лишены смысла за ее пределами. Ритмика в сочинениях мензуралистов превратилась в пространство самоцельной игры.


Каковы же были ее правила? Ближайшим образом они вытекали из равноценности перфектного и имперфектного деления длительности, а затем - из равноценности (с точки зрения деления) любых длительностей-

27


тей, - в том смысле, что нет длительностей неделимых. Ранее «атомом» музыкального времени считался семибравис («кратчайший»). Теперь этот «атом» расщепился. Семибравис мог члениться на минимы, минимы - на семиминимы, семиминимы - на фузы, а фузы - на семифузы (соответствующие

знаки: .

На какое именно количество частей - на три или две - разделяется та или иная длительность, указывалось в начале первой нотной строки и при смене мензуры. Знаком  обозначался «tempus perfectum» -

троичное деление брависа; знаком  - «tempus imperfectum» — двоичное деление брависа. Знаками



и  обозначались «большая проляция» (prolatio major) и «малая проляция» (prolatio minor) - троичное и двоичное деление семибрависа. В ход шли и разноцветные чернила. Скажем, минимы, выведенные в нотном кодексе черным, группировались по перфектному принципу (по три), а те же минимы, выписанные красными чернилами, группировались имперфектно - по две.

При этом перфектный темпус вовсе не predetermined большую проляцию. То есть, если бравис делится на три семибрависа, то последние в том же сочинении, чуть ли не сразу вслед за брависом, могли делиться на две минимы каждый. И наоборот: имперфектный темпус мог сочетаться с большой проляцией.

На уровне одних длительностей получался как бы «вальс», а на уровне других «марш». Не забудем, однако, что речь у нас идет о многоголосных сочинениях (т.е. минимум трехголосных). В каждом голосе могло иметь место свое соотношение темпуса и проляции. К тому же эти соотношения могли меняться, и отнюдь не по армейскому закону «все вдруг», а в соответствии с мотетным принципом «разноязычия» голосов. Получалось так, что если верхний голос то «вальсировал», то «маршировал» в одном прихотливо-нерегулярном порядке, то средний - в другом, а нижний - в третьем.

При этом еще использовалась система так называемых пропорций. После особого знака все длительности могли звучать вдвое или втрое крупнее или мельче. Пропорции могли быть разными в разных голосах.

Применялись и перестановки длительностей в модусах и ордо. Например, первый ордо в большой проляции шестого модуса выглядит



так: . Теоретик XIV века Роберт де Хандло рекомендовал для

разнообразия вставлять заключительный семибравис между начальными-

28

ми минимы  или . Длительности не меняются, сумма

двух перфекций (шесть миним) сохраняется, зато ритмический рисунок становится острым и неожиданным, - как если бы вальс сыграли с джазовыми синкопами.

Добавим еще сжатия и расширения ритмических групп, и снова вспомним, что все это происходило в многоголосии, и в каждом голосе - на особый манер. Поневолле вспомнишь легендарных строителей Вавилонской башни, недостроивших свое сооружение по причине разноязычия и отсутствия переводчиков. Что же до мензуралистов Ars nova, то они в Вавилонскую башню только играли, и правила игры с успехом разрешали проблему из Книги Бытия. Композиторы взяли на себя роль «переводчиков» с разнородных ритмических языков, ими же придуманных; а языком-посредником стало нечто гораздо более абстрактное, чем эсперанто, хотя менее сухое, чем бейсик. Речь идет о технике изоритмии (см. также Лекцию 2, раздел 4).

**Изоритмия** - это повторение сквозь все произведение (или через весь голос в рамках многоголосия) одной и той же последовательности длительностей, сочиненной с применением всех темпусов, проляций, пропорций, усечений, расширений, синкоп, о которых шла речь выше. Такую последовательность называли «**талеа**» («стержень»). Сегодня это трудно вообразить, но талеа сочинялись совершенно независимо от мелодии, сами по себе, как чистая геометрия времени. И в опусе они функционировали тоже как бы «не глядя» на звуковысотный рельеф. Их накладывали на готовую мелодию (например, григорианский напев в теноре мотета, или мелодию светской популярной песенки в том же теноре или других голосах). Естественно, что интонационное членение мелодии не совпадало с фазами повторения талеа. Композиторы также сочиняли мелодии - высотные ряды, предназначенные для повторения, подобного повторениям талеа. Такие мелодии назывались «колор» (т.е. «краска»: из названия ясна их функция - расцветивать временную графику ритма). Колор имел иное количество пунктов, чем талеа; высотных позиций колора должно было хватать или быть с избытком против ритмических позиций талеа. Это делалось для того, чтобы высотный и ритмический рельефы вели себя суверенно, и сочетания длительностей и высот казались бы сугубо случайными. Колор и талеа постоянно не совпадали: на два талеа приходилось три колора, на пять талеа - девять колоров, и т.д., и т.п. Только в концах разделов и опуса в целом ритмическая фигура завершалась синхронно с мелодической (касс. 9).

29

Надо учесть, что эта техника нередко доводилась до тотальности. В четырехголосном мотете все голоса сочинялись изоритмично, и в каждом были свои колор и талеа<sup>4</sup>. Когда четыре «игрока» играют в четыре разные игры, то схождение всех «kozyрей» в одну «колоду» в конце опуса производит ошеломляющий ретроспективный эффект. Выходит, несовпадения ритмических повторов со звуковысотными вели к совпадению, и фантастический калейдоскоп случайных сочетаний был тщательнейшим образом рассчитан и запланирован! Не «игроки» играли в «игру», а Творец серьезно и взвешенно реализовал мудрый замысел!

Композитор - «переводчик» случайного в predeterminedное - представал ученым толкователем запутанных хитросплетений судеб и событий. Изоритмия мензуралистов как бы проясняла в слухе и в душе, сколь неотвратима, велика и благодатна сила Провидения. Ученая игра, подчас весьма веселая (см. ниже о жанрах музыки Ars nova), граничила с теологической рефлексией: невсамделишные вавилонские башни превращались в монументально-одухотворенные кафедралы.

Это мерцание храма сквозь карточный домик, Откровения - сквозь самоцельные технические ухищрения определило своеобразие музыки Ars nova, в том числе и жанровое. Помимо мотета, доставшегося в наследство от Ars antiqua, мензуралисты ввели в сферу элитарно-ученой игры низовые жанры своего времени, разработанные уличными жонглерами: французские рондо, баллады, виреле, итальянские баллады, мадригалы, каччи. Менестрели-импровизаторы исполняли эти танцевальные песни одногласно, колорируя типичный для них возвращающийся рефрен вокальными мелизмами и варьированием фигур аккомпанемента. Простор для импровизации давала своеобразная сценичность некоторых жанров, например, каччи (охотничьей песни, содержание которой состояло в описании преследования зверя): можно было изображать крики охотников, рык загнанного животного, шум леса и т.п.

Мензуралисты использовали хорошо известные и вновь сочиняемые танцевальные напевы в качестве тенора (cantus'a firmus'a, ведущего голоса, который исполняет поэтический текст) в многоголосной ткани. При этом верхний голос, располагавшийся над тенором, и нижний голос, располагавшийся под тенором (эти голоса получили название «контратеноров»), поручались, как правило, инструментам. Инструменты контрапунктировали с вокальной линией по законам изоритмии.

30

Таким образом, поэтический текст, носивший легкомысленно-куртуазный характер, а подчас граничащий с рискованной откровенностью, погружался в атмосферу изощренной ученой игры, которая придавала бытовым радостям ранг элитарного интеллектуализма.

Иногда технические головоломки отталкивались от стихотворного текста баллад и рондо. Один из гениальных мастеров Ars nova - поэт и композитор Гильом де Машо (ок. 1300-1377) - сочинил балладу на стихи с рефреном «Мой конец - мое начало, мое начало - мой конец». В изоритмических голосах баллады талеа и колоры повторяются сначала в прямой версии, сходясь в середине строфы, а затем - в обращенной (от последних пунктов к первым), сходясь в конце строфы. Музыкальные концовки балладных строф, таким образом, совпадают с их началами.

В других случаях контрапунктические ухищрения как бы реализовали жизненное содержание песенного жанра. Так, охотничьи каччи (во Франции они назывались «шас») сочинялись мензуралистами с переводом сценических эффектов вроде изображения шумов преследования оленя в план взаимоотношения голосов. Два верхних голоса «преследовали» друг друга: попевка начального голоса подхватывалась тем голосом, который вступал вторым. Второй голос шел за первым «по пятам», последовательно повторяя его колоры и талеа. При этом то, что звучало у первого голоса в пункте «Б», должно было согласоваться с тем, что звучало у него же в пункте «А», поскольку это «А» пелось вторым голосом в тот момент, когда первый уже дошел до «Б».

Такая техника была названа «канон» (от греч. слова, означавшего «прут», «линейка», «правило», «образец»). Канон (и, шире, имитационное соотношение голосов вообще) стал зерном контрапункта строгого стиля, сменившего ученые игры Ars nova.

Конечно, техника композиции мензуралистов необычайно сложна. Но в средневековой Европе никто не помышлял упрекать элитарных технологистов в элитарном технологизме. Считалось само собой разумеющимся, что высокая музыка - это музыка для высших слоев и смыслов, значит, - элитарная; что сложная и совершенная техническая работа означала только то, что композитор относится к своей деятельности ответственно, выказывая тем самым должное почтение и к знати (когда он пишет светское сочинение), и, самое главное, к религиозным догматам (когда пишет церковную музыку).

Аксиома, связывавшая изощренный технологизм с пиететом музыкантов по отношению к адресатам своих сочинений (будь то король земной или Вседержитель

31

небесный), оставалась отправной и в условиях новой модернизации музыкального искусства, произошедшей в XV веке.

## 5. Совершенное мироздание «строгого письма».

**5. Совершенное мироздание «строгого письма».** Новая музыкальная революция произошла в Нидерландах (в XV веке они включали современную Бельгию, Люксембург и Северо-Восток Франции). Нидерландская школа, в которой зародилось и развивалось строгое письмо, лидировала в музыкальной Европе на

протяжении XV и XVI веков. Ее основателем принято считать Гильома Дюфаи (ок. 1400-1474 г.). Ряд его последователей - это великие имена западной музыки: Жиль Беншуа (ок. 1400-1460), Йоханнес Окегем (1425-1497), Якоб Обрехт (ок. 1450-1505), Жоскен Дебре (ок. 1440-1521 или 25), Орландо ди Лассо (ок. 1532-1594). В XVI веке искусство, сложившееся в нидерландской школе, развивалось в Риме. Главой Римской школы был Палестрина (Джованни Пьерлуиджи да Палестрина, ок. 1525-1594)

Ключевой идеей контрапункта строгого письма от Дюфаи до Палестрины стало мелодическое родство линий многоголосия. Идея эта противоположна эстетика *Ars nova*, стремящейся к блеску разнообразия, к цветистой пестроте контрапункта. Но подобно тому, как мензуралисты вывели свой генеральный принцип (тематическую суверенность голосов и структурную суверенность ритма и высотного рельефа в каждом изоритмическом голосе) из частного намека, поданного предшественниками (из мотета *Ars antiqua*, в котором сочетались разные мелодии на разные тексты), так и Дюфаи генерализовал незначительную деталь из панорамы технологических находок композиторов XIV столетия. Речь идет о каноне (не в широком, а в узком смысле слова) - технике имитирующего «преследования» голосами друг друга. В рафинированных многоголосных обработках менестрельных качч и шас канон выполнял функцию ученого аналога звукоподражательным импровизациям жонглера, передающего погоню.

Далеко не главный в искусстве мензуралистов XIV века прием таил в себе возможности, расслышать которые удалось Дюфаи. Парадоксально, но расслышал их композитор не с каких-то новых позиций, а вроде бы оставаясь на почве стиля, заданного его французским тезкой, который родился столетием раньше. Гильом де Машо утвердил изоритмию, т.е. технику нанизывания произведения на единый ритмический стержень (талеа), в ранге господствующего принципа композиции.

32

Гильом Дюфаи всего лишь сделал этот принцип «еще более господствующим»: он перенес идею стержня из области ритма в область звуковысотной конфигурации многоголосия.

Произведение он стал нанизывать на единую тему - мелодико-ритмическое последование, достаточно характерное, чтобы быть узнаваемым при повторениях и преобразованиях. В такой теме колор и талеа синхронизировались, потеряли автономию, стали одним целым. Зато идея их несовпадения (и тут-то как раз сослужил свою службу опыт «бега» голосов друг за другом в мензуралистских каччах и шас) переместилась на соотношение голосов контрапунктической ткани. Голоса излагали тему в разное время и от разных высотных позиций, «преследуя» друг друга: «на хвосте» темы, изложенной тенором, обязательно «висело» ее же начало в исполнении одного из контратеноров.

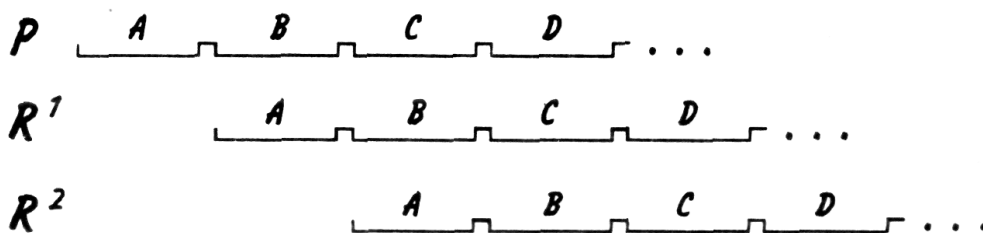
При этом временные и высотные интервалы вступления голосов с одной и с той же темой наделялись освященными еще Леонином и Перотином символическими смыслами. Само собой разумеется, что и все интервалы вертикалей, возникавших в многоголосных сочетаниях темы с самой собой, просчитывались с тем же символическим прицелом: диссонансы, не вытекающие из предшествующих консонансов и не разрешаемые в консонансы последующие, запрещались; три подряд несовершенных консонанса считались пределом, после которого необходим консонанс совершенный, и т.п.

Неполным выражением идеи канона является **имитация** (лат. *imitatio* — подражание, копия). Имитация отличается от канона (в котором голоса, вступающие во вторую, третью и т.д. очередь, следуют за всей мелодией голоса, вступившего первым) тем, что воспроизводится лишь головной сегмент начинающего голоса. Такой сегмент назывался «темой» даже с большим правом, чем мелодия канона, поскольку предполагал что-то и кроме темы (как в литературоведческих сочетаниях, «тема и сюжет», «тема и лирические отступления»).

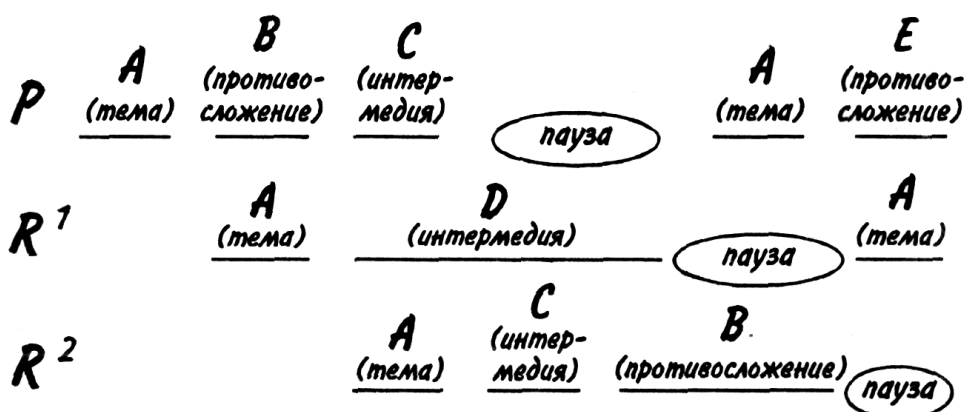
Суть канонической и имитационной фактуры, как и различия между ними, легко уяснить из следующих тем (знак «P» означает пропосту - так назывался голос, впервые излагающий тему или начинающий канон; знак «R<sup>1,2</sup>» означает респосты - второй, третий и т.д. по времени вступления голоса, - «догоняющие» мелодию канона или подражающие теме имитационного сочинения)

33

### КАНОН (касс. 77; см. также Лекцию 4, раздел 2)



### имитация (касс. 23)



В каноне и имитации тема могла не просто проводиться вдогонку, но и преобразовываться: обращаться (шаги вниз превращаются в шаги вверх); инверсироваться (идти не от первого звука к последнему, а от последнего к первому); то и другое вместе, увеличиваться (все длительности становятся в полтора раза, вдвое, втрое, вчетверо длиннее); уменьшаться (то же в обратном порядке); увеличиваться и обращаться; уменьшаться и обращаться; увеличиваться и инверсироваться; уменьшаться и инверсироваться; увеличиваться, обращаться и инверсироваться; уменьшаться, обращаться и инверсироваться...

Из этого утомительного перечня всякий поймет, как возрастало число вариантов, если разные преобразования темы шли одновременно в разных голосах, и как возрастала сложность задачи согласования этих голосов в стройно звучащее целое,

34

- ведь под «стройностью» тогдашних слух подразумевал не просто акустически-приятное благозвучие, а также благозвучие, в котором «благо» - это еще и символически значимое число.

Стройность достигалась ценой, во-первых, того, что пласты многоголосия скреплял единый тематический раствор. При этом темы, которым предстояло многообразно сочетаться с самими собой, не могли быть отягощены какими-то броскими деталями. Ведь чем сложнее рисунок, тем меньше шансов, что, если его сложить пополам и совместить линии наложенных друг на друга половин, получится вразумительное изображение. А в строгом письме темы «складывались» не вдвое, а, так сказать, толстенькой гармошкой (в какой-нибудь шестнадцатиголосной или, бывало и такое, тридцатичетырехголосной имитации). И в итоге всегда звучала ясная и возвышенно-спокойная вертикаль. В расчете на нее и сочинялись темы: почти «белые» - без резких интервальных ходов, без острых ритмических контрастов.

Отсюда - второй принцип, обеспечивающий строгую созвучность контрапункта. Он состоял в отказе от мензурального буйства ритмики *Arg nova*. Ритмика равномерно пульсирует, как правило, долгими длительностями. В контрапунктирующих теме голосах соблюдается правило комплементарности: там, где в теме долгий звук, в противосложении - краткие; там, где в теме новый звук вступает, в противосложении затягивается звук с предыдущей доли. Тем самым ритмические рисунки отдельных голосов сплавлялись в единое равномерное течение.

В сочинениях, основой которых были две или три темы (например, в «Gloria ad modum tubae» Дюфаи два верхних голоса поют канон на тему «Gloria» григорианской мессы, а два нижних соединены имитацией темы, изображающей сигнал трубы, - отсюда название сочинения<sup>5</sup>), тоже создавалась специфическая для строгого письма сглаженность интонации и ритма. Наконец, и в разнометном контрапункте, уцелевшем в виде анклава XIV века на территории XV-XVI веков, доминирующая стилистика «белой» интонации и плавно-регулярной ритмики привела к нивелировке различия голосов.

Словом, осуществленная Дюфаи проекция изоритмии в «изомелодику» взорвала музыкальную концепцию *Arg nova* изнутри. Цветистая случайность, в которой изошренная ученость играючи открывала высшую необходимость, отступила на

35

задний план. На первый же план вышла сама высшая необходимость, которую композитор уже не открывал в процессе интеллектуальной игры, а которой он подчинялся и следовал.

Эту необходимость символизировала тема, унифицировавшая вокруг себя многоголосную ткань. Свойства темы предопределяли возможности ее контрапунктической обработки - интервалы, в которые будут вступать имитирующие тему голоса, преобразования темы в этих голосах и т.д. Тема стала «творцом» сочинения. Между нею и другими голосами устанавливались отношения подчинения и подобия, какие признавались объединяющими Творца и творение.

При этом голоса, подчиненные и подобные теме, сохраняли самостоятельность. Они ведь не аккомпанировали. Они вели ту же линию, что и пропоста, но на своих высотных позициях и в своем временном отрезке. Они были отмечены тем же интонационным содержанием, что и тема, недаром же они копировали ее Респосты, канонически или имитационно контрапунктировавшие с пропостой, как бы символизировали людей, индивидов, личностей, свободно вверивших свои судьбы и души Всевышнему.



Контрапунктические голоса стали голосами человеческого мира, всего совершенного мироздания - образа и подобия Божьего.

Строгое письмо превратило музыку в эквивалент божественной онтологии. Уже не комментаторская богословская библиотека, какой было многоголосие органа школы Нотр-Дам, не ученая виртуозность в толковании житейского мельтешения как выражения воли Провидения, какую демонстрировали изоритмические мотеты и баллады мензуралистов *Ars nova*, вообще - не «книга», не интеллектуальное усилие, а само гармоничное и единое Бытие зазвучало в музыке строгого письма. И недаром ее главным жанром стала месса - музыка центрального обряда ежесуточных богослужений.

Первую полную циклическую мессу, не составленную из разных готовых песнопений и органумов, а сочиненную целиком, как единое произведение, оставил Гильом де Машо (месса «Нотр-Дам»). В основе ее частей, в дальнейшем типовых для жанра многоголосной мессы («Kyrie», «Gloria», «Credo», «Sanctus», «Agnus Dei») лежали мелодии одноголосных григорианских месс, проводившиеся в партии тенора.

В XV веке месса выходит на первый план композиторского творчества. От Дюфаи осталось 9 полных месс и 29 фрагментов месс. Окегем создал 11 месс;

36

Обрехт - автор 29 месс, Жоскен - 26, Лассо - 58, Палестрина - более 100.

Параллельно росту доли месс в композиторском наследии шла отработка принципов единства циклической композиции. То, что в строгом письме достигалось в мелодико-ритмическом соотношении отдельных голосов, - а именно, их монолитное единство при сохранении самостоятельной пластики в каждом, в мессе постепенно превращалось в императив взаимоотношения частей.

Дюфаи объединял мессы общим *santus'*ом *firmus'*ом, который проходил в теноре через весь цикл. Контратеноровые голоса либо имитировали мотивы тенора, либо выстраивали вокруг него канон на другую, интонационно родственную тему, либо делали и то, и другое. В роли «прочного напева» Дюфаи использовал и литургические григорианские мелодии, и светские напевы. Одна из месс, в которой *santus'*ом *firmus'*ом служит старинная французская песня «L'Homme armé» («Вооруженный человек»), стала образцом для многочисленных подражаний и переработок. Ко времени Палестрины в библиотеке Сикстинской капеллы хранилось 13 месс «L'Homme armé», и сам Палестрина создал две таких мессы.

Другой способ достижения единства цикла состоял в так называемой альтернативе - постоянной смене разделов, имеющих разное количество голосов, разное метрическое оформление, а также разделов, в которых проходит *santus firmus* и в которых голоса контрапунктируют на свободную тему. Ритм разделов формы и придавал целому правильную расчлененность и тем самым «сжимал» путь от первой к последней части в четкий структурный код.

К этим находкам Дюфаи Окегем добавил сквозную числовую идею цикла. В его «*Missa prolationum*» все части представляют собой каноны, которые расположены по порядку постепенного возрастания интервала имитации между голосами. В «Kyrie» звучит канон в приму (т.е. голоса «догоняют» друг друга на одной и той же высотной отметке), затем в секунду, терцию, кварту и т.д. до октавы в «Sanctus». В следующей за «Sanctus» части «Agnus Dei» - два канона в интервалы, из которых состоит октава - в кварту и квинту.

Окегем был выдающимся музыкальным математиком. В «Реквиеме» на возгласениях «Господи, помилуй» слышим канон в унисон, а «Христос, помилуй» - в терцию (касс. 17). В мессе «*De plus en plus*» («Все больше и больше») звукочисловым способом зашифрованы три словосочетания: название мессы,

37

(временной интервал канонов постоянно увеличивается на 0,5), имя автора рондо, из которого позаимствован *santus firmus*, и имя самого композитора.

Обрехт и Жоскен, каждый по-своему, разрабатывали идею общего интонационного родства материала мессы, не мешающего частям отличаться друг от друга и тем самым содержательно структурировать время слушания. Обрехт прибегал к остроумной технике варьирования тем, - например, комбинировал

составляющие их мотивы в основном и обращенном виде:  $A\bar{V}; A_1^1\bar{V}; A_2^2\bar{V}; A_3^3\bar{V}$  и т.д.

Жоскен, которого теоретик Глареан, его современник, назвал «главным гением композиторов», ввел сдвоение *santus'*ов *firmus'*ов. Первым «прочным напевом» могла быть известная светская песня, вторым - григорианская литургическая мелодия. Цикл обретал единство, превращаясь в серию то поочередных, то одновременных имитаций и канонов на две мелодии. Жоскену принадлежит честь изобретения сквозного имитирования, когда тенор уже не выделяется своими долгими звуками, излагающими «прочный напев», в то время как другие голоса оживленно перекликаются, имитируя друг друга; - тенор включается в общий поток движения. С годами Жоскен вовсе отказывается от *santus'a firmus'a*, проводя фразы «прочного напева» попеременно во всех голосах, выравнивая их звучание. В то же время единство цикла, ранее обеспечиваемое присутствием *santus'a firmus'a*, выделенного крупными длительностями во всех частях мессы, не теряется. Оно достигается нарастанием сложности контрапункта к концу сочинения. В «Agnus Dei» его мессы «L'Homme armé» в верхних четырех голосах дана сквозная имитация свободной темы, а в двух нижних - канон на два отрезка мелодии «Вооруженный человек». Причем с середины части этот канон излагается в инверсии, как бы зеркально отражая сам себя. При этом как канон, движущийся «слева направо», так и он

же, данный «справа налево», одинаково стройно сочетается с имитационным четырехголосием, продолжающим развиваться «слева направо»<sup>6</sup>.

В творчестве Лассо и Палестрины становится обычным использование в качестве готового музыкального источника не только одноголосных сочинений - своих собственных или других авторов. Мессы, строящиеся на переработке (**контрафактуре**) многоголосного образца, получили название **пародий**. Лассо нередко цитирует «пародируемый» материал целиком; Палестрина предпочитает рассеивать мотивно-ритмический субстрат взятого за основу произведения по имитационной ткани собственного сочинения. Лассо выстраивает пропорции

38

формы на контрасте выпукло показанного «чужого» и не менее выпукло - «своего»; Палестрина, пропитывая контрапункт «чужим», столь филигранно и неотступно его преобразует, что превращает в «свое». При этом он оставляет слушателю путеводную нить в виде одной-двух постоянно узнаваемых фраз первоисточника, в сравнении с которыми многообразные преобразования других фраз могут быть уловлены слухом. Форма цикла, таким образом, «не рассыпается», а напротив, «стягивается» в восприятии в сложнейшим образом завязанный и крепчайший узел.

В музыке *Ars nova* яркое многообразие мелодий и ритмов выводилось на первый план. Оно было «загадкой», которую слушатели «отгадывали» вслед за композиторами. А «отгадкой» было высшее единство, в котором каждая деталь предусмотрена и запланирована. В мессе строгого письма, напротив, на первом плане - единство звуковой фактуры. Многообразие контрапунктической работы как бы нарочито скрыто от слуха (во всяком случае, неискушенного). Но из своей сокровенной глубины оно освещает монолитную грандиозность звучания светом живых подробностей, которые невозможно предсказать заранее.

Идеал единства проецировался с композиторского письма и на исполнительский облик музыки. Строгое письмо - это сочинение для хора. Хоровые голоса сливаются в тембровое единство значительно легче и безусловней, чем любые сочетания инструментов или инструментов с голосами. В храмовой акустике хоровое звучание достигало особой полноты - благодаря многократному эхо под сводами кафедралов. Казалось, само пространство собора поет хором.

Поэтому, когда композиторская мысль начала «уставать» от строгого письма, чьи возможности были как бы исчерпаны великими гениями XV-XVI веков, то вначале она симулировала верность внутренне уже переоцениваемым традициям мессы, расширяя хоровую партитуру.

Дядя и племянник Габриели, работавшие в соборе Сан-Марко в Венеции, ввели многохорную мессу. У младшего Габриели, Джованни, есть месса для четырех хоров. Он же ввел и инструменты в мессу, разместив инструментальные ансамбли в разных частях собора между хорами и поручив им отыгрыши между вокальными частями. В начале XVII века была написана «Праздничная месса» Орацио Беневолли, в которой количество голосов доводилось до 53 (!): 16 вокальных, 34

39

инструментальных, два органа и басовый инструментальный голос без указанного состава инструментов.

Второй фазой «усталости» от эстетики хорового единства стало влияние на мессу зарождавшихся форм гомофонии - композиции, в которой выделяется солирующий голос, а остальные служат аккомпанементом, тяготея к опирающейся на безаккордовой вертикали. Одну из первых сольных месс (для альта и органа) в 1607 году опубликовал во второй книге своих «Духовных концертов» Лодовико Гросси Виадана (1560-1627). Но недаром это произошло уже в XVI! веке, в эпоху очередной музыкальной революции. Ее знаком стало появление оперы.

## 6. На пороге оперы

**6. На пороге оперы** - так может быть охарактеризован момент, который переживало строгое письмо после того, как полтора века безраздельно царил на ключевых жанровых высотах западноевропейской композиции.

Имеется в виду не только месса и видоизменившийся под ее влиянием мотет, который возвышался на жанровом олимпе еще в предшествующую музыкальную эпоху, но и многоголосные контрапунктические песни строгого стиля. К ним относились французские шансон (их писали Дюфай, Окегем, Обрехт, Жоскен, Лассо); немецкие лид (*Lied* - нем. «песня»), видным мастером которых был Людвиг Зенфль (ок. 1486-1552), кводлибет (*Quodlibet* - лат. «что угодно»: обработка в одном контрапунктическом сочинении сразу нескольких песенных мелодий), которому отдали дань едва ли не все нидерландские мастера; итальянские мадригалы. Развитие последних в XVI веке привело к предоперной ситуации: состоянию музыки, чреватому сломом устоев канонической композиции, до XVII века неизменных, несмотря на музыкальные революции XII-XV веков.

Название жанра происходит от позднелатинского *matricale*, означающего песнь на родном (материнском) языке. Поскольку латынь была языком литургии и богословия, языком высоких истин и глубокой учености, поскольку в литургических мессах и духовных мотетах текст также был латинским, то петь на родном языке - петь мадригалы - оставалось только о любви, красоте дамы, чудесном времени весны, о море и небе, пробуждающих томление души и возвышающих чувства.

Столь же неортодоксальной, как тематика мадригальной поэзии, для строгого письма кажется общая смысловая установленность этой поэзии на «Я»,

40

на неповторимую личность, как бы выпадающую из хора. А ведь мадригалы, подобно мессам и мотетам, были хоровыми сочинениями. Более того, мадригальное письмо тяготело к большому количеству хоровых партий, чем стиль мессы (Из 187 мадригалов Лассо 102 - пятиголосные).

Впрочем, именно хоровая эстетика единства позволяла осмыслить мадригальный вокальный ансамбль как голос «Я». Мадригал смещает «единое» на уникальную душу, с ее неповторимыми переживаниями.

В мадригалах строгое письмо значительно активнее реагировало на слово, чем в мессах, с их стандартным текстом. И тогда, когда в поэтических строках раздавалось восклицание или обращение к даме (а подобные моменты текста особенно эмоциональны и тесно связаны с реальными речевыми интонациями вопроса, призыва, удивления, уверения и т.д.), музыкальная реакция состояла в том, что в тему проникала узнаваемая жизненная аффектация. В мадригалах выдающегося мастера этого жанра Джезуальдо ди Веноза (1560-1613) возникает так называемый **эффективный мотив**: краткая выразительная фраза вопросительного или императивного мелодико-ритмического рельефа<sup>7</sup> (касс. 18).

**Аффектному мотиву** было суждено большое будущее. Можно сказать, что вместе с ним в музыку пришло **движение-развитие**, которое стало субстанцией бетховенских симфоний и всей сконцентрировавшейся в них системы музыкального мышления, оперирующего причинами и следствиями, процессами и целями, другими категориями истории-прогресса и биологии-эволюции. А «транслятором» эффективного мотива в эпоху классической симфонии стала опера, которую, в свою очередь, подготовил мадригал.

Выразительность мелодических оборотов, которые выражали интонацию и смысл слова, провоцировала на сценическое исполнение мадригалов. Так во второй половине XVI века появилась мадригальная комедия - хоровая композиция на текст комедийной или пасторальной пьесы. В то время как хоровой ансамбль исполнял партии персонажей, актеры пантомимы разыгрывали действие. По названиям мадригальных комедий можно судить, какое место занимали в их тексте всякого рода восклицания и выразительные реплики, которым музыка отвечала эффективными мотивами: «Болтовня женщин за стиркой» (1567) А.Стриджо, «Старческое сумасбродство» (1598) А.Банкьери, «Верные возлюбленные» (1600) А.Торелли, «Сьенские вечеринки, или Различные настроения, показанные современной музыкой» (1604) О.Векки.

41

Оставалось только соединить переполненные эффективными мотивами музыкальные партии и актеров на сцене (понятно, что при этом хоровые голоса превратились бы в сольные), и мадригальная комедия стала бы оперой. Что и произошло после новой музыкальной революции, возглавленной Джулио Каччини (см. следующую лекцию).

Композиция *Ars nova*, *Ars antiqua*, строгого стиля, при всех глубоких различиях в технике и стиле, в ориентирах, ведущих музыкальную мысль, составляет единый тип канонической опус-музыки - композиции, опирающейся на сакральный канон. Главное понятие этого канона - символически трактуемое число. Числовое определение звуков в многоголосии, зафиксированном в точном нотном тексте, преобразуется в контрапункт - искусство согласования самостоятельных мелодических линий в высотном пространстве и времени по правилам, вытекающим из символического ранжирования интервалов и длительностей.

Контрапункт - это звуковая геометрия, образ вечного пространства, а не времени.

Когда Обрехт записывал тему канона одной мелодической строчкой и проставлял над ней шифры-указания к тому, как вывести из темы остальные голоса, то это значило, что музыкальное сочинение он мыслил не в качестве «истории», в которой может произойти что-нибудь непредвиденное, но в качестве «вечности», в которой раз и навсегда все определено. Когда Машо тщательно инкрустировал случайностями свой мелодико-ритмический калейдоскоп, то бесконечные несовпадения колор и талеа, в конце концов успокаивавшихся в согласии друг с другом, очерчивали пространство изменчивости внутри прочной и недвижимой сферы вечности. Когда Перотин восторженно колорировал григорианскую мелодию, то никакого вектора в последовательности органальных украшений «прочного напева» не возникало; каждая фигура дуплюма, триплюма и квадруплюма относилась к «своему» тону литургического тенора, а этот тенор, в свою очередь, не имел вектора движения, - его тоны вырастали из священных слов, а такие слова репрезентируют не время, а вечность.

Каноническая композиция, даже в самом масштабном жанре - мессе, знала только статичное время, раскрывающее в себе вечность. Движение имитирующих голосов, движение от *Cyrie* к *Agnus Dei* на самом деле было метафорой покоя и неподвижности.

Чтобы «задвигаться», музыка должна была почувствовать вкус к эмпирическому

42

времени - времени посюсторонней жизни. Такой вкус она ощутила в мадригале, в эффективном мотиве, непосредственно выражавшем некое сиюминутное движение настроения. Сценическое оформление мадригала - мадригальная комедия - делает это первое робкое движение музыки зримым, и тем самым, как когда-то линейная нотация - контрапункт, - сферой для приложения композиторских сил. В опере, выросшей из мадригальной комедии, эффективный мотив стал зримым движением одного голоса (а не хорового ансамбля). Голос, поющий «движущуюся» музыку, постепенно превратился в «вождя движения» - в главную мелодию, которой остальные голоса подчинились, утратив самостоятельный мелодико-

ритмический рельеф. Сопровождающие главную мелодию голоса синхронизировались в аккорды - вертикальные опоры для функционально ключевых звуков мелодии. Селекция интервалов утратила какой-либо символический смысл. Строгий контрапункт перестал существовать одновременно с канонической композицией.

Наступала эпоха «движущейся» музыки, с основными участниками движения - мелодией-темой и аккордами-тональными функциями. Наступала эта эпоха в борении оперной монодии с контрапунктом свободного письма, окрасившим музыкальные стили барокко.

## ПРИМЕЧАНИЯ

1. Reskow Fr. Organum-Begriff und Frühe Mehrstimmigkeit - In: Basler Studien zur Musikgeschichte. Bd 1. Bern, 1975.
2. С.Аверинцев, размышляя о риторической эпохе в истории литературы, охватывающей Средние века, Возрождение и классицизм, подчеркивает роль геометрии как мыслительной модели науки и искусства этого времени «Если же мы обратимся к общей историко-культурной перспективе, то в ее контексте этот тип поэтики предстанет как аналог определенной, и притом весьма долговечной, стадии истории науки (и шире - истории рационализма), а именно стадии мышления преимущественно дедуктивного... по образцу формально-логической, геометрической или юридической парадигматики. За ним стоит гносеология, принципиально и последовательно полагающая познаваемым не частное, но общее («всякое определение и всякая наука имеют дело с общим» - сказано у Аристотеля)». См.: Аверинцев С. Древнегреческая поэтика и мировая

43

литература - В кн. Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981, с.8.

3. Приведем парадоксы Тертуллиана более полно «Сын Божий распят, нам не стыдно, ибо полагалось бы стыдиться, И умер Сын Божий; это вполне достоверно, ибо ни с чем не сообразно. И после погребения Он воскрес; это несомненно, ибо невозможно» Сила веры, таким образом, измеряется несоизмеримостью с разумом Однако выражается сила веры в том числе в усилиях богословского разума, чему примером и труды самого Тертуллиана

4. См разборы панизоритмических мотетов Машо: Сапонов М. Мензуральная ритмика и ее апогей в творчестве Гильома де Машо. — В кн.: Проблемы музыкального ритма М, 1978, с 27-28

5. Фрагмент этого сочинения Дюфаи помещен в приложении к книге: Симаков Н. Вокальные жанры эпохи Возрождения. М, 1985, с.158-159. Даже не умеющий читать ноты различит в двух нижних голосах «трубно-сигнальный» рельеф мелодии, а равно и канон в двух верхних голосах Этот канон написан в интервал примы, второй голос имитирует первый с той же высотной позиции, с которой начинал первый. Проследить за полным тождеством раздвинутых во времени линий нетрудно

6. Подробные разборы месс Дюфаи, Окегема, Обрехта, Жоскена, Лассо, Палестрины содержатся в указ. кн Н Симаковой (глава 1).

7. Реконструируя истоки музыки Нового времени в композиции конца XVI века, немецкий исследователь Хайнрих Бесселер обращает внимание на то, что эффектный мотив в начале мадригала или вокального дуэта все чаще повторяется. С одной стороны, это — дань имитационным традициям, но с другой стороны - провозвестник нового Повторение выразительной эффектной формулы превращало начало пьесы в симметричное ядро типа «А? А!» Мелодика из «прозаической», разворачивающейся без повторов и внутренних соответствий, превращалась в «корреспондирующую». «В этом состояло новое: музыка складывается из членов, которые получают связь друг с другом благодаря слушательской способности сравнивать и соотносить» (см. Bessler H. Das musikalische Horen der Neuzeit. Berlin, 1959, s.34-35). Обретая возможность строить форму без помощи словесного текста или узнаваемого чужого материала («прочного напева»), музыка могла отбросить сакральный канон и превратиться в автономное искусство с недетерминированными извне системами норм. Последние, по причине замкнутости в самих себе, обрели качество «непрочности», подверженности перестройкам, идущим от авторской инициативы (в эпоху канонической

44

импровизации авторская инициатива тоже обновляла нормы письма, однако, в постоянном их соотношении с принципами теологического канона) Другое следствие «корреспондирующей» мелодики, утверждавшейся в поздних мадригалах XVI века, состояло в динамизации музыкального времени Слушателя «корреспондирующая» мелодика провоцировала на соотношение звучащего с отзвучавшим, а тем самым - на предвосхищение, прогнозирование, «предслышание» возможных продолжений Музыкальное время выстраивалось в цепь «прошлое — настоящее - будущее» В XVIII веке появилась музыкальная форма - сонатно симфоническая - разделы которой ориентированы на эти темпоральные категории.

## Лекция 10. ОТ ОПЕРЫ К СИМФОНИИ. Музыкальные революции XVII-XVIII веков и автономная (постканоническая) композиция

1. Революция Каччини. Опера •
2. Генерал-бас и автономное искусство •
3. Кантатно-ораториальные жанры. Контрапункт свободного письма •
4. Инструментальная музыка. Театральная и аллегорическая программность • 5. Великий синтез И.С.Баха •
6. Фуга, ария, вариации и сонатно-симфоническая тема •
7. Мангеймский переворот и рождение симфонизма •
8. Симфония и идея абсолютной музыки •
9. Специфика русского пути

### 1. Революция Каччини. Опера.

**1. Революция Каччини. Опера.** «Новая музыка» («Le nuove musiche») - так озаглавил Джулио Каччини (ок 1550-1618), один из «отцов» оперы, сборник вокальных сочинений (1601), открывший XVII век и давший этому столетию имя. Собранные в каччиниевском томе мадригалы, арии, дуэты были новы не столько сами

по себе, сколько в резонансе с авторским предисловием к сборнику. В нем говорилось «В то время, когда во Флоренции процветал высокоблагородный кружок, собиравшийся в доме светлейшего сеньора Джованни Барди, графа Вернио, я также там бывал и могу сказать, что большему научился из их ученых беседований, чем за тридцатилетнюю свою работу над контрапунктом (т.е. полифонией строгого письма, см Лекцию 9 —Т.Ч.). Эти ученейшие дворяне убеждали меня не увлекаться такого рода музыкой, которая не дает расслышать слова, уничтожает мысль и портит стих, чтобы приспособиться к контрапункту, который разбивает на части поэзию. Они предлагали мне воспринять манеру, восхваленную Платоном и другими философами, которые утверждают, что музыка не что иное как слово, затем ритм и, наконец, уже звук, а вовсе не наоборот. Они советовали стремиться к тому, чтобы музыка проникала в сердца слушателей и производила там поразительные эффекты, которыми восторгаются древние писатели и на которые не способна наша современная музыка с помощью своего контрапункта»<sup>1</sup>

В первом в истории мировой музыки полемическом композиторском манифесте противопоставлялась новая техника - мелодия, которая шла за словом, в то время

46

как сопровождающие голоса лишь поддерживали ее аккордами, - старой, в которой все голоса одинаково важны, одинаково мелодизированы, а созвучные вертикали возникают из взаимодействия самостоятельных линий. Опыты мелодии с сопровождением существовали и до Каччини, - в низовой популярной музыке, в прикладных упражнениях вокалистов. Манифест, подкрепленный именами греческих философов и «ученейших дворян», возвел низовую технику в ранг передового музыкального стиля.

Стиль этот утвердился в новом жанре, задуманном в том флорентийском кружке (основанном в 1580 году), об участии в котором с такой гордостью упоминает Каччини. Барди собрал во Флорентийской камерате блестящих интеллектуалов философов и переводчиков античных авторов, поэтов и музыкантов (кроме Каччини - Якопо Пери, Виченцо Галилеи - отца ученого, Клаудио Монтеверди). Темы «ученых беседований» научно-художественного собрания упирались в греческую трагедию, о которой влюбленные в античность флорентийские гуманисты читали у Аристотеля, и в возможности ее возрождения.

Естественно, на первом плане были поэтические опыты, поэт Оттавио Ринуччини и увлекавшийся стихосложением граф Барди, создавая «новые греческие» трагедии, следили, чтобы музыканты не оттесняли слово излишними звуковыми эффектами. Скромная напевно-декламационная монодия солиста под не менее скромное сопровождение лютни или ансамбля - такова была музыкальная часть первых опер -«Дафны» (1594) на текст Ринуччини, и, на его же текст, двух «Эвридик» - Пери (1600) и Каччини (1602).

Словно акцентируя первенство слова, первые оперы назывались «Drama per Musica» - «Драма на музыке» Лишь в середине XVII века новый жанр получил название «опера».

«Орега» - множественное число от лат. «opus» (сочинение, произведение), за которым еще в середине XVI века закрепилось значение «оригинальное композиторское сочинение», записанное в нотах»<sup>2</sup>. Таким образом, полвека хватило, чтобы вспомогательно-прикладная музыка для драмы преобразилась в «музыку музык». За терминологической метаморфозой скрывались глубинные музыкальные процессы. Аскетическое музыкальное сопровождение - линия баса, аккорды над которой часто даже не выписывались в нотах, заменяясь цифровкой, сделалось к середине XVII века принципом сочинения музыки, всеобщим кодом «опера».

47

Быстрая эволюция оперы придавала каччиниевскому письму универсальное значение и одновременно усложняла его. После поздних опер Монтеверди (1567-1643), из которых сохранились «Возвращение Улисса на родину» (1640) и гениальная «Коронация Поппеи» (1642), напевно-декламационная мелодика, боящаяся оторваться от текста, разветвляется на речитатив, который педантично следует за словом, и арию, которая минимизирует текст, оставляя от него ключевые слова и фразы, и на их основе выстраивает внушительное музыкальное здание (касс. 19). «Фасад» этого здания поражает виртуозностью, с которой певцы-солисты демонстрируют свои возможности. А за «фасадом» живут аффекты - эмоциональные состояния, соответствующие этической максиме, которую персонифицирует действующее лицо оперы.

Арии «одно-» или «двухтонны». В арий-ламенто герой печалится и сетует, в выходной арии герой экспонирует свой характер. Для музыкального контраста к сетованиям мог присоединяться тон гордости или надежды; к героическому заявлению о верности долгу могли добавляться лирические излияния о верности любви. «Однотонные» арии были одночастными (позднее их стали называть **ариозо**), «двухтонные» - трехчастными, по схеме «героизм - лирика - героизм».

Трехчастная ария **da capo** (т.е. «до знака») была особенно распространена. После контрастной середины (лирической, например), буквально повторялась первая часть (например, героическая). В нотах повторение не выписывалось, в конце первой части арии ставилось слово «fine», тогда как в конце середины писалось «da capo al fine»

Арии останавливали действие, заставляя слушателей осознать аффективное состояние или идеальный характер, носителем которого выступал герой. Речитативы вели действие вперед - либо через диалогический обмен персонажей репликами, либо через повествование о произошедших событиях, которое обращал к слушателям один из героев, как бы рассуждая вслух с самим собой о собственном положении, либо рассказывая о нем наперснику и советуясь, что делать дальше

Оркестровое сопровождение речитативов было скупым, часто довольствовались клавесином, чьи звонко-сухие аккорды «подсвечивали» вопросительную или восклицательную интонацию рассказчика, а также подкрепляли заключительную «точку» повествования. Зато арии включали сопровождающий инструментальный состав на полную мощь, подчеркивая значение эмоциональной исповеди «Я» в новом жанре.

48

Хоры вводились нечасто. Как и ансамбли с большим, чем два, числом участников, они заполняли сцену ближе к финалу очередного акта и в особенности - к концу всей оперы. Обычно финал, что бы в опере ни происходило, обязан был быть оживленным, торжественным и потрясающим. Здесь количество голосов, а также сложности их взаимоотношения достигали максимума.

К концу XVII века опера существовала уже во множестве разновидностей. В неаполитанской оперной школе, родоначальником которой был Алессандро Скарлатти (1660-1725) сложился тип «серьезной оперы» - **opera-seria** - громадного пятиактного действия на мифологический или исторический, но обязательно героический, сюжет. Virtuозные арии, изобилие сценических эффектов, роскошное оформление обозначали принадлежность *opera-seria* к придворно-церемониальному искусству. Сам Скарлатти написал более 125 таких монументальных сочинений, традиция которых дожила до Г.Ф.Генделя, Н.Пиччини и В.А.Моцарта (жанру *seria* Моцарт отдал дань в операх «Идоменей» и «Милосердие Тита»<sup>3</sup>).

Тем временем в Париже при дворе короля Людовика XIV работал Жан Батист Люлли (1632-1697). Его нововведение - включение в оперу балета. Люлли писал лирические трагедии - французский вариант итальянской *seria* («Тезей», «Атис», «Персей», «Роланд» и т.д.), героические пасторали («Триумф любви»), и комедии-балеты (в том числе на пьесу Мольера - «Мещанин во дворянстве»). Оперы Люлли предварялись увертюрами, с сюжетом никак не связанными. В них, как и в предисловиях к пьесам у того же Мольера, аллегорически восхвалялся покровительствующий автору венценосец.

Несмотря на этот «недемократический» жанровый генезис, увертюре суждена была блестящая судьба в позднейшие времена деаристократизации музыки. В частности, тип увертюры, выработанный Люлли (так называемая французская увертюра), состоящий в смене медленных и быстрых частей, аккордового склада и контрапунктического движения, повлиял на облик классической симфонии.

К 30-м годам XVIII века у *opera-seria* появилась шкодливая младшая сестрица - **opera-buffa** (комическая опера). Ее родоначальником стал Джованни Баттиста Перголези (1710-1736). В единственной опере - «Служанке-госпоже», написанной 23-летним композитором за два года до кончины, заложены основные черты *buffa*, развитые в творчестве Дж.Паизиелло, Д.Чимароза и особенно В.А.Моцарта (его «Свадьба Фигаро», 1786, отталкивалась от стандартов, найденных Перголези<sup>4</sup>):

49

быстрое развертывание действия и отсюда - значительная роль речитатива-*secco* (т.е «сухого», аккомпанируемого клавесином); круг масок-персонажей традиционной итальянской комедии *del arte* (игривая и изобретательная молодая девица на попечении скупого старика; остроумный, гордый на проделки слуга, иногда - пара слуг; романтически-благородный жених девицы; отталкивающая старуха, претендующая на брак с пронырливым слугой; законник-крючкотвор...), получавших контрастные музыкальные характеристики в ариях; комические «ансамбли неразберихи», со скороговорками не понимающих друг друга участников; компактность номеров и сцен; увертюра, противоположная по структуре французской (не «медленно-быстро», а «быстро-медленно-быстро»), настраивающая на стремительность действия.

Уже в 1760-х годах опера пережила первую реформу. Кристоф Виллибальд Глюк (1714-1787), поставивший в Париже «Орфея и Эвридику» (1762), «Альцесту» (1767), «Армиду» (1777), обнародовал полемическим предисловием к изданию «Альцесты» свое стремление «вернуться» к идеалам греческой трагедии, недоваплощенным и искаженным вековой историей *seria* и *buffa*. Вслед за Каччини Глюк указывал, что музыка должна сопутствовать поэзии, усиливая выраженное словом чувство. Но следствия этого тезиса у Глюка учитывали пройденный оперой путь. Он протестовал против речитатива-*secco*, слишком, по его мнению, дробящего действие. Речитатив должен сопровождать полновесный оркестр - *accompanato*. Вообще вся опера должна быть единым музыкальным развитием. Поэтому - никаких «бродячих увертюр», сочиненных для одной постановки и используемых в другой. Увертюра должна не прославлять мецената, а настраивать на конкретное действие.

Ради единства драматического процесса Глюк часто обращается к ариозо. Отсутствие в ариозо симметричной структуры делало их идеальными звеньями непрерывной цепи развития. Словом, опера у Глюка стремилась уйти от членения на отдельные «номера», стать сплошным драматически-музыкальным движением от начала к концу. И глубоко симптоматично, что такая концепция оперы не оставила места старинной полифонии, которой при случае (например, в средних частях увертюр, в балетной музыке) пользовался еще Люлли. Место полифонии целиком и полностью занял генерал-бас, техника которого начала складываться еще у Каччини.

50

Вокруг реформы Глюка в Париже разразилась настоящая музыкальная война - «война глюкистов и пиччинистов» (упоминавшийся выше Пиччини был самым репертуарным автором парижской оперы). Как и положено революционеру, Глюк одержал победу. Победа состояла в том, что музыкальные возможности

техники генерал-баса в конце концов развернулись в систему автономного музыкального языка, а опера стала первым и поначалу ведущим жанром автономной музыки.

## 2. Генерал-бас и автономное искусство.

**Генерал-бас, или basso-continuo** (непрерывный бас), или цифрованный бас - это басовый голос с цифрами, обозначающими аккорды. На его основе исполнитель строит аккомпанемент. Как тип сопровождения генерал-бас сложился во второй половине XVI века в Италии. Поначалу он фигурировал в качестве необязательной добавки к полифонической фактуре. Однако после реформы Каччини, когда единственный голос обрел значение солирующей мелодии, генерал-бас из «свадебного генерала» превратился в настоящего «командующего парадом».

«Парад» - это аккордовые последовательности, выражающие тональную логику (см. об аккорде и тональности лекцию 3, разделы 6, 7, 8). Линия баса с цифровкой указывала, что мелодия движется от одной функциональной вехи тональности к другой.

Техника генерал-баса положила конец контрапунктическому взаимодействию голосов как основе музыкальной формы. Не отдельные линии теперь плели ткань музыки, а бас и заложенные в нем тональные функции диктовали, куда сплоченной вокруг аккордовых вертикалей массой направляются голоса, в том числе и солирующая мелодия. Средним голосам выпадал жребий «рядовых», главная мелодия получала также не слишком завидный «чин» - в лучшем случае, «полковника», а чаще - «сержанта». Но такое унижение компенсировалось тем, что зато на прежнего руководителя - слово - мелодия могла смотреть, как военный на штатских, и идти своим путем, оставляя словесный текст в роли зевак на обочине.

Конечно, аффект и идеальный характер в опере предъявляли к мелодии свои требования, - штатские хотели видеть полковников и сержантов в форме своих защитников, а не чужестранных завоевателей. Конечно, оперные мелодии откликнулись на эти требования (благо, мадригальный опыт эффектных мотивов был наработан). Но эффектный мотив - это только мелодическое зерно. В качестве же долгой линии мелодия уже не обязана была оглядываться на слово. Ей было

51

достаточно и необходимо равняться на команды генерал-баса и подстраиваться под шаг ведомой им аккордовой колонны.

В эпоху генерал-баса ( а время конца XVI - середины XVIII века называют «эпохой генерал-баса») музыкальный язык обрел автономию. И автономия эта базировалась на идее «историоподобного» движения (см. Лекцию 3, раздел 7): на событийной связи начала и конца музыкальной формы, которая обуславливалась логикой ухода от тоники в напряженную (значит, событийно-насыщенную) сферу доминанты и логикой прихода от доминанты в опорную (т.е. разрешающую конфликты) сферу тоники. Генерал-бас, прокладывающий маршруты тонального движения, и событийная динамика, которую выражало это движение, не случайно заявили о себе именно в опере - жанре, основой которого было сценическое действие.

Итак, в опере музыка служила действию. Может возникнуть вопрос: при чем же тут автономия музыки, самостоятельность ее языка? Ответить можно так. Во-первых, цели сценического действия и цели музыки в системе генерал-баса совпадали: надо было завязать конфликт, обострить его, чтобы прийти к развязке, а говоря более общо, надо было представить некое развитие. Во-вторых, музыка даже более последовательно репрезентировала развитие, чем оперное действие.

Стоит на минутку вспомнить о пресловутой оперной условности, и станет ясно, что имеется в виду. Возьмем хотя бы вошедшего в пословицу «бога из машины»: когда конфликт оперного сюжета достигает стадии безвыходности, с колосников специальный механизм опускает на сцену Зевса или Юпитера, и все проблемы решены - хор торжествует благополучную развязку, зрители рукоплещут.

В музыке, опирающейся на тональную логику развития, никакие подъемно-спускающие машины и никакие боги не требовались. Генерал-бас сам доводил конфликт до кульминационной остроты и сам же разводил по постам «мирного дежурства» вокруг дворца тоники субдоминанты и доминанты. Собственно, именно благодаря логичности автономного музыкального языка оперно-сценические странности не воспринимались как конфузный абсурд. Героиня могла десять раз повторять «но настою я на своем», и не казаться попугаем, потому что музыка превращала повторения слов в живое действие, в котором характер героини раскрывается. Герои могли петь любовный дуэт, ни разу не взглянув друг на друга, а вперив глаза в зал (к нему вокалисты должны быть обращены, чтобы их было

52

хорошо слышно), зато музыка, нанизывая на взаимосвязанные аккорды реплики дуэта, рисовала не только проникновенное взглядывание героев в глаза друг другу, но и их объятья. Хор мог грозно возглашать «Мы идем, мы идем» и стоять на месте, как вкопанный. Между тем оркестр озвучивал путь, энергичный и волевой, так что топанье по сцене ратников в картонных доспехах было бы даже излишним.

Таким образом, опера, с ее приоритетом драматически-сюжетного слова и сценического действия, вызвала в музыке генерал-бас, с его способностью передавать активное движение и развитие, а генерал-бас «прикрыл» мощью автономной тональной логики все то в оперно-сценическом действии, что выпадало из критериев

связности и цельности развития сюжета. Дитя оперы, генерал-бас стал отцом автономной музыки и прежде всего ее главным в XVIII-XIX веках жанра - симфонии.

Симфония - это XVIII век. Но и в XVII веке опера, и прежде всего опорная для нее техника генерал-баса, оказывала влияние на сопредельные сферы искусства. Традиция церковной музыки, в которой до XVII века законодательницей была хоровая месса, пережила обновление. Духовные жанры «впустили» в свои пределы сольные арии, дуэты, оркестровое звучание и превратились в статично-внесценическое подобие оперы - духовные концерты, оратории, кантаты. Мотеты и мессы, которые, конечно, тоже писались, в свою очередь, ориентировались на кантатно-ораториальную стилистику. При этом контрапункт, внутренне связанный с духовной музыкой, видоизменился. Из строгого он стал свободным. Контрапункт превратился в «слугу двух господ»: имитации и аккорда. Впрочем, это был тот редкий (если не единственный) случай, когда подчинение двум разным «этикам» не дало сомнительного результата. Напротив, - обусловило особую полноту художественности.

### 3. Кантатно-ораториальные жанры.

**Контрапункт свободного письма.** Развитие кантат и ораторий шло параллельно с развитием оперы. Алессандро Скарлатти, один из корифеев оперы XVII века, написал множество кантат - концертных мини-опер, в которых разыгрываются пасторальные или юмористические сюжеты, - разыгрываются только в ариях, дуэтах и речитативах, не на сцене.

В середине XVII века в Италии появилась оратория. Названием жанру послужило

53

слово, обозначавшее залы для молитв и трапез в монастырях. Нередко в монастырских «ораториях» читали Библию для паломников. Библейские тексты и легли в основу музыкальных ораторий - своеобразных опер на Вехто- и Новозаветные сюжеты. В них хоры чередовались с сольными ариями, которые пели Христос и Мария Магдалина, Соломон и Валтасар. Речитативом вел свою партию рассказчик (для Евангельских сюжетов - Евангелист), а хоры изображали «народ» (иудеев, филистимлян и т.д.) или абстрактный голос религиозного догмата.

Классиком итальянской оратории и духовной кантаты стал Джакомо Кариссими (1604-1674). Описанные примеры жанра сложились в его «Иевфае», «Суде Соломона» и «Валтасаре». Но высшего своего расцвета новые духовные жанры достигли в Англии и Германии - в протестантской части Европы, где католическая месса не могла составить им конкуренции. В Англии ораториальное творчество представлено выходцем из Германии Георгом Фридрихом Генделем (1685-1759). В Германии высший расцвет новых жанров духовной музыки связан с творчеством Иоганна Себастиана Баха (1685-1750). Но задал традицию обоим мастерам великий основатель новонемецкой композиторской школы Генрих Шютц (1585-1670).

Шютц - это как бы историко-географический «перекресток» культур - полифонии строгого письма и генерал-баса, автономного жанра оперы и прикладной церковной музыки. Генерал-бас Шютц превратил в основу контрапункта, а музыкально-автономные потенции оперного письма использовал для усиления духовного смысла церковной музыки

В духовных концертах (ранний аналог кантаты), ораториях и пассионах (буквально «страстях» - ораториях по евангельским эпизодам страстной недели) динамические потенции генерал-баса стали служить тем символическим целям, каким служило строгое контрапунктическое письмо у мастеров XV-XVI века. Например, композиции ораториальных циклов Шютца нередко представляют собой тональный круг<sup>5</sup>. Чередующиеся хоры, арии, дуэты, пронизанные речитативами Евангелиста, заканчиваются каждый на своей ступени лада, превращаемой в местную тонику. В заключительном же хоре утверждается главная тоника (она же - исходная). Как и в опере, генерал-бас ведет движение, однако Движение замыкается в идеальный музыкально-геометрический символ вечности.

54

Оперный принцип эффектного мотива также преобразовался. Оратории писались на библейские и евангельские тексты (позднее перелагаемые в стихи специализирующимися на «ораториальных либретто» поэтами). А библейское слово символично. Поэтому мелодии должны были не только вызывать переживание, но и символизировать аллегорический смысл слова. У Шютца и во всей заданной им традиции до И.С.Баха, мотивное зерно мелодии оформляется в соответствии с учением о **риторических фигурах**<sup>6</sup>. Возбуждение аффекта - только одна из задач музыкальной риторики. Ее теоретики - И.Бурмейстер, И.Г.Вальтер, И.Хайнихен и другие учили особым приемам «decoratio» - «украшающим» фигурам, способным изображать движение (анабазис - фигура восхождения; катабазис - нисхождение, циркулатио - фигура круга), за которым стояло определенное понятие; передавать интонации речи (эксclamацио - восклицание, абрупцио - вздох); указывать на общую эмоциональную окраску ситуации (фигура катахрезы - неразрешенные диссонансы символизировали особую степень трагизма и напряженности) и т.п.

Например, в одной из «священных симфоний» (жанровое обозначение, синонимичное кантате) Шютца, написанной на текст евангельского эпизода о бегстве в Египет, слова ангела Иосифу «Встань, возьми младенца и Матерь его, и беги в Египет» поются на фигуре анабазис. Аффект (императивность приказания ангела) и символическая сцена (ангел обращается к Иосифу с небесной высоты) сплавлены воедино в повторяющихся ходах мелодии вверх. Особо важные аффектно-символические фигуры естественно было



повторять. И у Шютца ангел взывает к Иосифу не один раз, а дважды. А там, где есть повторение, в церковной музыке туг же оживает контрапункт - с его имитациями-копиями, с его каноном-раздвоением (а также «растроением» и «расчетверением») одной и той же мелодии во времени и пространстве многоголосия.

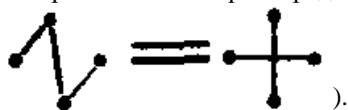
Контрапункт, однако, становится свободным. Круг интервалов, допустимых в сочетаниях голосов, расширяется. Не одни только совершенные консонансы теперь могут стоять на ключевых позициях формы, но и несовершенные, и даже диссонансы. Не одни только «белые» интонации могут составить каркас имитируемой темы, но и диссонантные шаги, и прихотливые ритмические рисунки.

Новые контрапунктические мелодии опираются на аккорд (аккорд реально может звучать в партии *basso continuo*, поддерживающей канон или фугу, излагаемые в

55

солирующих голосах). Однако мелодия обходится с аккордом не как с готовой вертикалью, вокруг которой только и надо, что «обвиться», а как с геометрической фигурой, подразумеваемой в прихотливо рассыпанных отдельных точках и штрихах.

У Шютца в заключительном «Amen» Магнификата звучит четырехголосная каноническая секвенция (т.е. канон, меняющий высотную позицию темы при каждом новом ее проведении), в совокупности обрисовывающая последовательность тоник и доминант. Тема же канона «работает» с вершинными звуками аккордов так, что ее ходы рисуют эмблему креста (шаг вверх - ход вниз, опускающийся ниже средней точки, возвратный шаг вверх к средней точке, т.е. графически:



В свободном контрапункте возникла возможность двойного явления одной и той же сущности - тональных функций. Они могли развернуться в целеустремленном движении аккордовых вертикалей, а могли образовать субстанцию канона или имитации, представляющих идеальную геометрию вечности. Протестантской духовной музыке эта двойность была особенно близка. Ведь протестантизм от католицизма или православия отличается стремлением к непосредственному обращению верующего к Христу, к растворению христианской этики в мирской жизни. Недаром церковная иерархия в протестантизме отсутствует. Человеческое начало Христа протестантами переживается едва ли не сильнее, чем божественное. Существование в немецких ораториях «времени» генерал-баса и «вечности» контрапункта отвечает постулатам протестантской этики, согласно которым обыкновенная купеческая деловитость, честность в повседневных делах, крепкая семья и т.п. есть служение Господу.

Но и в католических мессах, созданных в технике свободного контрапункта, музыкально воплощена сращенность времени и вечности. В «Высокой мессе» И.С.Баха, в разделе «Credo» дуэт сопрано и альты (за этими голосами в ораториально-кантатной традиции закрепились символические роли «души» и «Агнца Божьего») поет канон в унисон «Et in unum» («И в Единого Бога ... верую»), причем интервал канона (унисон) соответствует слову «unum», а риторическая фигура, начинающая тему (повторение начального звука) также изображает «unum». А инструментальный аккомпанемент вокального канона образует пышное аккордовое облачение, движущееся отнюдь не в режиме «unum». Инструменты

56

присоединяют к божественно-вечной точке «Единого» все богатство человеческих судеб, деяний и истории. В отличие от своего сверстника Генделя, Бах не писал опер. Гендель же, не слишком удачно пытаясь завоевать в Англии оперную славу, в конце концов уступил суровой простоте пуританских вкусов и стал знаменитым автором ораторий - «Израиль в Египте», 1739, «Мессия», 1742, «Иуда Маккавей», 1747. Тем не менее не Гендель, испробовавший свое перо во всех манерах и жанрах, а Бах стал своеобразным «Всем» музыки эпохи генерал-баса. Поэтому, прежде чем обратиться к его наследию, — еще об одной жанровой сфере музыки XVII - первой половины XVIII веков - инструментальной.

Инструментальная музыка занимала положение, промежуточное между сценой и храмом, между театральностью оперы и риторической аллегорией оратории.

#### 4. Инструментальная музыка. Театральная и аллегорическая программность.

Программность - это сюжет инструментального сочинения, обычно заявленный его названием. В XIX веке литературная программность инструментальных произведений нередко разъяснялась композиторами в специальных комментариях-программах, раздаваемых в концерте слушателям. В XVII-XVIII веках программность инструментальной музыки питалась театрально-балетными ассоциациями или традицией музыкальной символики церковных жанров

До сих пор речь шла главным образом о музыке итальянской и немецкой (французская «война глюкистов и пиччинистов» в эпоху первой оперной реформы была «войной» вокруг имен немца и итальянца). В этом разделе придется первым делом обратиться к французским композиторам и вспомнить Люлли с его операми-балетами.

Именно от оперно-балетных сцен отталкивались инструментальные пьесы и сюиты, сочинявшиеся Л.К.Дакэном, Ж.Ф.Рамо, Ф.Купереном (касс. 20). Эти авторы объединены в музыкальной историографии

понятием «французские клавесинисты», поскольку большая часть созданного ими репертуара предназначалась для клавесина и пользовалась популярностью в салонах знати. В Англии аналогичное течение получило имя «школа английских верджиналистов», по названию малого клавесина, обычного в гостиных (на нем часто играли дамы, отсюда даже выводят

57

его название - «virginal» - от лат «virgo» - женщина).

Пьесы и сюиты Дакэна, Рамо, Куперена от балетных сцен взяли танцевальную канву. А от оперы - идею картины и характера. Так сложился гибрид вроде аллеманды «Страдающая» (аллеманда - буквально «немецкая», т.е. немецкий танец), сарабанды «Юные зефиры» (сарабанда - испанский торжественный танец), паваны «Беседы богов» (павана - также испанский танец, движения которого связаны с подражанием походе павлина) - популярных пьес Ж.Ш. де Шамбоньера. Оперные «характеры» запечатлены в пьесах Э.Готье: «Возлюбленная Клеопатра», «Маленькая пастушка», «Плакса». В одной из сюит Куперена друг за другом идут идеальные сценические героини: «Прилежная», «Лукавая», «Страстная», «Льстивая», «Шалуныя», «Принцесса чувств».

В парижских балетах времен Люлли нередко разыгрывались сцены охоты и крестьянской жизни. При этом танцоры изображали животных. Клавесинисты и верджиналисты вывели в своих пьесах и сюитах целый зоопарк. До сих пор в детских музыкальных школах учат мелкой пальцевой технике на «Кукушке» Дакэна и «Курице» Рамо. А были еще и павлины, и лошади, и коровы, и даже свиньи. Во всех «зоологических» пьесах отправным моментом оказывался звукоизобразительный мотив, передающий характерный крик животного. Нанизанный на танцевальную основу, этот мотив повторялся и варьировался, перемежаясь фрагментами музыки, не изображающей никаких птиц или зверей.

Так сложилось рондо французских клавесинистов. Его условная схема: «Курица - нейтральные формы танцевального движения - Курица<sup>1</sup> - нейтральные формы танцевального движения<sup>1</sup> - Курица<sup>2</sup>» и т.д., последняя часть рондо обязана была вновь явить «Курицу». В чередовании варьируемых «куриц» и абстрактной танцевальности оттачивались способности инструментальной музыки иметь собственное содержание, не зависящее от роли аккомпанемента или от программности. Контраст резко рельефной темы и общих форм движения позволял выстраивать чистый музыкально-временной ряд, подобный своей членораздельностью смене сценических картин (но без их наглядности) или развитию романного повествования (но без его событийной конкретности). Забавные «курицы» снесли золотые яйца будущего симфонизма.

58

В итальянской музыке программность носила иной характер. Надо сказать, что в Италии чистые инструментальные жанры оформились раньше, чем в других странах Европы. Соната и концерт - итальянские новоизобретения. Первый термин - от итал. глагола «звучать», второй - от лат. «соревноваться». Термин «соната» фигурировал еще в XVI веке, отличая сочинения для инструментального ансамбля от вокальных и вокально-инструментальных произведений (они объединялись общим понятием «кантаты» - от итал. глагола «петь»). Первые упоминания о концертах также относятся к XVI веку, при этом подразумевались хоровые сочинения, в которых хоровые группы «состязались».

Итальянский инструментализм, как и французский, находился под воздействием оперы. Но не сценических ситуаций и «характеров» персонажей, а прежде всего - музыкального «вождя» оперного действия, генерал-баса. Генерал-бас героически преодолевал в операх застывания действия во время длительного и виртуозного отчета солиста о том, что «Нет, нет, я римлян не предаю». Генерал-бас требовал достойного воплощения своих динамических потенций - композиций, в которых целенаправленное действие не заслонялись бы условностями оперы.

То, что возможность чистой инструментальной музыки в Италии была осознана раньше, чем где-либо, превратило концерт и сонату в вотчину целеустремленного движения генерал-баса. Концерт в XVII веке был главным образом ансамблевым (отсюда его название - «Concerto grosso», т.е. «большой концерт»). Соната - также ансамблевой, для трех инструментов - клавишного, высокого смычкового или духового и низкого смычкового (отсюда обозначение «трио-соната»). Форма концертов и сонат строилась на сопоставлении ансамблевого звучания и сольных партий, что давало крупные и сравнимые между собой блоки. Тем временем генерал-бас задавал гармоническое движение, ставя эти блоки в связь друг с другом в цепи непрерывного движения.

Можно сказать, что основная программная идея итальянской инструментальной музыки XVII - первой половины XVIII века - это время. Недаром Антонио Вивальди (1678-1741), автор 465 инструментальных концертов, наиболее популярный свой концертный цикл озаглавил «Времена года». Итальянских инструменталистов время интересовало не только в календарном объеме, но и как столкновение конфликтных мгновений. Не случайно Д.Скарлатти (сын классика

59

оперы XVII века), А.Корелли, Б.Марчелло, Д.Торелли, Д.Витали создавали инструментальные пьесы под названием «Баталия» («Битва»).

На фоне «Времен года» и «Битв» французские «Кукушки» и «Плаксы» кажутся наивными пустяками. Между тем все шло в одну копилку: музыка постепенно вырабатывала способность быть театром без зрели-

ща и романом без слов. Так готовилась симфония: музыкальная драма или музыкальный роман, написанные для инструмента инструментов - оркестра.

В немецкой инструментальной музыке программность зависела от ораториально-кантатного творчества. Риторические фигуры и эмблематические мотивы, в пассионах озвучивавшие слова Христа или повествование Евангелиста, перешли в органную и клавирную музыку, особенно - в специфически немецких жанрах, таких, как органная обработка протестантского хорала.

Хорал со времени основателя протестантизма Лютера - духовная песня, исполняемая прихожанами в церковном хоре в простом аккордовом складе. Хоральный репертуар в XVII веке был огромен. Но только несколько десятков мелодий и стихов были «шлягерами», помнились и могли быть напеты каждым. При этом слова автоматически вызывали в памяти мелодию, а мелодия - слова, на чем и базировалась программность хоральных обработок. Мелодия, игравшаяся на органе, ассоциировалась с текстом, и именно этот текст был программой хоральной обработки.

В баховской фугетте (т.е. небольшой фуге) из сборника «Клавирные упражнения» на хорал «Это и есть десять священных заповедей» тема проводится десять раз; первые четыре - в прямом виде с имитацией в квинту; вторые четыре - в обращенном, и вновь через квинтовый интервал; наконец, после большой интермедии, имитирующей концовку темы, еще два раза - в прямом виде, с интервалом в октаву. Так что не только количество заповедей программно, но также и «священность» этих заповедей - ей соответствует принципиальная завершенность конструкции обработки.

У Баха есть светские сочинения, программность которых выражается той же техникой, что и обработка хорала. Уже в раннем «Каприччо на отъезд возлюбленного брата» в части, озаглавленной «Плач друзей», угадываются эмблематические мотивы оплакиваний из его будущих пассионов.

60

В немецкой инструментальной традиции стремление соединить светские жанры с храмовой эмблематикой было столь сильным, что породило особую разновидность сонаты - сонату-рассказ о библейских событиях. И.Бибер сочинил «15 Мистерий из жизни Марии», исполнявшиеся на скрипке и клавишных; И.Куна озаглавил цикл своих инструментальных сочинений так: «Музыкальное представление некоторых библейских историй в 6 сонатах, исполняемых на клавире». Абстрактное «звучать», заложенное в термине «соната», конкретизировалось немцами в духе проповеди и нравоучительного действия.

В пространстве инструментализма, где умиленным образом веселились пасторальные «Жнецы», динамично и настоятельно протекало календарное и историческое время, разворачивались легендарные мистерии, росло смысловое напряжение, в конце концов взорвавшееся симфонией - музыкально-философским театром-романом, охватывающим весь универсум, от небесных его престолов до личных страстей непонятого художника, от исторических баталий до утешительного журчания ручья.

Интегратором традиций инструментализма в симфоническую философию стали сонатно-симфоническая тема и способы работы с ней, накопившиеся в опере, оратории и кантате, в программной музыке для клавишных, смычковых, духовых в XVII - первой половине XVIII века. И сейчас надо бы перейти к сонатно-симфонической теме. Но неизбежно отступление - творчество И.С.Баха.

Отступление это продиктовано парадоксами европейской опус-музыки. Хотя ее идея - это идея новации, революции, «быстрой истории», в ней возникают моменты «надысторического покоя», когда прошлое, настоящее и будущее образуют синтез полноты художественных возможностей. Таким синтезом и было искусство И.С.Баха.

## 5. Великий синтез И.С.Баха.

Невозможно в пределах настоящих лекций дать сколько-нибудь детализированное и полное представление о баховском музыкальном творчестве. Отсылая читателей к фундаментальным работам о Бахе<sup>7</sup>, остановимся здесь лишь на одном измерении его искусства, - измерении, в котором «измеряется» сущность самой опус-музыки.

Она началась как каноническая композиция (см. Лекцию 9): авторское письменное сочинение, опирающееся, подобно канонической импровизации церковного

61

распева или восточных вокально-инструментальных форм (макома, раги), на сакральный канон: систему норм музицирования, обоснованную математико-космологическими и религиозно-этическими символами.

В предбаховское и баховское время каноническая композиция постепенно превращалась в автономную (постканоническую). Сакральный канон в опере и инструментальной программной музыке (французской и итальянской) отмирал. На смену ему приходила система норм, фундированная внутримызыкально. За отдельными правилами письма стояли не «Троица» или «Вечность», а - связь правил друг с другом, их системность, обеспечивающая самодостаточную целостность музыкального опуса.

Сакральный канон сохранялся в традиции духовных ораторий, кантат, пассионов и органных хоральных обработок, - прежде всего в немецкой традиции, к которой принадлежал и Бах. Бах эту традицию никак не реформировал, никаких новаций в нее не внес. Он **завершил** ее. Его шедевры (224 кантаты, 7 мотетов, 11 месс, Магнификат, 2 пассиона, 2 оратории, 246 органных сочинений, включая хоральные обработки, около 200 хоровых обработок хоралов; всего же, вместе с инструментальными сюитами, концертами, пьесами для

клавира и лютни, баховское наследие составляет 1080 произведений) - это энциклопедия музыкально-религиозного символизма, исчерпывающим образом демонстрирующая все, что умели великие мастера канонической композиции от Перотина до Шютца.

В то же время Бах творил и в духе автономной композиции. Вслед за французскими клавесинистами и английскими верджиналистами он писал танцевальные сюиты для клавира (правда, никаких программных названий вроде «Жнецов» или «Королевской охоты» во «Французских сюитах» Баха мы не встретим). Вслед за итальянскими мастерами он писал инструментальные концерты и сонаты. Единственное, чему он остался чужд, - так это опере. Зато некоторые его светские и духовные кантаты имели «предоперный» подзаголовок «Drama per Musica». В полной мере усвоил Бах технику генерал-баса. Чуть не все его сочинения, кроме органных, хоровых и клавирных фуг (в которых в интервальной системе свободного контрапункта воспроизводятся любые «чудеса техники» эпохи строгого письма), снабжены строкой цифрованного баса.

Сакральный канон и автономная система музыкальных норм не просто

62

распределены по разным жанрам баховского творчества, но - и в этом состоит величайший парадокс баховской музыки - проникают друг в друга. В кантате BWV 34 «О, вечный огонь, о, источник любви» (на праздник Пятидесятницы) симметричная структура цикла (хор - речитатив - ария - речитатив - хор) подтверждается тональным планом, также симметричным (крайние хоры и центральная ария дают последовательность мажорной тоники - мажорной доминанты - мажорной тоники; промежуточные речитативы дают ту же последовательность в параллельном миноре). В центральной арии мелодия держится на эмблематичном мотиве креста, и из этого крестного центра как бы расходится тональная симметрия четырех окружающих частей - примыкающих к арии двух равных по продолжительности речитативов и примыкающих к речитативам хоров. Автономная (тональная) логика строения цикла и символически-сакральное обоснование его пропорций скооперированы в кантате так, что невозможно сказать, что из них первично.

Еще поразительнее, когда такое взаимоотождествление сакрально-символического и музыкально-автономного находишь в светских сочинениях. Двойной цикл прелюдий и фуг для клавира «Хорошо темперированный клавир» был сочинен во имя сугубо автономной музыкальной идеи - доказательства замкнутости круга квинт при (незадолго до Баха изобретенной) равномерно-темперированной настройке инструмента. В двух томах «ХТК» Бах дважды обходит все тональности, сочиняя для каждой по прелюдии и фуге. И вот оказывается, что темы фуг всякий раз символично-эмблематичны. Или в их основе лежит мотив креста, или числовой ряд, означающий определенные христианские догматы, или в звуках и ритмах зашифрованы названия хоралов - песнопений протестантской церкви, или фактура (как в первой прелюдии из Первого тома, - касс. 21) вырастает из хорального пения.

Примеры можно умножать. Практически все сочинения Баха есть музыкальное истолкование сакрального канона, и все - автономно-музыкальные конструкции, держащиеся на тональной логике.

При этом в глубине баховских произведений, под поверхностью точнейшим образом соблюдаемых норм письма своего времени, таятся идеи, которые последующая история европейской композиции сделала отправными пунктами очередных музыкальных революций. Например, тема ричеркара (рода фуги), начинающего одно из последних сочинений Баха - «Музыкальное приношение»,

63

представляет в своей основе двенадцатитоновую серию, а способы работы с темой предвосхищают методы серийной композиции XX века (см. Лекцию 3, раздел 7).

Баховское наследие - это как бы историческое «Все» опус-музыки. Прошлое, настоящее и будущее европейской композиции сконцентрированы в его сочинениях. В частности, и то ближайшее к Баху будущее, которое еще при его жизни (конец 40-х годов XVIII века) «взорвалось» симфонизмом. Симфонию готовили и сами баховские сочинения, прежде всего - фуги, темы которых всегда афористически рельефны.

## **6. Фуга, ария, вариации и сонатно-симфоническая тема.**

**6. Фуга, ария, вариации и сонатно-симфоническая тема.** Покуда генерал-бас вел свои аккордовые армии к победе тональной грамматики автономного музыкального языка, формы и жанры композиции XVII - первой половины XVIII века совместно готовили лексику, фразеологию и типы высказываний, в которых новая грамматика могла проявиться наиболее полно. «Лексикой» стала инструментальная тема, «фразеологией» - способы ее экспонирования и разработки, а главными «типами высказывания» - инструментальные формы сонаты и симфонии.

Если аккордовая логика генерал-баса всегда одинакова, как и полагается грамматике, то тема в новом, сонатно-симфоническом, смысле наделена индивидуальностью. Тема - это то, что отличает одно музыкальное высказывание от другого; то, что придает сочинению неповторимость.

Сонатно-симфоническая тема индивидуальна благодаря своей мотивной структуре. Мотивы - живые «клетки» темы. Мотивы характеристичны во всех отношениях - звуковысотном, ритмическом, гармоническом, фактурном. При экспонировании темы (в начале сочинения или его части) дается некоторый исходный порядок мотивной работы: тема преобразуется в ходе перестановки мотивов, их изъятия, повторения,

уменьшения, увеличения, сочленения в новую тему. Благодаря мотивной работе тема превращается в субъект развития.

Генерал-бас только задавал движению дорогу. Мелодически и ритмически пройти эту дорогу можно было более или менее как угодно. В сонатно-симфоническом тематизме различие между «дорогой» и ее «прохождением» снимается. Аккордово-гармонические функции становятся аспектом темы, вместе с ритмом,

64

интонационным рельефом и фактурными особенностями определяя неповторимые «личностные черты» ее мотивной структуры и ее уникальную «жизненную судьбу».

Тем самым преодолеваются последние следы полифонического мышления - мышления линиями и их конфигурациями. Генерал-бас тоже был отчасти линией, из которой, однако, прорастали аккордовые вертикали - «верстовые столбы», размечающие движение мелодии. В сонатно-симфонической теме горизонталь и вертикаль стали условными измерениями единого живого организма, а сама тема - воплощенной жизнью, с ее ростом, метаморфозами, кульминациями и упадком сил.

Такая тема сложилась из разных элементов и начал. От фуги, тема которой похожа на микрокомету - у нее всегда есть острохарактерное мотивное ядро и длинный «хвост», в котором характерность мотива растворяется в общих формах движения, сонатно-симфоническая тема позаимствовала ориентацию на яркую лепку мотива. При этом мотив распространился за пределы одного голоса.

Экспансию мотива в пространство фактуры подсказал опыт инструментальной музыки типа французских «куриц» и «кукушек» и итальянских «времен года». Создавая контраст между частями клавишной пьесы или внутри части *concerto-grosso*, композиторы прибегали к сопоставлению густой и разреженной фактуры, сольного звучания и оркестрового. Тем самым единицами музыкального процесса становились фактурные комплексы. Сонатно-симфоническая тема взяла на вооружение фактуру, сделав ее способом выражения оригинальности

Особо следует сказать о влиянии на новый тип тематизма оперной и кантатной арии. Чтобы с темой можно было работать, вычленив мотивы и сопрягая их по-новому, необходимо, чтобы слушатель сознавал расчлененность темы на элементы-мотивы. А для этого мотивы должны повторяться или разделяться паузами. Принцип повторения мотива, а также разделения значимых сегментов мелодии паузами как раз и выработала ария, как оперная, так и кантатная. Обычное в оперных вопрошениях и призывах повторение, обычная в кантатах структура «тезис» - «пауза» - «развернутое высказывание» (начальные два-три слова фразы повторяются после паузы, с последующим развертыванием перешли в структуру новой темы, в которой мотивы и их комплексы непременно повторяются, и пауза

65

в процессе членораздельного артикулирования темы играет не последнюю роль.

Темы ранних сонат и симфоний (в первые десятилетия XVIII века сонаты сочиняли И Кунау, Б.Паскуини, Д.Парадизи, Ф Дуранте, сыновья Баха В.Ф Бах, К Ф.Э.Бах; симфонии - Дж Б.Саммартини, К.Диттерсдорф, Ф Ж Госсек, еще два баховских сына - И.К.Ф Бах, И.Кр.Бах) еще как бы «не понимали» своего исторического предназначения. «Понять» собственные возможности сонатно-симфоническую тему заставил оркестровый переворот, совершенный руководителями знаменитой в 1740-70-х годах мангеймской капеллы (т.е. оркестра) -Я Стамицем, Ф К.Рихтером, А Фильцем, И.К.Канабихом, сыном Я.Стамица К Стамицем.

## 7. Мангеймский переворот и рождение симфонизма.

**7. Мангеймский переворот и рождение симфонизма.** В который раз (последним в до сих пор рассмотренном ряду был Каччини) в середине XVIII века заговорили о «новой музыке». Английский журналист Чарлз Берни («Музыкальные путешествия», 1772 год), немецкий музыкант и философ К Ф.Д.Шуберт («Эстетика звукового искусства», 1784 год) прикрепили эту этикетку к новациям мангеймцев, к оркестровому письму Иоганна (Яна) Стамица (1717-1757) и его учеников.

Собственно говоря, новация на нынешний взгляд может показаться и не слишком существенной. Состояла она попросту в том, что мангеймцами впервые были использованы оркестровые возможности для создания эффекта нарастания и спада звучности. До Стамица-отца громкостная динамика оставалась террасообразной. Например, в танцевальных сюитах XVII века аллеманда вся игралась громко, а ее украшенный вариациями дубль – тихо.

Казалось бы, что особенного в том, что «террасы» громкости превратились в «рельефы», в которых плавно переходят друг в друга нарастание и спад? Однако постепенные усиления и ослабления громкости через безусловно-понятное физиологическое воздействие силы звука проводили идею формы как развития. Аккордовая логика, «погоняемая» громкостной динамикой, яснее определилась как закон Целенаправленного движения. Что же касается темы, то, втянутая в Усиление звучности на подходе к кульминации, она волей-неволей «истолковала» собственные мотивные трансформации как «органический рост»; погруженная же в истаивание звучности при продвижении к успокоительной концовке, тема

66

«восприняла» финальное упрощение своей структуры как неизбежное для всякой «жизни» угасание и окостенение.

Мангеймский переворот стал последним катализатором длительной музыкально-исторической реакции, в которой синтезировался симфонизм: тип композиторского мышления, оперирующего не данностями, а процессами, и не процессами вообще, а - жизне- и историоподобными процессами; процессами, в которых есть прогресс и регресс, рост и увядание, борьба и покой, качественные трансформации и необратимость времени, стимулы и цели (см Лекцию 3, разделы 7,8). Опус-музыка, перевалив через реформу мангеймцев, оставила позади свое начальное состояние - состояние звукового истолкования Священной истории, и пришла к состоянию, господствовавшему во второй половине XVIII - первой половине XX века, - состоянию звукового участия в реальной истории и даже подхлестывания этой реальной истории.

Симфонизм самих мангеймцев, правда, слишком наслаждался новообретенной ясностью процесса, выражаемого громкостно-динамическими средствами. Стамицу и его ученикам было как бы не до тонкой мотивной работы с темами, не до оригинальной рельефности самих этих тем. Когда сегодня мы слушаем симфонию Стамица, уже имея представление о том, как писали симфонии Гайдна или Моцарта, нам может показаться, что музыка мангеймца бедновата и примитивна, что ее развитие слишком легко предсказать. Но именно инерция предсказуемости, наработанная мангеймцами, позволила классикам сонатно-симфонического письма - Гайдну, Моцарту, Бетховену - стать классиками.

Полагаясь на укоренившиеся в слухе публики стандарты динамического рельефа формы, композиторы могли тонко маневрировать оригинальным обликом тем, неожиданными поворотами их развития (см. Лекцию 2, раздел 4). Мангеймцы задали «среднее арифметическое» культуры симфонизма на два века вперед.

## 8. Симфония и идея абсолютной музыки.

У мангеймцев сложилась, а в творчестве венских классиков (Йозефа Гайдна, 1732-1809, Вольфганга Амадея Моцарта, 1756-1791, Людвиг ван Бетховена, 1770-1827) превратилась в норму новая сонатно-симфоническая форма.

67

Сонаты и симфонии - циклические инструментальные и оркестровые произведения, состоящие из нескольких частей (соната, как правило, из трех; симфония - из четырех). Первые части сонат и симфоний концентрированно выражали идею событийного развития, выражаемого через метаморфозы и взаимоотношения тем и покоящегося на тональной логике. Эти первые части получили в симфониях и сонатах название сонатного аллегро. В клавирных, скрипичных и других инструментальных сонатах масштабы сонатного аллегро, как правило, скромнее, чем в симфониях - своеобразных «больших сонатах» для оркестра. Однако развитие инструментальной сонаты, давшей свое имя первым частям симфоний, шло по пути усвоения оркестровой массивности фактуры и масштабности пропорций, так что сонаты в конце концов могли бы позаимствовать имя у симфоний и называться «малыми симфониями».

В чем же состоит идея сонатного аллегро, она же - симфоническая идея? Начнем с сухого описания типичной композиционной структуры первых частей классических сонат и симфоний.

Их общая планировка трехчастна: экспозиционное изложение - разработка - реприза (возвращение к экспозиционному облику тем).

В экспозиции ключевую ролью наделена главная партия - тема, содержащая ведущую музыкальную мысль и задающая активный («мужественный», как иногда писали в нормативных руководствах XIX века) характер движению. Главная партия утверждает основную тональность. От главной партии к побочной - лирически-пассивной («женственной») ведет так называемый «ход» (или связующая партия), но «ход», если композитору потребуются острый контраст, может и отсутствовать. Побочная партия утверждает, как правило, тональность доминантовой сферы. Нередко побочная партия вторична по отношению к главной, будучи более или менее явным ее преобразованием. Контраст главной и побочной партий (и их скрытое родство) образуют экспозиционный конфликт: как если бы тезис был противопоставлен антитезису. Предварительной попытке снятия экспозиционного противоречия служит заключительная партия экспозиции. Ее мотивный состав бледнее, чем в главной и побочной, но так или иначе связан с ними. Сонатная экспозиция, если она соответствует собственной идее, не доводит Разрешение конфликта до должного баланса, оставляя у слушателя чувство необходимости дальнейшего развития.

Оно осуществляется в разработке. Здесь главная и побочная темы путешествуют

68

по различным тональностям, расчлняются на отдельные мотивы, как бы пристально рассматриваемые с точки зрения их прилаживаемости друг к другу и их несовместимости друг с другом. В разработке конфликт, заложенный соотношением основных тем экспозиции, доводится до кульминации. В точке кульминации, отмеченной высшей неустойчивостью гармонии и предельным столкновением разных мотивных комплексов, происходит перелом к разрядке напряжения. Ее дает реприза.

В репризе главная и побочная темы сближены тонально - обе звучат в зоне тоники. Тем самым как бы «доказано», что их объединяло внутреннее родство. Задним числом произошедшее конфликтное развитие воспринимается как необходимый, единый процесс, целенаправленный и целесообразный в каждом своем моменте. Реприза выполняет функцию своего рода «оправдания истории» (или личной судьбы).

Конфликтность, энергетика и концепционность первых частей сонат и симфоний уравниваются в последующих частях двояко: либо через принципиальный контраст «серьезного-легкого» (после сонатного аллегро следует танцевальная часть - менуэт, а после него - жизнерадостно-беспроблемное рондо), либо через исчерпывающее развитие

конфликта, обостренно выраженного в первой части. Тогда после аллегро, уподобленного главной партии, следует лирически насыщенное адажио, уподобленное побочной партии, а после него - драматическое скерцо (эквивалент разработки) и энергично-торжественный финал (эквивалент репризы первой части).

Идея сонаты-симфонии - это идея истории и ее смысла: идея философская. Недаром в литературе о музыке в связи с симфонизмом появилось понятие «абсолютной музыки» - аналог представлений об «абсолютной философии», трактующей в духе систем XIX века, в частности Гегелевской, о конечном смысле универсума<sup>8</sup>.

Философичность симфонической идеи выявилась не сразу. Гайдновские сонаты и симфонии - больше изобретательная драматургическая игра в контраст тем-характеров (в оперном смысле, сами темы тоже напоминают об оперных увертюрах и ариях), чем «философия истории» (касс. 22) Гайдновская симфоническая игра порой доходит до розыгрыша: в «Прощальной симфонии» (1772) иставание ткани в конце последней части подкрепляется визуальным действием: музыканты по одному уходят со сцены, гася свечи на пюпитрах.

69

И моцартовские сонаты и симфонии - еще столько же театр, столько «абсолютная музыка». Темы сохраняют пластическую самодостаточность, не сводясь к функциям фаз развития.

В полной мере «философией» симфония и соната становятся у Бетховена. Темы его сонатных аллегро, значительно более масштабных, чем у Гайдна или Моцарта, теряют пластическую протяженность, концентрируя всю энергию в головном мотиве, подчас лаконичном до предела, как в Пятой симфонии (касс. 24). «Судьба» главной темы у Бетховена столь насыщена событиями тональных модуляций, ритмических модификаций, мотивной работы, что для вынесения решения относительно «смысла» этой музыкальной «биографии» недостаточно пройти через конфликты разработки и примирение репризы. Бетховенское сонатное аллегро (и в фортепианных сонатах, и в инструментальных концертах, и в симфониях) как бы перехлестывается за собственные пределы, драматизируя и наделяя чертами сонатной формы остальные части произведения. В конце концов импульсы борьбы и преодоления, заложенные в сжатых мотивах, приводят к тому, что и вся симфония превосходит собственные рамки: в знаменитой Девятой симфонии финальная часть включает хор.

Сочетание предельной конструктивной лаконичности начальных импульсов и колоссальных масштабов развития, титанический порыв к идеалу, настоятельно звучащий в безупречно-логичном совершенном динамизме, надолго сделали симфонизм Бетховена образцом «абсолютной музыки»: музыки - социальной философии, музыки - утопической идеологии, музыки - эмоциональной апологии активности, деятельности, свершения<sup>9</sup>.

В бетховенских симфониях на музыку пала тяжесть философско-исторической концепционности. И под этой тяжестью музыка «сократилась»; не писать много, а писать «насыщенно» стало девизом композиторского творчества.

Гайдн создал 104 симфонии, но также 24 оперы, 4 оратории, 14 месс, 35 инструментальных концертов (в том числе 5 для такого экзотически-архивного инструмента как двухколесная лира), 47 дивертисментов для разных ансамблевых составов, 83 струнных квартета (в том числе в духе традиций программности эпохи генерал-баса. «Птичий квартет», «Лягушачий квартет», «Жаворонок», «Всадник», «Квартет с менуэтом вальд»)), 439 песен, музыку к многочисленным драматическим спектаклям, наконец, 52 сонаты для клавира.

70

Наследие Моцарта включает 54 симфонии (почти вдвое меньше, чем гайдновское, правда, Моцарт и прожил значительно меньше), но также 24 оперы, 1 балет-пантомиму, 18 месс, Реквием, 1 ораторию, 10 кантат, 55 инструментальных концертов, 112 арий и песен с оркестровым и клавирным сопровождением, а также 23 клавирных сонаты и 47 скрипичных, более 100 сочинений для различных инструментальных ансамблей.

Бетховен же оставил только 9 симфоний, и с ними - всего-навсего 2 оперы (одна - едва начатая, совсем не ставится, опера же «Фиделио» малорепертуарна), 2 балета, 1 ораторию, 2 мессы, 4 кантаты, 1 скрипичный и 5 фортепианных концертов, 16 струнных квартетов и 32 фортепианные сонаты. Правда, при этом бетховенское наследие громадно за счет несметного количества песен и танцев для домашнего музицирования. Видимо, десятками простеньких арий, маршей и контрдансов композитор уравнивал концепционную насыщенность немногочисленных сравнительно с предшественниками больших симфонизированных сочинений.

Со времени Бетховена цифра «9» для наследия наиболее крупных симфонистов делается фатальной. 9 симфоний (среди них одна «Неоконченная» - как бы противовес «перезаконченной», включающей хор, Девятой Бетховена) у его младшего современника Франца Шуберта (1797-1828) Родившийся за четыре года до смерти Шуберта Антон Брукнер (ум. 1896) также оставил 9 симфоний. Его младший современник Густав Малер (1860-1911) - 9 законченных и незавершенную Десятую.

Всего две симфонии у одного из основоположников романтической музыки Карла Марии фон Вебера (1786-1826); две - у романтика среднего поколения Ференца Листа (1811-1886); тоже две - у Рихарда Вагнера (1813-1883), который, правда, перевел симфонизм в оперную сферу (его 12 опер стали вехой новой оперной реформы).

По четыре симфонии у романтика поколения Листа - Роберта Шумана (1810-1856) и позднего романтика Иоганнеса Брамса (1833-1897). По пять (и по три оперы) - у французского романтика-симфониста Гектора Берлиоза (1803-1869) и немецкого позднего последователя классицизма Феликса Мендельсона-Бартольди (1809-1847) И ни одной симфонии не оставил Фридерик Шопен (1810-1849) реализовавший, правда, свой романтический симфонизм в двух фортепианных концертах и трех сонатах.

71

В русской музыке конца XVIII-XIX веков симфоний - считанное количество (что, впрочем, связано с особенностями развития отечественной композиции, см. след. раздел лекции). Все крупные мастера XVIII - начала XIX века (В.А.Пашкевич, 1742-1797; И.Е.Хандошкин, 1747-1804; Е.И.Фомин, 1761-1800; М.С.Березовский, 1745-1777; Д.С.Бортнянский, 1751-1825) писали хоровые духовные концерты, оперы и инструментальные вариации на народные мелодии.

Популярный композитор предглинкинского времени А.Н.Верстовский (1799-1862) написал 36 опер и ни одной симфонии. И сам великий М.И.Глинка (1804-1857) оставил только две симфонии, и обе неоконченные. Потом дело пошло несколько более споро: у плодovitого по русским масштабам А.Г.Рубинштейна (1829-1894) наряду с 10 операми, балетом, ораториями - 6 симфоний. Великий А.П.Бородин (1833-1887), не завершивший свое главное создание - оперу «Князь Игорь», тем не менее написал 2 симфонии. Столько же оставил и главный идеолог русской национальной композиторской школы М.А.Балакирев (1836-1910) и ее главный профессионал - Н.А.Римский-Корсаков (1836-1908). Поздний продолжатель традиций Н.А.Римского-Корсакова А.К.Глазунов (1865-1936) подошел к роковой «западной» симфонической цифре: 8 симфоний и Девятая незавершенная.

Русские композиторы, искавшие иной («не-балакиревский») путь, превратили симфонию в один из главных жанров своего творчества. П.И.Чайковский (1840-1893) оставил 6; С.И.Танеев (1896-1915) - 4; А.Н.Скрябин (1871-1915) - 3 и С.С.Прокофьев (1896-1953) - 7 симфоний.

В XX веке симфония делается едва ли не ключевым жанром отечественной музыки: Н.Я.Мяковский - 27 симфоний (почти «моцартовское», во всяком случае - рекордное для послебетховенского времени число); Д.Д.Шостакович - 15. Этот статистический взлет, как и предшествующая «скудная» отчетность, проливает свет на саму симфонию как музыкальный принцип.

В XIX веке симфоний писали сравнительно мало не только вследствие непосильной концепционной «тяжести» жанра, но и потому, что утверченный в классических сонатно-симфонических формах тип философски-многозначного динамического процесса захватил в свой горизонт другие жанры: оперу (у Вагнера), свободные по жанру сочинения для оркестра (симфонические поэмы Ф.Листа) и для фортепиано («Симфонические этюды» Шумана). В России редко обращались

72

к симфонии еще и постольку, поскольку тип идейно-ангажированной музыки, озвучивающей энергетику борьбы и преодоления, не слишком волновал дворян М.И.Глинку или Н.А.Римского-Корсакова. Рост интереса к симфонии в России связан с выдвиганием типа композитора-интеллекта и разночинца, для которого все проблематично, в том числе и собственная его личная и художественная судьба.

Наконец, особый расцвет симфонии в советскую эпоху объясняется все той же идейной нагруженностью симфонического типа мышления. Невозможность проблемно высказаться в опере (которая обязана была в советское время держаться верноподданнических или по меньшей мере нейтральных сюжетов), и в то же время неотрывная от интеллигентского самосознания и дополнительно накачивавшаяся обстановкой тоталитарного общества потребность проблемно высказаться, обращали к симфонии - к «абсолютной музыке», философская концепционность которой укрыта за чистым звучанием и не может быть «поймана на слове».

Изначально связанная с симфонией, идея абсолютной музыки в композиторском процессе XIX-XX веков постепенно отрывается от конкретного оркестрового жанра. Уже упоминалось о «Симфонических этюдах» - фортепианном цикле Шумана. По пути пересадок симфонических генов в иные жанровые организмы развивалась опус-музыка в последние два столетия. При этом изначально неотрывная от симфонизма и идеи абсолютной музыки динамика конфликтного развития постепенно сходила на нет.

Особым продвижением по пути к «динамичной» абсолютной музыке стали новации западных и русских композиторов XIX века. Но прежде чем оказаться в этом самом репертуарном в нынешней концертной жизни музыкальном столетии, остановимся на специфике русского пути от оперы к симфонии.

## 9. Специфика русского пути.

Первая русская опера - «Рождественская драма» митрополита Дмитрия Ростовского (Даниила Саввича Туптало, 1651-1709), написанная, вероятно, в последние годы XVII века, была впервые представлена в 1702 году учениками латино-греческого училища Ростова Великого. В последний раз эту оперу играли в 1915 году русские солдаты на германском фронте<sup>10</sup>. Ни одну оперу Каччини или Пери не ставили солдаты в окопах. Чрезвычайно своеобразна была первая русская опера.

73

Ее можно было бы сравнить с итальянской мадригальной комедией конца XVI века, поскольку основное действующее лицо «Комедии на Рождество Христово» (другое название оперы Дмитрия Ростовского) - хор и его ансамблевые группы. Сольных партий в опере вообще нет, за исключением нескольких реплик царя Ирода и плачущей об убиенных младенцах Рахили. Но, в отличие от лаконичных мадригальных комедий, опера Дмитрия Ростовского длилась около 7 часов - столько, сколько торжественная церковная служба. Это фактически и была церковная служба, адаптированная в духе, с одной стороны, народного скоморошьего,



театра, а с другой стороны, - недавно проникшего с Запада (через Польшу и Малороссию) в русскую православную церковь многоголосного партесного (от «партий» - хоровых голосов многоголосия) пения.

В XVII веке церковь сопротивлялась вытеснению одноголосной канонической импровизации каноническими композиционными многоголосными формами. Дьякону Иоанну Трофимовичу Кореневу (ум. ок. 1681 года) в своем рукописном трактате «Музыка» (около 1660 года) приходилось доказывать благость «многоголосия» и его соответствие заветам отцов церкви. Другой теоретик и композитор Николай Павлович Дилецкий (1630-1680) в «Грамматике Музыкии», написанной сначала по-польски (1675), а потом по-церковнославянски (1677), уже уверенно оперировал нормами свободного контрапункта и композиционными схемами духовного концерта партесного склада (касс. 23).

От партесного духовного концерта и отделилась русская опера, оперность свою (т.е. сценичность) обозначив при этом любочно-примитивным стилем фольклорного балагана.

Так была задана традиция сосуществования в музыке церковно-православной сосредоточенности и национально-фольклорной красочности. Через весь XVIII и начало XIX века бок о бок проходят отточенный профессионализм духовного хорового концерта и непринужденная манера письма в операх водевильного типа с «низовыми» национальными сюжетами (показательны названия опер Е.Фомина: «Новгородский богатырь Боеславич», «Ямщики на подставе, или Игрище невзначай», «Колдун, ворожея и сваха», «Вечеринка, или Гадай, гадай, девица»). 30 водевилей А.Верстовского в первой трети XIX века создавались параллельно с величайшими памятниками духовной музыки - 45 хоровыми концертами Д.С.Бортнянского.

74

Инструментальная музыка в таких условиях могла найти себя лишь в двух формах - оперной увертюры и вариаций на народные песни. Уже в XVIII веке скрипач, дирижер и композитор И.Е.Хандошкин написал 50 (!) циклов вариаций на русские народные песни.

В XIX веке, впервые - в творчестве М.И.Глинки, традиция инструментальных вариаций на фольклорную мелодию и жанр оперной увертюры, подразумевающий контраст двух тем-образов, сблизилась. Его симфоническая пьеса «Камаринская» (касс. 27) представляет увертюру с двумя варьируемыми народными темами - плясовой и протяжной. Вслед Глинке М.А.Балакирев написал «Увертюру на три русские песни».

Так возник специфически русский тип симфонизма, которому отдана дань и собственно симфониями - Первой Чайковского, Второй («Богатырской») Бородина, всеми тремя симфониями Римского-Корсакова. Этот симфонизм - не «борющийся» и «преодолевающий», а эпически развертывающий некую исконную, надличную, вечную жизнь; не философски-концептуальный, а картинно-созерцательный, обращенный не к «светлому завтра», а, скорее, к самобытной традиции.

Последнее означает не обязательно именно русскую традицию, хотя как раз с вариаций на русские песни начинался отечественный инструментализм. Глинка, кроме русской «Камаринской», сочинил две испанские увертюры - «Арагонскую хоту» и «Ночь в Мадриде». Даргомыжский написал «Чухонскую фантазию» для оркестра (т.е. «финскую фантазию», если говорить в сегодняшней топо- и этнонимической манере). Бородину принадлежит музыкальная картина для оркестра «В средней Азии». Балакирев параллельно симфонической поэме «Русь» сочинял поэму «В Чехии». В перечне оркестровых произведений Римского-Корсакова - «Сербская фантазия», «Испанское каприччо», сюита «Шахерезада». Чайковский написал «Итальянское каприччио». Из пяти симфонических увертюр Глазунова одна названа «На греческие темы», другая - «Финская фантазия» и т.д., и т.п.

Если абсолютная музыка западного типа сложилась как философия исторических «целей», то русская абсолютная музыка сложилась как созерцание многообразной широты бесцельно-самоценной народной исторической жизни. С этим связано и различие исторического рельефа самой музыки в «золотом» (как для Западной Европы, так и для России) XIX веке, к которому мы и перейдем в следующих лекциях. ...

75

## ПРИМЕЧАНИЯ

1. Предисловие Каччини к «Новой музыке» цит. по: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII-XVIII веков. М., 1977, с.70.
2. См. о музыкально-терминологической судьбе лат. «opus»: Чередниченко Т.В. Композиция и интерпретация: три среза проблемы. - В кн.: Музыкальное исполнительство и современность. Вып.1. М., 1988, с.47-48.
3. Моцартовская трактовка *opera - seria* шла от приоритета музыки перед драмой (собственно, так же, как и его трактовка *buffa*). «Идоменей» - это прежде всего цепочка крупных и композиционно-закругленных арий, представляющая героев в полный рост. «Рост» же героев *seria* всегда царственный. Главный конфликт «серьезной» оперы — борение чувства и долга — всегда разрешается в пользу долга, а воплощениями долга выступают венценосцы. Таков Тит - идеальный царь (из «Милосердия Тита») Идеальный тип царя близок у Моцарта образу сверхчеловека («Дон-Жуан»). Дон-Жуан из поздней моцартовской оперы, жанр которой лишь условно определяется как *seria* (сам Моцарт определил его: «шутливая драма»), однако, встроен в ряд, начатый критским царем Идоменеом, - в тональный ряд ре-мажора, традиционного для характеристики героев «высшего порядка». С этими героями всегда происходит чудо — благополучно развязывающее перипетии «Идоменея» и трагически оканчивающее похождения Дон-Жуана. Серьезная опера, какой она сформировалась у Скарлатти и дожила до моцартовских шедевров, — это музыкальное представление о судьбе, царях, боггах и чуде, задавшее, за маскировкой дважды условного действия (театрального, да еще музыкального), «последние» вопросы: о соотношении человека и Бога, жизненной судьбы и предопределенности. С этой точки зрения наименование жанра, высших проявлений достигшего у Моцарта, - «*seria*» — далеко не случайно.

См. об «Идомеене» Моцарта подробнее: Кириллина Л. Бог, царь, герой и оперная революция. - Советская музыка, 1991, N212.

4. Бесчисленные оперные нотариусы, доктора, опекуны, лукавые служанки, слуги-пройдохи, солдаты-хвастуны - герои buffa были типическими условными «характерами», кочевавшими с ярмарочных подмостков в литературные комедии XVII-XVIII веков. В первых и вообще домопартовских buffa типические черты драматических образов однозначно преобладают. У Моцарта старые маски превращаются в живых людей, и прежде всего за счет музыки. Например, в «Свадьбе Фигаро» встречаемся с небывалой для жанра вещью: госпожа (Графиня)

76

и служанка (невеста Фигаро Сюзанна) представлены одинаковым количеством арий. А такой важный персонаж, как Граф - одной, тогда как его слуга (Фигаро) — тремя. Но дело даже не в этой «демократической» тенденции, а в том, что основная нагрузка характеристик персонажей падает не на арии, а на их участие в ансамблевых номерах. В ансамблях герои предстают как типы, и контраст типов дает композитору возможность изобретательно дифференцировать ансамблевую ткань. Арии же как бы отвлечены от типических характеристик героев. В ариях Сюзанна - не служанка, а просто девушка, испытывающая нежные чувства, но вместе с тем разумно взвешивающая все обстоятельства; Фигаро — не слуга, а просто смелый и здравомыслящий человек, хороший психолог и несколько циничный знаток придворных нравов. «Разведя» героев на условные «характеры» (представленные в ансамблях) и неповторимых индивидов (представленных в ариях) Моцарт пишет как бы две оперы в одной: лирическую драму внутри традиционной buffa.

Еще более сложное смешение «характеров», символических фигур и психологических реалий - в «Волшебной флейте». В этой опере-завещании Моцарт воплотил свое представление о справедливом и разумном устройстве жизни. Известно о Моцартовом увлечении масонством - своего рода индивидуальной религией, основанной на культе дружбы и вере в возможность достичь совершенного общества. Музыкальному миру «Волшебной флейты» нет аналогий не только в традициях seria и buffa, но и в творчестве самого Моцарта. Это — опера-мистерия, граничащая и с хоральным церковным пением, и с народной игрой. В последней опере Моцарта жанр как бы уходит за пределы самого себя — в сферу философской концепции. По-своему к этой сфере двигалось симфоническое творчество (см. далее в основном тексте лекции).

5. Это наблюдение принадлежит Ю.Н.Холопову. См. его статью: «О гармонии Г.Шютца» в кн.: Генрих Шютц. М., 1985, с.176-177.

6. О риторических фигурах см.: Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII - первой половины XVIII века. М., 1983.

7. Прежде всего см. кн. А.Швейцера «И.С.Бах», изданную в русском переводе (М., 1965). Среди русскоязычных баховедческих работ можно выделить: Протопопов В. Принципы музыкальной формы И.С.Баха. М., 1981; Друскин М. Пассионы И.С.Баха. Л., 1972; публикации в сборнике «Проблемы музыкального стиля И.С.Баха и Г.Ф.Генделя». М., 1985.

8. Философ Карл Вильгельм Фердинанд Зольгер, объясняя силу «абсолютной

77

музыки», подчеркивал, что она «возвышает настоящее к вечности», раскрывает «единство жизненного в идее», т.е. осуществляет ту же духовную процедуру, какую числила за собой философская метафизика. См в кн.: Dahlhaus C. Die Idee der absoluten Musik. Kassel, 1978, s.77 и след.

9. Настоятельность энергии, сконцентрированной в сочинениях Бетховена, нацеленность «вперед и вверх» его симфонических и сонатных форм заставляет сегодня вспомнить о пресловутом тоталитаризме. Современные ассоциации такого рода можно объяснить впечатляющим историческим опытом. Но еще в 1923 году, задолго до западного варианта «тоталитаризации», появились свидетельства такого восприятия музыки Бетховена. В книге «Судьба музыки с древности до современности» немецкие музыковеды Эрих Вольф и Карл Петерзен писали о бетховенской композиции: «Ее смысл заключается в борьбе противоположностей, в абстрактной войне, которую воля субъекта-композитора ведет сама с собой. **Сонатная форма - это чистый механизм. Не без основания приходят аналогии с бюрократической государственной системой, для которой живые существа — всего лишь функции**» (см.: Wolf E., Petersen C. Das Schicksal der Musik von der Antike zur Gegenwart. Breslau, 1923, s.178). Не зря уже более столетия Бетховена воспринимают как «вождя» — особенно же вожди его так воспринимают. Среди высказываний о Бетховене, принадлежащих харизматическим лидерам XIX и XX веков, собранных музыковедом Х.Х.Эггебрехтом в книге «К истории восприятия Бетховена» (1972) не хватает хрестоматийной еще недавно для русскоязычных читателей ленинской фразы: «Изумительная, нечеловеческая музыка!». Сегодня в восторженном эпитете «нечеловеческая» слышатся нечеловеческие отголоски. Между тем «бетховенские» восторги вождей имели как раз самую понятную человеческую природу. Им лестно было услышать хоть какой-то резонанс своему прогрессистскому утопизму в творениях гения, и восторгались они не Бетховеном, а самими собой. Недаром же А.Луначарский с безоглядным анахронизмом восклицает: «Бетховен - художник восходящих классов!». И одновременно объявляет Чайковского «певцом классов разбитых и безнадежных» (статья «Музыка и революция», 1927).

Динамика, философски значимая и легко отождествляемая с революционным утопизмом XIX-XX веков, действительно есть в сонатно-симфонических произведениях Бетховена. Но есть и непостижимое художественное совершенство, которого в своей сфере социальные «динамисты» отнюдь не достигли. И если бетховенский тип симфонизма мог подхлестывать умонастроения «преобразования мира», то только в таком сознании, которое было лишено защитной оболочки эстетизма, художественной восприимчивости.

78

10 Этот факт приводится в предисловии Е М Левашева к изданию Димитрий митрополит Ростовский Рождественская драма или Ростовское действо (партитура) М , 1989, с 5 Вновь опера была поставлена в Московском камерном музыкальном театре в 1982 году

## **Лекция 11. ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКАЯ МУЗЫКА XIX ВЕКА. Бетховен и «традиция революционеров»**

1. Западная модель: индивидуальное как революционное •
2. Бетховенский симфонизм: «история» и «мгновение» •
3. Мгновение как «история»: эстетика романтической миниатюры •
4. История как «мгновение»: эстетика симфонической поэмы •
5. «Гипертрофия» и «норма» в опере и симфонии •

## 6. Национально-музыкальные революции •

### 7. Предчувствие новой музыки.

#### 1. Западная модель: индивидуальное как революционное.

В музыкальной критике XIX века при осмыслении творчества Бетховена сближались понятия новизны и творческой индивидуальности

Бетховенский стиль наследовал предшествующей традиции Но наследовал, как бы образуя дистанцию к ней Моцартовские патетические темы, послужившие отправным пунктом для героических тем Бетховена, были столько же «личным высказыванием», сколько условной звуковой лепкой идеального «характера» в оперном смысле У Бетховена подобные темы как бы лишены условности, превращены в сугубо «свое слово»<sup>1</sup> Там же, где, как в Восьмой симфонии, написанной словно в память о Гайдне, Бетховен стремится точно соблюсти специфическую отвлеченность классических музыкальных образов, композитор не может отделаться от иронии, подавая «не свое слово» в пародийной окраске<sup>2</sup>

Дистанция по отношению к традиции, хотя и не нарушенной в чем-либо существенном, означала, что композитор в собственном сознании ~ больше неповторимый художник, чем «мастер вообще», «медиум музыкальности», «выразитель законов искусства»<sup>3</sup> Эту-то внутреннюю позицию бетховенского творчества и почувствовали романтические философы и писатели, сформировавшие идеологию нового музыкального века - века романтизма.

Романтикам акцент на личной оригинальности стиля был близок постольку, поскольку само романтическое мировидение концентрировалось вокруг

80

противопоставления «Я» художника и окружающей жизненной прозы<sup>4</sup>. Художническая индивидуальность может размыкаться, сливаясь с космосом, но миру обывателей, погрязших в житейском, она неизменно чужда.

Не случайно, что именно Э.Т.А.Гофман (1766-1822) - романтический писатель, оставивший в «Житейских воззрениях кота Мурра», с присовокуплением макулатурных листов из биографии капельмейстера Иоганнеса Крейсlera) ярчайшее запечатление оппозиции «музыкант-личность - безликая толпа», первый титуловал Бетховена званием «революционер» и первым же определил идею музыкального романтизма - «характеристичного запечатления личности в музыке»<sup>5</sup> В 1810-1815 годах Гофман (а он был не только писателем, но и композитором, - ему принадлежит одна из первых романтических опер - «Ундина», 1816) сотрудничал в Лейпцигской «Всеобщей музыкальной газете». И вот каждое новое произведение Бетховена встречало в его колонке аттестацию «новаторского», «революционного». С 1824 года в «Берлинской музыкальной газете» крупнейший музыковед и педагог А.Б.Маркс не устал напоминать о том, что Бетховен - великий новатор<sup>6</sup>.

С 1820-х годов звание «революционера» присваивалось уже каждому самобытно проявившему себя музыканту. Все романтики 40-70-х годов прошлого столетия считались ниспровергателями традиций, даже если их творчество (как шопеновское, например) по сути оставалось основанным на классических нормах композиции. Впрочем, ниспровержение традиций, и вполне сознательное, также имело место. Недаром Вагнер сам себе присвоил почетное звание новатора и революционера (и не только по музыкальным показаниям: Вагнер сражался на баррикадах дрезденского антиправительственного восстания 1849 года и мечтал о мировой революции), видя в своих операх черты «художественного произведения будущего» (так назывался его трактат 1850 года).

Взаимосопряженность индивидуального самовыражения и революционаристского самосознания привела к тому, что в романтической музыке тесно переплелись чувство «Я» и чувство Истории. Мгновенья собственной жизни композитор-романтик осмыслял как исторически-судьбоносные, и судьбы мира переживал как собственную жизнь. Слова поэта Генриха Гейне «Мир раскололся, и трещина прошла через сердце поэта» как нельзя лучше выражают парадокс прямого

81

сопряжения лично-мимолетного и всеобще-исторического. Музыкальный язык, способный передать этот парадокс, сформировался еще в композициях Бетховена.

#### 2. Бетховенский симфонизм: «история» и «мгновение».

Прочитав на вид узко-конкретное, но чреватое широким смыслом, наблюдение замечательного знатока бетховенского творчества Филипа Гершковича из его статьи «Анатомия Третьей части 1-й фортепианной сонаты Бетховена»<sup>7</sup>: речь идет о последней восьмой («си-бемоль») второго такта, которая в симметричном такте следующего построения превращается в «си».

«Бетховен - непревзойденный мастер «анонсировать» и даже на самом деле сделать модуляцию (т.е. переход из одной тональности в другую - Т.Ч.) одним единственным ... звуком. Таковым является это «си»... Не забудем упомянуть и о том, что альтернатива «си-бемоль» - «си» становится фокусом разработки ...»

Один звук, как подчеркивает Ф.Гершкович, становится переломным моментом тонального развития, т.е., если использовать внемузыкальные термины, - частное «мгновение» жизни превращается в «историческую эпоху».

Чрезвычайная лаконичность в воплощении композиционных функций задавала симфонизму Бетховена его поразительный динамизм (см. об этом в Лекции 10, разделе 8). В бетховенской форме, однако, мгновения вроде «си», молниеносно переключающего процесс из одной тональности в другую, имеет сугубо конструктивное, объективно-логическое значение. Это ни в коей мере не мгновения «чувства», приковывавшие к себе эмоциональное внимание. Скорее эти «си» — «пучки» энергии, которые Бетховен гениально концентрирует из равновесного баланса сил тональности. И лишь общая траектория напряженного движения, стимулируемого такими «энергетическими выбросами», может быть понята и интеллектуально - как образ мировой устремленности к высшей цели, и эмоционально - как символ драматического развития души.

У романтиков бетховенский «миг истории» обростает личным переживанием - переживанием собственной личности. Объективная логика процесса пропитывается субъективным чувством. Оно раздвинет границы «мгновения», лишая его конструктивной краткости и превращая в более или менее долгий фрагмент формы, который функционально (например, с точки зрения тонального

82

движения) есть не что иное как мгновение, а по смыслу - «эпоха» в «истории души». И наоборот. С формально-функциональной точки зрения перед нами может быть громадная «история» (длительный процесс, насыщенный тональными сдвигами и контрастными темами). Но по смыслу эта «история» - всего лишь «мгновение» душевной жизни, всего лишь один из бликов, отброшенных личностью художника на звуковую поверхность.

Гипертрофия музыкально-конструктивного мгновения или, напротив, мгновения музыкально-эмоционального в конечном итоге превращает бетховенский симфонизм, от которого отталкивались романтики, в свою противоположность' в статично-фрагментарную форму. В свою очередь, принципы статики и фрагментарности задали ориентиры новаторам XX века.

Композиторы-романтики по-разному восприняли бетховенские заветы Сознательные революционеры (такие, как Вагнер) мыслили музыкальную форму по модели драматичной и грандиозной «истории». Новаторы «нечаянные», не стремившиеся радикально преодолеть традицию, обращались с композицией как с собранием самоценных мгновений (и это собрание мгновений, в свою очередь, выступало неким «сверхмигом» - временем, «спрятанным» от напора истории в тайниках «Я»).

К первым принадлежали, кроме Вагнера, реализовавшего свой «историзм» в опере, Берлиоз и Лист, работавшие больше в жанре симфонической музыки. Ко вторым - Шуберт, Шопен, Шуман, отточившие жанр вокальной и инструментальной миниатюры, а на поздней волне романтизма - Брукнер, поставивший уникальный эксперимент по превращению в «собрание мгновений» целых громадных симфоний. Более подробное знакомство с романтическим музыкальным миром начнем с мастеров лирической и программной миниатюры.

### 3. Мгновение как «история»: эстетика романтической миниатюры.

Более 600 песен Шуберта, 48 «Песен без слов» Мендельсона, десятки вариационных обработок арий, «момент в фантазийном стиле», «Приглашение к танцу» К.М. фон Вебера (1786-1826), 117 фортепианных вальсов, мазурок, полонезов, ноктюрнов Шопена; его же экспромты, скерцо, баллады; 8 фортепианных циклов Шумана, вмещавших десятки кратких песен...

83

Поистине, с 1820-х годов, на которые приходится расцвет творчества старших романтиков - Шуберта и Вебера, наступила эпоха любви к музыкально-малому. По воле случая (чтобы отличить одну до-мажорную симфонию Шуберта от другой, написанной в той же тональности) даже симфония получила аттестацию «малой». Пусть это случайность, но ведь у того же Шуберта симфония как бы стремилась «минимализоваться», то не завершаясь (незавершенная Симфония 1821 года), то не заканчиваясь (Симфония 1822 года, «Незаконченная»). Как видно из последних примеров, «малое» романтиков - еще и «незавершенное», или, по меньшей мере, тяготеющее к эстетике архитектурной мягкости, растворения граней формы.

Бетховен тоже сочинял песни; Моцарт тоже оставил необозримое множество маленьких ансамблевых, вокальных, клавирных песен. Но для классиков малая форма была «досугом» по сравнению с «работой» - симфонией, сонатой, концертом, оперой. Романтики же переместили «работу» в область малого. При этом, если шутивно-развлекательное рондо Бетховена «Ярость по поводу утеряннного гроша» являет собой постройку с надежным тонально-конструктивным фундаментом и прочной мотивно-тематической крышей, так что «утерянному грошу» парадоксально соответствует капитальная завершенность формы, то песни Шуберта или вальсы Шопена, задуманные как бесценные лирические откровения, чуждые каких-бы то ни было «грошовых» тем, далеки от строгой выстроенности. Логическая завершенность формы - не их императив. Забота о пропорциональной уравниваемости музыкальной пьесы, не покидавшая Моцарта даже тогда, когда он сочинял крохотный дивертисмент на случай, перестает быть обязательной для романтической миниатюры.

Недаром Шуберт, Шопен, Шуман объединяют свои пьесы в циклы. Пьеса мыслится как часть, а не целое, как мгновение в череде других мгновений. У Шумана есть цикл фортепианных пьес «Бабочки». Название симптоматичное. Музыкальный образ - это «бабочка», нечаянно мелькнувшая и улетевшая, но манящая воспоминание своей таинственной красотой. Характерны и серии «Экспромтов» у Шопена и Шуберта. Сочинение получает имя, указывающее на спонтанность и мимолетность.

Спонтанность и мимолетность - не просто настроения, составляющие ауру музыки. Сама форма сочинений стремится стать мгновением, внутренние и внешние грани которого условны и призрачны. В песнях Шуберта ток мелодии словно перетекает

84

через начало и конец; отдельная песня - только миг, выхваченный из неслышимо вечной напевности. В ноктюрнах Шопена, иногда построенных как вариации на двухчастную песню (типа куплет-припев), все новые и новые украшения, нюансирующие мелодию, тоже обозначают перспективу процесса, уходящего за границу концовки в необозримую даль. В «сценах» Шумана (имеются в виду фортепианные циклы «Лесные сцены», «Детские сцены», а также «Карнавал», представляющий по определению композитора, вереницу «сцен») возникает мозаика музыкальных «частностей», словно случайно уложенная в таком, а не другом, порядке, в такие, а не другие, пределы.

И каждая «частность» подчеркивает свою фрагментарность тем, что избегает центра. В отдельных пьесах, например, «Лесных сценах» Шумана нет такой необходимости для любого законченного высказывания детали, как кульминация. В «Грезах» из «Детских сцен» (касс. 25) появление в третьей четверти формы далекой от тоники гармонии, казалось бы, готовит кульминацию. Однако кульминация «смазана», поскольку на остром аккорде движение фактуры застывает, словно не чувствуя, что аккорд — напряженный, и что надо бы поспешить с его разрешением в устойчиво-опорное созвучие. Ясно, что композитор сознательно гасит функциональный акцент формы. Ему не нужен рельеф, который организовал бы целое в симметрию подъема-спада. Да и сама симметрия не нужна, потому что не нужны внешне-архитектонические признаки законченности. Шуман стремится подчеркнуть фрагментарность миниатюры. А следовательно - частичность музыкального мгновения по отношению к внемзыкальному времени.

Мастера романтической миниатюры вписывали свои музыкальные эскизы, «Пестрые листки», «Листки из альбома» (перечислены названия циклов Шумана) в окружающую музыку время - в историю.

История эта - прежде всего личная биография художника. Шуберт в последнем прижизненно исполненном песенном цикле «Зимний путь» уходит вместе с одиноким странником - героем песен, желая в последнем номере цикла возлюбленной (или себе? или нам?): «Спокойно спи». Шуман в «Танцах Давидсбюндлеров» («Общества братьев Давида», имеется в виду библейский псалмопевец Давид) и в «Карнавале» выводит себя (в лицах Флорестана и Эвзебия - антагонистов-близнецов, ведущих споры об искусстве на страницах шумановских критических статей) и своих друзей по романтическому «цеху» (Паганини, Шопена).

85

Произведения превращаются в своего рода музыкальные дневники, обнародованные для концертной публики.

Но не только личная биография раскрывается в «Грезах» или «На Бруке» (название песни Шуберта 1925 года на слова Э.Шульце; стихи - о всаднике, скачущем в кромешной тьме горного леса и освещающем себе путь «тайным светом предчувствий», - образ этот, конечно, не что иное, как метафора душевного порыва романтического художника). Следует помнить один из романтических афоризмов: «С человеком рифмуется вся природа» (Й.В. Риттер<sup>8</sup>). И с малыми подробностями личных обстоятельств в произведениях романтиков «рифмовались» мировые судьбы<sup>9</sup>.

Поэтому, когда в «Карнавале» давидсбюндлеры наступают виртуозно-изящным маршем на филистимлян (библейский этноним означает у Шумана филистеров, обывателей), то это, ни много ни мало, - эстетически-социальный утопизм в духе «красота спасет мир». И когда герой песни «На Бруке» поет в мажоре (после глубокого минора) «И нам забрезжит, наконец, Огней долинных вереница», то за этим слышится вера в грядущее царство разума и справедливости.

Эфемерность мгновений романтической миниатюры не мешает их концепционной нагруженности. То, для чего Бетховену в конце концов потребовалась симфония с хором в финале (Девятая симфония), - а именно, «послание» о последних основаниях и конечных итогах, романтические мастера малой формы могли выразить одним ускользающим музыкальным жестом, например 16-ю тактами Седьмой прелюдии Шопена. Эта прелюдия вдвойне эфемерна. Она - призрак мазурки (ритмоформулы мазурки в прелюдии не бодро повторяются, а замирают в паузе; танец не «раскручивается» в захватывающую стихию, а все время «растворяется»), а мазурка - бальный танец — тоже нечто духовно не прочное. И вот в призрачном мире опозитизированной «суетности» раскрывается то, чего в масштабнейших и прочнейших своих созданиях жаждал Бетховен: итог истории - гармоничная вечность.

Если история вместе со своими итогами может «развертаться» в мгновении, то она в него может и «свертаться». Монументальные сочинения с подробно прописанной событийной программой могут означать единственный миг духовного озарения. Обратимся к романтической большой форме.

86

#### 4. История как «мгновение»: эстетика симфонической поэмы.

Классическая симфония относилась к времени как к ряду четко отграниченных друг от друга событий. Не зря импульс симфонизму был задан оперой, в которой действие, изложенное в речитативах, останавливалось «передохнуть» во время развернутых арий. Паузы между частями классического симфонического цикла - это как раз такой «квазиоперный» отдых от развития. Даже если не принимать во внимание пауз, части симфонии отделены друг от друга сменой темпа.

Романтики, не завершая подчас своих многочастных симфоний, разработали жанр симфонии одночастной - симфонической поэмы. По продолжительности звучания такие поэмы не были короче «нормальных» четырехчастных циклов Моцарта или даже Бетховена. Но время в них становилось «короче», в смысле - более «сплошным», слитным. Не только паузы между частями исчезли; исчезли и тематически-темповые маркировки различий разделов. Лист, автор 13 симфонических поэм, которые распределены чуть не по всей его долгой творческой биографии (и ее «сливая» в одну «поэму»), довел до кульминации намеченную у Бетховена идею скрытого мотивного родства симфонических тем. В листовской технике монотематизма все темы выводятся из одного мотивного субстрата

На место обстоятельной расчлененности симфонического времени приходят иные способы артикуляции процесса. Во-первых, - программность. Практически все симфонические поэмы Листа имеют название, указывающее на тот или иной известный литературный источник: «Гамлет (по Шекспиру)», «Мазепа» (по Гюго), «Прометей» (по Гердеру), «Идеалы» (по Шиллеру). Есть и поэма, отсылающая к живописному полотну - «Битва гуннов» (по картине В.Каульбаха). Нередко к сочинению прилагается развернутый комментарий, объясняющий, какие фрагменты литературного сюжета «пересказаны» музыкой, что конкретно в музыке «происходит» с Гамлетом или Прометеем.

Второе средство достижения «членораздельности» симфонического процесса в обход завершенности частей - цепь кульминаций (из которых последняя - самая сильная), за каждой из которых словно открывается новая образная перспектива (героический пафос сменяется лирическим созерцанием; лирическая восторженность - фантастическим гротеском, и т.д.). События, подобно волнам, как бы «захлебываются», «откатываются» и уступают место другим событиям, также

87

обрывающимся в кульминационный момент. Возникает экзальтированный рельеф «великих свершений», не доведенных до конца, больших надежд, оборачивающихся утраченными иллюзиями. Это - рельеф романтической борьбы с собой, раздвоенности и проблематичности собственного «Я» (вспомним гейневское: «Мир раскололся, и трещина прошла через сердце поэта»).

Если Лист писал одночастные симфонии, то Берлиоз нарушил симфонический канон в другую сторону. Наряду с одночастными сочинениями типа листовских поэм у него есть пяти- («Фантастическая симфония») или трехчастные («Граурно-триумфальная симфония»). Но даже когда французский романтик пишет вроде бы в классических очертаниях (четырёхчастная симфония «Гарольд в Италии», по Байрону), литературная программность, драматургия «налезавших» друг на друга кульминаций и резких поворотов действия делают деление симфоний на части сугубо внешним и условным. Пять частей «Фантастической симфонии» - это как бы единая дневниковая запись, настолько стремительная в своей искренности, что не делится даже на абзацы и оставляет «недописанными» целые фразы.

«Гамлеты», «Прометеи», «Мазепы» или «Гарольды» с их судьбами, за которыми в культуре закрепилось значение трагических символов истории, в симфонических интерпретациях Листа или Берлиоза превращаются в ипостаси автора музыки. Недаром наравне с литературными «спутниками человечества» в симфонических поэмах Листа выступает сам Лист («От колыбели до могилы») - поздняя поэма-размышление о смысле жизни художника), а в симфониях Берлиоза - сам Берлиоз. «Фантастическая симфония» имеет подзаголовок «Эпизод из жизни артиста». «Артист» - это композитор, томительно влюбленный тогда в будущую свою жену. И хотя в симфонии (как о том повествуется в объявленной программе) «артист» в своих снах наяву не только испытывает восторженные мгновения нежности, но и попадает на шабаш ведьм, где возлюбленная его предстает в демоническом облике, тем не менее герой симфонии - это «Я» композитора. Отсюда и фантастика «шабаша ведьм», и псевдоним идеального возлюбленного Лелио (в монодраме «Возвращение к жизни», продолжающей «Фантастическую симфонию», - сочинении для чтеца, хора, солистов-певцов и оркестра, текст для чтеца - Лелио - написан самим Берлиозом).

Отождествление авторского «Я» с «Прометеями» - героями истории человечества -

88

означает, что грандиозность и событийная насыщенность романтических симфонических произведений упирается в единственный момент: момент, который А.Н.Скрябин, поздний русский романтик, выразил, обозначив лейтмотив, из которого вырастает его Третья симфония, ремаркой «Я есмь».

У поздних романтиков, писавших в позитивистской атмосфере конца XIX - начала XX века, художественный комплекс романтического симфонизма выражен резче и прямее. Ведь, скажем, Рихарду Штраусу (1864-1949), вслед за Листом создававшему одночастные симфонические поэмы по Шекспиру («Макбет», 1887) или Н.Ленау<sup>10</sup> («Дон Жуан», 1889), приходилось противостоять литературе, в которой к тому времени возобладал натурализм (тогда как Лист или Берлиоз входили с литераторами в один дружеский круг). В противовес художественному окружению, в котором романтические импульсы уже

были исчерпаны, композитор настойчиво подчеркивает специфические мотивы романтической большой формы. Симфоническая поэма Штрауса «Жизнь героя» имеет автобиографическую программу, о чем свидетельствует введение в нее тем из других сочинений композитора.

От «Эпизода из жизни артиста» 1830-х годов до «Жизни героя» 1890-х годов пролегает путь гипертрофии романтического стиля и мировидения. Как всего лишь «артист» отличается от некоего титанического «героя» (хотя и за первым, и за вторым стоят сами авторы-композиторы), так отличался поздний романтизм, уже словно не верящий в свою историческую оправданность и поэтому «надувающий щеки» и изображающий «силача», от романтизма раннего, искренне видевшего в себе долгожданного спасителя культуры.

Впрочем, как раз в этом мессианизме уже заложена была фигура позднеромантического титана, совершающего величественные жесты, но в то же время ослепленно моргающего перед светящей ему в лицо электрической лампочкой художественного натурализма. Романтики почитали крайности - эфемерно-малое и грандиозно-большое, поскольку боролись с обывательской «серединой», которую считали не «золотой», а блекло-серой. В области монументального как раз и проявлялись, задолго до заката стиля, поражающие до сего дня сверхчеловеческие масштабы. И задолго до заката стиля эти суперпроизведения были осознаны - в самом же романтизме - как кризисная чрезмерность.

89

## 5. «Гипертрофия» и «норма» в опере и симфонии.

**5. «Гипертрофия» и «норма» в опере и симфонии.** Романтическая опера начиналась «Ундиной» Гофмана и «Вольным стрелком» Вебера - сочинениями, масштаб которых меньше, чем моцартовского «Дон Жуана», а концептуальные претензии меньше, чем бетховенского «Фиделио». Зато Р.Вагнер, осуществивший романтическую реформу оперы, успел усвоить симфонический опыт Берлиоза и Листа, а тем самым - и тягу к исторической значимости и массивности музыкальных произведений. Начав со сравнительно лаконичного «Летучего голландца» (1840), он пришел к сверхопере - тетралогии «Кольцо Нибелунга» (в 1869 году была написана первая опера из четырех, связанных одним сюжетом, - «Золото Рейна», в 1870 - «Валькирия», в 1876 закончены «Зигфрид» и «Гибель богов»). Это громадное сочинение, как и другие зрелые оперы Вагнера («Тристан и Изольда», «Парсифаль»), своеобразно воплощает принципы «сплошного» времени, реализованные Листом в симфонических поэмах. Оперы Вагнера, характеризуя которые, композитор применял изобретенный им термин **«бесконечная мелодия»**. — это поток симфонической ткани, в котором **как бы на правах солирующих инструментов участвуют вокальные голоса.**

Оперы не членятся на номера, грани между речитативами и ариями, оркестровыми прелюдиями к сценам и самими сценами размыты (касс. 26). Артикуляция времени перемещается в другое измерение. Каждому персонажу, каждому символу (например, кубку с любовным напитком, который выпивают герои «Тристана и Изольды», или Чаше Грааля, обретаемой Парсифалем, или чудесному мечу, при помощи которого Зигфрид совершает свои подвиги), каждой ситуации действия соответствует свой музыкальный знак - лейтмотив (наследник монотемы Листа). Лейтмотивы проходят через всю оперу (или через все четыре оперы, как в «Кольце Нибелунга») в оркестре и вокальных партиях. Они переплетаются, противопоставляются, выводятся друг из друга, образуя музыкальную драму, для которой текст либретто (тексты писал сам композитор) и сценическое действие служат более или менее статичным пояснением. Герои, например, Зигфрид и Брунгильда, могут 20 минут стоять на сцене и петь дуэт, и внешним образом будто бы ничего не происходит, действие не движется. Однако в партитуре оркестра и в вокальных партиях тем временем разворачивается и минует целая историческая эпоха (дуэты Зигфрида и Брунгильды в «Зигфриде» сопровождаются лейтмотивами первых двух опер тетралогии, а тем самым - всей известной по своду

90

северогерманских легенд - «Старшей Эдде» - мифоисторией богов и людей, нарушивших изначальный закон мироздания и поплатившихся за это мировым хаосом и общей гибелью).

В операх Вагнера масштабность целого сочетается с микроплетением лейтмотивного «повествования». В концепционный «телескоп», позволяющий увидеть отдаленные правремена и итоговый смысл истории, словно встроен музыкальный «микроскоп», показывающий движение мгновений. Оперная реформа Вагнера как бы соединила шубертовски-шумановскую любовь к эпизодически-малому и листовски- берлиозовское упоение грандиозностью.

Разумеется, восприятию трудно «раздвоиться» и следить за музыкальным процессом в столь разных точках отсчета одновременно. Одних эти трудные требования покоряли. Во всяком случае, Байрейтский театр, специально устроенный для премьер Вагнера его мюнхенским покровителем королем баварским Людвигом II (все гипертрофировано в творчестве Вагнера, и отношение к нему меценатов - тоже; после смерти Вагнера Людвиг II покончил с собой), всегда полнился публикой. В Байрейт ездили, как в Мекку или как на престижный курорт. Другие не принимали того духовного диктата, который означали непомерные требования композитора к слушателям, а в ажиотаже вокруг стареющего гения видели прежде всего великосветскую и интеллигентскую моду. В таком духе высказывался П.И.Чайковский, отдававший, однако, дань величию замыслов немецкого мастера.

Как бы то ни было, не зря Вагнер видел в своих операх «художественное произведение будущего», - он рассчитывал на «будущую публику». К слушателям он относился, как утопист-революционер к обществу, надеясь переделать его.

Чайковский, сдержанно отнесшийся к Вагнеру, поддержал хвалебной статьей провалившуюся при премьере в 1875 году оперу Жоржа Бизе (1838-1875) «Кармен» Теперь, когда эта опера стала достоянием музыкальной памяти чуть ли не любого школьника, когда куплеты Тореадора или хабанера Кармен чуть ли не ежедневно звучат по радио, трудно дать себе отчет в ее принадлежности к эпохе, когда она возникла и когда жил ее автор.

А ведь многие следы романтической композиции заметны в создании Бизе. Например, «вагнеровские» лейтмотивы: в «Кармен» их немного, но они так же настойчиво комментируют действие, как и в «Кольце» Вагнера. Во всех поворотных

91

моментах звучит мотив роковой любви; его трансформации пронизывают вокальные высказывания главной героини... Но Бизе не делает конструктивного акцента на лейтмотивной технике. Его эстетика выросла на французской почве, где еще живы были традиции танцевальных сюит с программными названиями вроде «Жнецов» или «Деревенских забав». И оперирует композитор жанровыми знаками. Марши, танцы - сегидилья, хабанера, болеро - окрашивают оперу в яркие цвета национальной и бытовой характерности. Эти краски так концентрируют на себе внимание, что какие-то еще средства активизации музыкального действия не нужны. Поэтому Бизе, не оглядываясь на нововведения Вагнера, сохранил номерную структуру оперы, традиционное чередование арий и ансамблей с речитативами (поначалу это были разговорные диалоги; друг Бизе Гиро после смерти композитора мелодизировал и гармонизовал их, используя музыкальный материал арий и сцен).

«Кармен» Бизе обозначила мир нормы, противостоящей утопической грандиозности. В горизонте нормы развивалось искусство Джузеппе Верди (1813-1901), сменившего творчески умолкнувшего в 1829 году Джоакино Россини на посту национального (и европейского) оперного кумира. Более 40 опер; из них более половины репертуарны по сей день, - таково наследие композитора. Вердиевская опера характерна тем, что это прежде всего - опера певцов, опера вокальной мелодии. Вагнер саркастически назвал оркестр Верди «большой гитарой». И в самом деле, роль оркестра в операх Верди - поддерживать и сопровождать вокал. Хотя уже в «Аиде» (1871) Верди пользуется оркестровыми лейтмотивами, а в поздних «Отелло» и «Фальстафе» лейтмотивная техника музыкально-оперной драматургии получает приоритетное значение, тем не менее композитор сохранил баланс между самоценной вокальностью и симфоническим развитием драмы. И у Бизе, и у Верди вагнеровский синтез большого и малого как бы механически распался на составные части: большая опера состоит из малых, относительно законченных, номеров. Вместе с утратой отождествления мгновения и истории оперы великих француза и итальянца потеряли романтический «фирменный знак». В сегодняшнем сознании они такая же «классика», как «Свадьба Фигаро» Моцарта или «Севильский цирюльник» Россини; они словно написаны «когда-то вообще», не именно в XIX веке, не в столетии «трещин, прошедших через сердце поэта».

92

Таково же соотношение между симфониями позднего романтика Антона Брукнера (1824-1896), и как бы тоже романтика и как бы тоже позднего, но далекого от гипертрофированной масштабности, - Йоганнеса Брамса (1833-1897). В Вене, где жили оба мастера, сильно было негативное отношение к Вагнеру. Брукнер же был негибким вагнерианцем. Музыкальная критика выдвинула против него авторитет Брамса, поклонение которому считалось признаком хорошего тона. И если Вагнер имел собственный театр, то Брукнер ждал признания до 60-летнего возраста.

Хотя биографические подробности не всегда проясняют смысл творений композиторов, в брукнеровском случае они важны. Композитор, предоставленный самому себе, лишенный слушателей, обращался к идеальному «понимателю» - к Богу, природе, вечности. И поэтому мог выражать себя с дневниковой свободой и подробностью, хотя и с учетом надчеловеческого величия адресата своих творений. О девяти симфониях Брукнера можно сказать так: эпические поэмы, состоящие из эмоциональных междометий, или - гигантские панно, выложенные бисером. Музыковед В.Гурлитт догадался подсчитать, сколько раз композитор меняет обозначение темпа в одной части симфонии<sup>11</sup>. Так вот - в 1 части Пятой симфонии - более сорока обозначений смен темпа. Надо помнить, что в классической симфонии темп - главная маркировка различия частей. Выходит, в одной грандиозной части симфонического цикла - множество перетекающих друг в друга относительно самостоятельных частей. Вместе с темпом меняется тембровая краска оркестрового звучания, фактура, ритмика...

Симфоническое время у Брукнера импульсивно, несмотря на свою, казалось бы, требующую космического спокойствия протяженность. Композитор то создает давящую густоту фактуры, осложняя аккорды диссонансирующими напластованиями, разветвляя мелодию в контрапунктические пласты, то подолгу вслушивается в прозрачно-простые трезвучия, останавливая мгновения на фактурном «белом пятне» и словно «проваливаясь» в его чистую пустоту. Он избегает ясной функциональной связи элементов формы, прячет причинно-следственную логику тематически-гармонического развития за немотивированно-таинственными контрастами. Этих контрастов так много, что таинственность накапливается, превращая



симфонию в одну сплошную загадку. А «отгадка» - в продолжительности брукнеровских произведений. Их время словно желает сравняться с временем

93

природы - начало и конец теряются в бесконечной дали. Сокровенная непонятность вечной природы, по отношению к которой человеческие разумения и чувства - только фрагментарная зыбь, - вот смысловой знаменатель брукнеровского симфонизма. Конечно, подобно вагнеровской «всеобщей истории богов и людей», переданной в тончайшей вязи лейтмотивов, брукнеровское вчувствование в несопоставимость космической вечности и человеческой мимолетности, воплощенное в испещренных экзальтированными «подробностями» широких пространствах оркестрового звучания, требует от слушателей самоотдачи.

Бережнее относился к публике Брамс (который, правда, имел, что беречь, - Брамса, в отличие от Брукнера, исполняли). Симфонические циклы Брамса ближе, чем у других романтиков, к классическим нормам, хотя при создании своей Первой симфонии (с начала 1860-х годов по 1876 год) он, первое время, подобно почитавшим Байрона Берлиозу и Листу, вдохновлялся образом байроновского Манфреда, а значит, - увлекался романтической идеологией «подлинного художника» - титана с раздвоенной, мятущейся душой. Но недаром Брамс как-то признался, что самым крупным событием его жизни было завершение издания сочинений И.С.Баха. Уже во Второй симфонии на первое место выдвигается конструктивная уравновешенность, а романтической красочности отдается дань введением народно-жанровых мотивов.

Подобно Бизе, Брамс открыл новые стимулы композиции в фольклорно-национальном материале. 49 обработок немецких народных песен, «Цыганские песни» для квартета, Вариации на венгерскую тему и «Венгерские танцы» для фортепиано... Для Брамса обращение к фольклору означало соответствие им же высказанной максиме: «Писать столь же красиво, как Моцарт, мы уже не можем, попробуем писать, по крайней мере, так же чисто, как он». «Чисто» - то есть позволяя музыке быть непосредственно музыкой, а не транслятором концепций, художественного самосознания, исторической философии. Именно такова в восприятии композиторов, уставших от гипертрофий романтизма, но не имеющих возможности вернуться к классике, чистота фольклора, национально-исконного музицирования.

Впрочем, и тут есть «трещина, прошедшая через сердце». И «прометействовавший» на всечеловеческое благо Лист писал «Венгерские рапсодии», и погружавшийся в утонченность «я-мгновений» Шопен - полонезы и мазурки. И даже Вагнер,

94

претендовавший на создание мифопоэса о всеобщей истории, оставил (правда, малоисполняемые) увертюры «Польша» и «Правь, Британия», да к тому же еще Большой торжественный марш к 100-летию провозглашения независимости США (последнее имеет, конечно, большее отношение к политике, чем к музыкальному этиологизму).

Да и в целом, романтизм - германо-австрийское (отчасти и французское) по происхождению музыкальное течение - отозвался быстрым возникновением композиторских школ в странах, в XVIII веке составлявших глубокую музыкальную провинцию, - Польше, Норвегии, Венгрии, Чехии.

## 6. Национально-музыкальные революции

Музыкальная провинциальность - понятие и явление, которые трудно определить. С одной стороны, князь Миклош Эстерхази, капеллой которого с 1766 года руководил Йозеф Гайдн, был венгром; а предыдущий работодатель Гайдна граф Морцина - чехом. Со всем тем Гайдн - как бы вообще «европейский композитор», а в Венгрии и Чехии XVIII века своей профессиональной музыки словно и не было. С другой стороны, ведущих композиторов в XVIII - первой половине XIX века поставляли все-таки центры, в которых не только покровительствовали музыкантам, но еще и прислушивались к литераторам и философам; в которых философы имели свою мощную традицию. В этом смысле далеко не случайно лидирующее положение в западной культуре XVIII-XIX веков французских, австрийских и немецких композиторов - современников и соплеменников Вольтера, Дидро и Руссо, Канта, Гегеля, Шопенгауэра и Ницше. Не случайно, что настольной книгой Бетховена была «Всеобщая естественная история и теория неба» И.Канта. Так проявлялась исконная связь европейской опус-музыки с теоретическим словом - словом и о самой музыке, и о ее метафизических основаниях, и о метафизических основаниях самих по себе.

Но философы уже с конца XVIII века как бы поступились собственной принадлежностью к культурному центру. Немец И.Г.Гердер (1744-1803) ввел в «Идеи к философии истории человечества» мысль о самоценности всякой органично-национальной формы культуры. Француз Жан Жак Руссо (1712-1778) идеализировал «естественного человека» - носителя неевропейских и нецивилизованных традиций, а короче говоря - не парижанина, не женеваца, не лондонца или венца. Вслед за мыслителями композиторы верили в национальную

95

самобытность как перспективу музыки. Ответом на их веру и было становление самостоятельных композиторских школ в дотолее музыкально-«непрофессиональных» странах Запада. Оно совпало с общекультурными движениями интеллектуального и художественного оформления проснувшегося национального самосознания.

Даже в Норвегии, не имевшей своего музыкально-профессионального средневековья, появился «классик» (т.е. по творческому кредо романтик) - основоположник национальной композиторской школы. Впрочем, громкий титул Эдварда Грига (1843-1907) и высокие достоинства его «Норвежских танцев», фортепианного концерта и музыки к драме Г.Ибсена «Пер Гюнт» мало помогли тому, чтобы норвежская профессиональная школа сколько-нибудь выдвинулась его последователями. В Чехии классиками стали Бедржих Сметана (1824-1884) - автор 8 опер, включая репертуарную до сих пор комическую «Проданную невесту», 10 симфонических произведений, в том числе цикла из шести симфонических поэм «Моя родина»; и Антонин Дворжак (1841-1904), с его 10 операми, 9 (опять!<sup>12</sup>) симфониями, гениальными «Славянскими танцами» для оркестра. А великим их продолжателем стал Леош Яначек (1854-1928), творчество которого, однако, принадлежит по стилю и смыслу к новой музыке XX века.

И в Испании, профессиональная школа которой, сильная в XV-XVI веках, угасла к XVIII - началу XIX века, в конце прошлого столетия переживаете новооснование композиторского профессионализма. Главной второй национальной композиторской школы стал Исаак Альбенис (1860-1909) - автор более 500 сочинений, из которых особенно выделяются фортепианные пьесы и циклы, составляющие в совокупности музыкальную карту Испании: «Кордова», «Севилья», «Гранада», «Наварра», «Малага» и т.д. В них Альбенис воспроизводит характерные национальные танцы и даже - пианистическими средствами - тембровый колорит фольклорного инструментализма (прежде всего гитарного). Новая испанская школа дала еще двух видных музыкантов - Пабло Касальса (Казальса, 1876-1973), композитора, больше известного как выдающийся виолончелист, и Мануэля де Фалья (1876-1946) - композитора, чье творчество входит в горизонт новаций XX века.

С обращением к фольклорному наследию разных народов связаны те тенденции западной музыки XIX века, которые ее роднили с русской (в целом иной по

96

духовным предпосылкам и характеру эволюции, пережитой в прошлом столетии; см. в следующей лекции), и которые накапливали потенциал для новых музыкальных революций - новаций XX века.

## 7. Предчувствие новой музыки.

«Традиция революционеров»<sup>13</sup>, заданная западной композицией Бетховеном, перешла в XX век. Но уже не только (а может быть, и не столько) как традиция революционеров - композиторов, чей индивидуальный стиль хотя бы просто в силу оригинальной трактовки общих норм воспринимался как новаторский. В XX веке традиция революционеров перерождается в традицию революций - технически-эстетических ломок и перестроек, осуществляемых не на уровне индивидуальных стилей, а на уровне школ и течений, объединяющих разных по индивидуальности и степени таланта композиторов.

Импульсами новой музыки XX века стали некоторые музыкальные идеи романтизма, сбросившие с себя романтическую смысловую оболочку. Тут и обращение к фольклору, которое у Листа, Бизе, Брамса или Дворжака означало либо яркую жанровую краску, либо национальный колорит. У композиторов XX века оно преобразовалось в неофольклоризм - попытку проникнуться исконно-архаичным отношением к времени, словно не затуманенным просвещенным рационализмом.

Другая идея, намеченная в лейтмотивной оперной технике Вагнера, породила принцип серийности - выведения целого сочинения из единственного звукового ряда.

Еще одна тенденция выросла из фрагментарности, к которой тяготели формы романтической миниатюры. На принципе фрагментарности основывается полистилистический коллаж: новое произведение говорит многими языками прежней музыки, мозаично сопоставляя их. Любование самоценными красочными «пятнами» звучания в оркестровом письме импрессионистов или музыкальный хэппенинг - абсурдистское действо вокруг, по поводу и при помощи музыки, - это тоже дань фрагментарной композиции.

К этим и другим пунктам музыкальных революций XX века по-своему вело развитие в прошлом столетии также и русской композиции. О нем - следующая лекция.

97

## ПРИМЕЧАНИЯ

1. Показательно сравнение главной темы знаменитой моцартовской фортепианной сонаты до-минор (по каталогу Кёхеля — №457) с до-минорным же хором №5 (из оперы «Идоменей»). Интонационное сходство почти полное. Тема сонаты Моцарта послужила образцом для патетических тем Бетховена, в частности, - темы его Пятой фортепианной сонаты. Но в последней лепка темы такова, что ясно: не голос оперного певца, а рука пианиста (и рука «железная», волевая, сильная) определяет интонационный рельеф. Спеть такое нельзя; можно только сыграть. Оперный «характер» испаряется вместе с вокальной основой. Тема Бетховена - это императивно-импульсивная «речь» не условного сценического персонажа, а «реального лица», чуть ли не самого автора.

2. Восьмую симфонию фа-мажор Бетховен создавал параллельно с Седьмой (1812), как будто на своей, «бетховенской» территории учреждая «гайдновский» анклав. В Восьмой Бетховен иронически смотрит на себя глазами старшего коллеги, не озабоченного философскими проблемами, и, со своей стороны, -на родоначальника Венской школы. Композитор создает пародию на «нормальную» классическую симфонию, — пародию, в которой, однако, слышна невозмутимая естественность пародируемой нормы. Раздутые, как флюсы, виртуозные каденции разделов во второй части шулерски-ловким структурным приемом укладываются в пропорции формы. Композитору как бы жаль, что он не

остался там, где писание симфоний было прекрасным ремеслом, данью блаженному «созвучию» (буквальный перевод слова «симфония»), а не служением человечеству и будущему. Но в то же время композитор смеется над музыкой, довольствующейся прекрасным ремеслом и блаженным созвучием. Во всяком случае, как замечено немецким музыковедом, в западных концертных афишах, в которых симфонии объявляются по тональностям, а не по номерам, под «Symphony in Fa-majog» Бетховена подразумевают Шестую, хотя Восьмая написана в той же тональности. Тем самым как бы молчаливо признается ее нетипичность для творчества Бетховена. См.: Dahlhaus C. Bemerkungen zu Beethovens 8. Symphonie. In: Schweizerische Musikzeitung, 1970, №4, s.205.

3. Именно в таком духе сопоставляли Моцарта и Бетховена вскоре после смерти последнего. Например, Франц Грильпарцер (1791-1872), драматург, которому Бетховен заказал либретто для новой оперы (ненаписанной), писал в заметках для себя «Отрицательное воздействие Бетховена на художественный мир, невзирая на его высокое, неопценное значение» (1834-1843): «...Вследствие его сверхлирических скачков представление о порядке и взаимосвязи музыкального

98

произведения расширяется до такой степени, что оно в конце концов делается слишком отрывочным, чтобы можно было собрать его в единое целое. Слыша арии Констанцы в «Похищении из сераля» (опера Моцарта — Т.Ч.), можно заметить, что в начале своей деятельности Моцарт был ближе к той точке, в которой закончил свое творчество Бетховен. Чувство парит над формой. Но зрелый Моцарт постепенно учился подчинять чувство форме, не нанося ему ущерба, учился пластически оформлять его, а Бетховен постепенно разучивался это делать» Цит по Музыкальная эстетика Германии XIX века Т 2, М., 1982, с 140-141

4. Шуберт в письме 1825 года восклицал «Вообще, это сушая беда, как все теперь повсюду коснеет в пошлой прозе, как большинство людей на это спокойно смотрит или даже прекрасно себя при этом чувствует, как они совершенно спокойно скользят по грязи в пропасть» (Цит по Жизнь Франца Шуберта в документах М., 1963 с 430) Сегодняшний читатель вряд ли подумает, что в шубертовском письме дана конкретно-историческая характеристика венской обстановки 1820-х годов. Слова о «совершенно спокойном скольжении по грязи в пропасть большинства людей» совершенно спокойно можно отнести и к нашему времени. И к XIII веку тоже, ведь тогда трубадур Бертран де Борн написал «В наш смутный век, исполненный тоски, Ушла любовь и радость ей вослед. И стали люди лживы и мелки. И день за днем - за бредом новый бред» За словами Шуберта стоит не какой-то особый момент засилья «прозы» в жизни общества, а романтическое мироощущение, которому эту пресловутую «прозу» нужно акцентировать постольку, поскольку на ее фоне отчетливее выделяется поэтически неповторимое «Я» творческой личности.

5. Цит по Blume Fr. Romantik -In Epochen der Musikgeschichte in Einzeldarstellungen Kassel, 1974, s. 307

6. Цитаты из названных газет собраны в статье Dahlhaus C «Neue Musik» als historische Kategorie - In Musica, 1968, N23

7. См. Гершкович Ф.О. Музыка. Статьи. Заметки. Письма. Воспоминания. М., 1991 с. 93

8. «Фрагменты» Й. В. Риттера (1776-1810) цит по Музыкальная эстетика Германии XIX века Т 1 М., 1981 с 330

9. Герцен вспоминал о московских романтиках конца 1820-1840-х годов «Человек, который пошел гулять в Сокольники, шел для того, чтобы отдаваться

99

пантеистическому чувству своего единства с космосом, и если ему попадался по дороге какой-нибудь солдат под хмельком или баба, вступающая в разговор, философ не просто говорил с ними, но определял субстанцию в ее непосредственном и случайном явлении» (см. Герцен А.И., Собр. соч. в 30 т. Том VII, М., 1956 с. 20) «Непосредственным и частным явлением субстанции» (законов природы и истории) для романтиков, действительно, могла быть любая подробность психологической жизни или житейская сценка. То и другое совмещалось в танце — сразу означавшем и бытовую реальность, и сферу движений чувства (не следует забывать, что на балах влюблялись и ревновали). Вот почему у композиторов-романтиков так много миниатюр, отталкивающихся от танца, начиная от знаменитого «Приглашения к танцу» К. М. фон Вебера, продолжая сериями мазурок, вальсов, полонезов Шопена и кончая поздними стилизациями романтической эпохи — например, замечательными вальсами в опере С. Прокофьева «Война и мир»

10. У Листа есть симфоническое сочинение «Два эпизода из «Фауста» Ленау (1860) Впрочем, вначале, как бы в соответствии с традицией о художественных рангах, композитор обратился к «Фаусту» Гете («Фауст-симфония» с хором, 1854-1857)

11. См. Gurlitt W. Musikgeschichte und Gegenwart Bd 1 Wiesbaden, 1966, s. 12

12. Надо напомнить о «роковом» числе «девять» для авторов симфоний (см. предыдущую лекцию)

13. Выражение К. Дальхауза из уже упоминавшейся статьи, см. примечание 6

## **Лекция 12. РУССКАЯ МУЗЫКА XIX - НАЧАЛА XX ВЕКОВ. Глинка и революции традиционалистов**

1. Русская модель: исторически-истинное как соборное •
2. Синтез духовного концерта, симфонии и романса в глинканской опере •
3. «Свое» и «чужое», картинное и психологическое в симфоническом наследии Глинки •
4. «Старое» и «новое» в последних замыслах Глинки и неоканоническая перспектива •
5. Хоровая соборность и сольный монолог в опере 1860-1920-х годов •
6. Картинность и психологизм в симфонической музыке 1860-1920-х годов •
7. «Свое» и «чужое»: князь Игорь и хан Кончак, царь Додон и Шемаханская царица •
8. Отчуждение своего и освоение чужого: начало Новой музыки XX века.

## 1. Русская модель: исторически-истинное как соборное.

Большие школы опус-музыки возникают там и тогда, где интенсивно развиваются оригинальная литература и философия (см. об этом Лекцию 11, раздел 6). В фазу особой литературно-философской активности русская культура вошла в 20-е годы XIX века. Мощные традиции православной мысли в это время вступили во взаимодействие с наработанными прозападным ученичеством XVIII века терминологически-понятийной техникой и профессиональным писательским опытом, отвечавшим европейским стандартам. Стало возможным дистанцироваться от себя (такую дистанцию давал общеевропейский язык философской систематизации и литературных жанров), а тем самым понять себя, поставить проблему самобытной судьбы России и ее места во всемирной истории. Одно из самых значимых для русской культуры решений этой проблемы упирается в идею соборности. В 1830-х годах ее разработку начал, в частности, философ и литератор А.С.Хомяков (1804-1860). Сопоставляя западный и православный типы познания, Хомяков пришел к парадоксу (парадоксу - на западный взгляд): утверждению свободного движения к истине при отрицании индивидуализма. «Для того, чтобы достичь истинного знания, нужно «соборование» «многих», нужна

101

общая, согреваемая и освещаемая любовью познавательная работа»<sup>1</sup>. Соборность - согреваемое духовной общностью движение к истине - возможна лишь в Церкви, а Церковь - это народ: «...полнота разума, равно как и беспорочная святость, принадлежат лишь единству всех членов Церкви», «Непоколебимая твердость, незыблемая истина христианского догмата не зависит от сословия иерархов; она хранится всею полнотою, всею совокупностью народа, составляющего Церковь, который и есть Тело Христово»<sup>2</sup>.

Понимание истории как движения к истине и в истине (а не как материального прогресса), соборность истины; соборность как народное «тело» православной Церкви: эти философские построения органично привились к русской композиторской традиции второй половины XVII-XVIII веков. Напомню (см. подробнее в Лекции 10, раздел 9): в этой традиции ведущая роль принадлежала духовному концерту Оперы XVIII века, ориентированные на итальянские традиции *seria* и *buffa*, на образцы французской комической оперы, обозначали свою «русскость» легендарными и бытовыми сюжетами из народной жизни, включением в партитуры обработок народных песен. В инструментальной же музыке преобладали вариации на крестьянские плясовые и протяжные.

Иными словами, «соборность» в доглинкинском профессионализме в некотором смысле существовала. Правда, «Церковь» (представленная духовными концертами гениальных Д.С.Бортнянского и М.С.Березовского) намного превосходила, и по духовной значимости, и по художественному профессионализму, собственное «народное тело» (представленное полудилетантскими операми типа «Мельник - колдун, обманщик и сват» или далекими от виртуозной рафинированности полуразвлекательными вариациями на «излюбленные песни русского народа»). Оставалось дорастить «тело» до его идеальной сущности, чтобы музыкальная «соборность» открыла «истину» - самобытную русскую профессиональную композицию.

Иными словами, светские жанры требовалось довести до концепционных мерок, заданных духовной музыкой. Пути этого движения указывали философия и литература, осмыслившие психологическое соотношение индивидуальности с народной общностью и историческое соотношение национального с инокультурным. Под их влиянием опера из наивной бутафории крестьянско-мещанского быта превратилась в мощный эпос, исторический («Борис Годунов»

102

Мусоргского) или сказочный («Садко» Римского-Корсакова); в психологический «роман» о крушении «непочвенной» личности («Евгений Онегин» и «Пиковая дама» Чайковского); в философско-историческую притчу («Золотой петушок», «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» Римского-Корсакова). Симфоническое же и инструментальное творчество развернулось красочными музыкальными картинами словно из историко-географического атласа культур («Испанское капричио» Римского-Корсакова, «Русь», «В Чехии» Балакирева, «В Средней Азии» Бородина); углубилось в сферу трагедийной лирики («Ромео и Джульетта» Чайковского) и эмоциональной саморефлексии, сопрягающей «бетховенскую» динамичность с идущей от православного пения созерцательностью (Первый фортепианный концерт Чайковского).

Особо следует сказать о вокальной лирике. Во второй половине XVIII века в столичных и губернских городах процветал полупрофессионально-полудилетантский вид музицирования - так называемая «российская песня». Среди множества стихотворствующих чиновников и военных выделялись редкие профессионалы, чьи сентиментальные строфы перелagались на музыку (например, А.П.Сумароков, В.В.Капнист); среди множества напевающих помещиков - авторы сравнительно самостоятельных мелодий - Ф.М.Дубянский, О.А.Козловский. В целом же формула стиля российской песни сводилась к переводным стандартам куртуазно-этикетного «приличия» в текстах и к приспособленным для домашнего употребления мелодиям модных французских «минаветов» (менуэтов), источником распространения которых была французская оперная труппа в Петербурге. При этом возникал специфический социокультурный диссонанс. Когда две провинциальные барышни, одна за клавирами, другая возле, умилительно затягивали в менуэтном миноре «Мы друг друга любим, Что нам в том с тобою? Любим и страдаем всякий час...»<sup>3</sup>, то это значило сугубо условное приобщение к общеевропейски-цивилизованным формам светского досуга,

скользившее над поверхностью мало пошатнувшихся в XVIII веке устоев отечественного домостроя. Батюшки и матушки относились к вокальным упражнениям дочерей как к модной забаве, не более.

В первой трети XIX века традиция российской песни была «онационалена». Романсы А.А.Алябьева, А.Е.Варламова, А.Л.Гурилева ввели в мелодику интонации

103

народного происхождения, а в тексты - «матушек» и «красные сарафаны». Жанр романса из заемного стал своим. И в этом качестве заполонил культурное пространство - от ресторации с цыганами, где прожигали время гусары, от трактира с цыганами же, где «гуляли» купцы, до светских гостиных, в которых Ф.Лист, в 1842-43 годах наезжавший в Россию, услышал Соловья» Алябьева и «Ты не поверишь, как ты мила» П.Булахова, каковое событие и отметил созданием очередных своих виртуозных транскрипций.

Появление большой лирики (Пушкина и поэтов пушкинского круга) вывело романс на уровень серьезной лирической исповеди. Романс с конца 1820-х годов, когда были созданы первые песни Глинки на слова Пушкина, Дельвига, Батюшкова, Жуковского, стал голосом индивидуальности, дотоле в русской музыке отсутствовавшим. Ведь сентиментально-романтические герои «Соловья» или «Красного сарафана» лишь с большой натяжкой могут быть названы личностями. Личность рефлектирует свое чувство (как герой пушкинского «Я помню чудное мгновенье»), а «Соловей мой, соловей», при всех своих теплоте и проникновенности, - голос наивно-непосредственной душевности, не отмеченной печатью личного, такой, какая потому и находит всеобщий отклик, что принадлежит к принципиально типовому складу чувствований.

В глинкинской версии романс выполнял особую роль в системе русской музыкальной культуры. Он был противовесом эпически-соборной направленности крупных музыкальных жанров. Таким противовесом он оставался и в советское время, когда соборная эпика сменилась в официальных операх, ораториях, симфониях государственной идеологией. Не случайно же оттепельные «барды» обратились именно к романсу как к знаку личной суверенности, противостоящей «системе». В романсе «народное тело» русской музыки распалось на свободных индивидов, от романса эти индивиды поднимались к соборной истине.

Преобразование в духе соборности старых форм оперы, инструментально-оркестровых жанров и вокальной лирики произошло в творчестве Глинки. Именно в его наследии светская музыка поднялась до традиций духовного концерта и переплавилась с ними.

104

## 2. Синтез духовного концерта, симфонии и романса в глинкинской опере.

М.И.Глинка (1804-1857) принадлежал к двум духовным движениям русской культуры. Как автор романсов он входил в круг поэтов, объединенных для нас именем Пушкина. Как создатель духовных композиций, опер, оркестровых сочинений и кантат он принадлежал к кругу литераторов и философов-славянофилов. Впрочем, оба круга пересекались, в том числе через мировоззрение и творчество Глинки. Глинка, сказавший: «Музыку создает народ; композиторы лишь аранжируют ее» (это «соборное» по духу высказывание в советское время интерпретировали в чуть ли не в пролетарски-социалистическом духе), писал в то же время: «Форма - это красота», словно отвлекаясь от присущей славянофилам идейной ангажированности и вставая на пушкинские позиции «чистого искусства» Противоречия тут не было. Был синтез, к которому - через множество идейных фаз - пришла отечественная философия, когда в 1880-90-х годах Вл.С.Соловьев учил о «всеединстве».

В 1836 году, после занятий в Германии под руководством З.Дена («внучатого» ученика И.С.Баха), Глинка из автора нескольких прекрасных романсов превратился в классика русской профессиональной композиции. В этом году была поставлена его первая опера «Жизнь за царя».

Первая опера Глинки так же не походила на своих западных современниц, как первая русская опера вообще («Рождественская драма» Димитрия Ростовского, см. в Лекции 10, раздел 9) - на своих. Недаром премьеру «Жизни за царя» нельзя назвать полным успехом, несмотря на гарантировавшее от провала название, несмотря на то, что по плану либретто, разработанному Глинкой, в его создании принимали участие видные литераторы и государственные люди - Н.Кукольник и В.Жуковский (основную часть текста написал, впрочем, не слишком удачно, барон Е.Розен<sup>4</sup>). Опера настолько не укладывалась в привычный итало-французско-германский стандарт, что казалась публике неудачной.

От оперы привыкли ждать роскошных костюмов и виртуозных арий. А тут - мужицкие одежды, да к тому же в громадном количестве, так как на сцене почти все время присутствует хор. В партитуре Глинки хор - это как бы продолжение оркестра; он паузирует мало и редко. Солисты на его монументальном фоне - как немногочисленные узкие окна в стенах православного храма. Преобладание хора - дань традициям духовного концерта и, шире, всей глубинной традиции

105

православной богослужебной музыки. Но хоровая доминанта связана еще и с концепцией оперы.

В опере, в сущности, вообще нет солистов в западном смысле слова - солистов-«характеров», пластически отделяющихся один от другого, как в таблице идеальных модусов этики и поведения «нежность» отделяется от «героизма». Сольные партии в «Жизни за царя» - это партии семьи: отца - Ивана Сусанина, его дочери

Антониды, ее жениха, будущего зятя Сусанина - Богдана Собинина и приемного сына Сусанина - Вани. В смысловом отношении этот ансамбль солистов составляет род, почти народ, т.е. почти хор.

Этот «малый хор» в опере предстает на пути к единству: Антонида и Собинин должны повенчаться. Единства ожидает и «большой хор»: в конце оперы первый Романов - Михаил - венчается на царство Сусанин, отец, стоящий в центре «малого хора», и сын отчизны, стоящий в центре «большого хора», тоже идет к «венчанию» - идет, спасая царя, своим «крестным путем» (в предсмертной арии Сусанина слова «мой крестный путь» в мелодии подтверждены эмблематическими мотивами креста, как слова Христа в пассионах и кантатах Баха). Сусанину в момент мученической смерти, по мысли Глинки, 33 года. В черновиках партитуры Глинка сокращал имя главного героя так: ИсСус. 33-летнего Иисуса Христа его крестный путь привел к «невесте Христовой» - Церкви. Когда глинкинский ИсСус ожидает свой последний рассвет в заснеженном лесу в виду дремлющих врагов, его приемный сын и полный тезка мчится к монастырю и стучится в ворота церковной обители, где укрывается от врагов будущий царь.

Три венчания: семейное, государственно-народное и церковное переплетаются в опере. И когда в гениальном эпилоге<sup>5</sup> трио осиротевших детей Сусанина оплакивает отца, его обрамляет один из самых монументальных хоров во всей истории музыки - народный торжествующий хор, приветствующий восшествие на престол царя: «Славься, славься Святая Русь». Скорбь и ликование сливаются в соборной исторической истине - в горизонте святости.

Такая религиозно-философско-историческая нагруженность оперы - явление совершенно уникальное. Только значительно более позднее «Кольцо Нибелунга» Вагнера может претендовать на столь же весомую концепционность. Но концепция «Кольца» - это личный, авторский миф, вагнеровская версия древних сказаний, профильтрованных через Шопенгауэра и Ницше. А концепция «Жизни за царя»,

106

не остающаяся в пределах либретто и сценического действия, как подчас у Вагнера<sup>6</sup>, но проникающая в самые недра музыкальной композиции, - не персональное открытие Глинки, но концентрированная национальная традиция (подобно тому, как философия русских религиозных мыслителей - не столько оригинальная манипуляция понятиями, сколько коллективное участие в богословской традиции).

Итак, опера - это как бы духовный концерт, воплощающий самую соборность. В то же время ее музыкальное время симфонично: оно представляет собой сплошное развитие. Но только не оркестрового плетения лейтмотивов, как у Вагнера, а - хорового мелоса. От первого хора «В бурю, во грозу» к последнему «Славься» разворачивается единый процесс - такой, как в крестьянской протяжной песне, выводящей все новые и новые мелодические продолжения начального интонационного зерна. Долгое и мощное мелодическое повествование Глинки напоминает русские летописи: оно объективно и внелично, оно параллельно органичному течению национальной истории.

Подобно тому, как в симфонии есть контрастная главная тема, так в «Жизни за царя» есть контрастная русскому мелосу польская танцевальность. Второй, «польский» акт оперы - сплошная балетная сюита. В блестящей дворцовой обстановке звучит парадная мазурка. В ритме мазурки польский отряд «разговаривает» в третьем и четвертом действиях с Сусаниным И, как в симфонии контрастная побочная тема в репризе подчиняется главной, так и польские ритмоинтонации теряют танцевальный кураж после сусанинских фраз «Туда завел я вас, Куда и серый волк не забегал, Куда и черный вран Костей не заносил...», - фраз, интонационно воспроизводящих литургические возгласения священника.

При этом, как ни в одной (хорошей) симфонии мы не найдем умаления художественной яркости побочной темы ради демонстрации ее подчиненного значения, так и в опере Глинки «польская» музыка не менее ярка, чем русский мелос; даже более ярка - в смысле внешнего блеска, колоритности и изящества. Тем сильнее эффект преодоления ее яркости аскетично-мощными репликами Сусанина.

Но внутри духовного концерта, внутри симфонии опера Глинки - еще и собрание лирических песен и романсов.

Как и должно быть в любой опере, главные герои репрезентируются ариями. И в «Жизни за царя» все четверо членов сусанинской семьи имеют сольные номера

107

(хотя слово «номер» здесь неточно: глинкинская опера размывает номерную структуру; отдельные арии, ансамбли, хоры переходят друг в друга без пауз, сплошным потоком, так что слушателям почти негде поаплодировать солисту). При этом Антонида, Собинин и Ваня поют в личном тоне романса, приподнятого «итальянской» вокальной виртуозностью (Глинка в путешествиях по Европе начала 30-х годов серьезно изучал итальянскую традицию). В партии Антониды (в сцене после ухода Сусанина с польским отрядом) слышатся даже отголоски алябьевски-варламовски-гурилевского романса («Не о том скорблю, подруженьки...»). Романсовая интонация «младших» героев как бы даст им право чувства хоть и коллективного, но контрастного народному ликованию эпилога: скорби на фоне всеобщего празднества. Один Сусанин, - на то он и ИсСус, не знает романсовой интонации. Все его сольные фрагменты, включая вершинную сцену в лесу, перед рассветом, несущим ему гибель, выдержаны в мелодическом строе, тщательно «обходящем» слишком личное - романс. Протяжная крестьянская песня, возвышенная декламационность, символические мелодические эмблемы - вот интонационные источники партии главного героя. Костромской крестьянин (как и не поющий в опере царь) воплощает соборное единство Руси.

В поставленной через шесть лет после премьеры «Жизни за царя» «пушкинской» опере Глинки - «Руслане и Людмиле» арий и ансамблей больше, чем хоровых страниц; хотя и тут есть отложенная свадьба, и тут - почти не поющий государь, и тут - народный герой, вступающий в схватку с несправедливой силой. Но эпос «Руслана и Людмилы» сказочный. А всякая сказка соотносится с сакральным мифом как его снижение, травестия<sup>7</sup>. В ключевых моментах музыкальной драматургии «Руслан» - травестия «Жизни за царя». Вот почему Руслан демонстрирует героизм не в заснеженном лесу в виду дремлющих врагов, а на ровном поле перед бутафорской гигантской головой; вот почему противник Руслана Фарлаф изъясняется комической скороговоркой (имеется в виду знаменитая каватина Фарлафа «Близится час торжества моего» - попробуйте хотя бы не спеть, а проговорить это в быстром темпе); вот почему в стане Черномора танцуют не мазурку и полонез, а шагают под условно-варварский марш, напоминающий не то моцартовских янычар, не то скomorошьих кукольных турок. И вот почему опера в целом - не сквозная симфоническая драма, а блестящий, разнообразный, изобретательный «концерт в костюмах», с массой сценических эффектов, с танцующими гаремами и сражающимися чародеями. И с изумительно ясной, пластичной,

108

уравновешенно-стройной, абсолютно автономной, никак идейно не ангажированной музыкой. ...«Форма - это красота» - сказано как будто применительно к «Руслану и Людмиле». Но тогда знаменитый «формалистический» афоризм первого русского классика следует понимать как травестию другого его афоризма, «содержательного»: «Музыку создает народ...», - афоризма, будто предназначенного для объяснения замысла «Жизни за царя».

Травестия всегда заостряет, поскольку пародирует. Исторически реальное в «Жизни за царя» противопоставление «своего» (православно-народно-государственного) «чужому» (иноверскому, агрессивному, связанному со смутой), русского - польскому, монументально-хорового - суетно-балетному, в «Руслане и Людмиле» превращается в мифологизированное и потому универсальное сопоставление «Руси» и «Тридцатого царства» - не то Кавказа (в садах Черномора танцуют лезгинку), не то Востока вообще (в опере звучат еще персидский хор, арабский и турецкий танцы), не то (или также) балтийского Запада (в галерее волшебников «Руслана и Людмилы» состоит еще и добрый Финн, покровительствующий русскому богатырю<sup>8</sup>).

Отработанное Глинкой сопоставление «своего-чужого» создало одну из констант русской музыки: интерес к музыкальному «иноязычию». «Польское» в «Жизни за царя» блестяще, прекрасно и враждебно. «Черноморское» и вообще «волшебное» в «Руслане и Людмиле» тоже отчасти враждебно, но понарошку, по-сказочному, что позволяет сполна наслаждаться его своеобразностью, проникаться «чужим» как «своим». В «Руслане» выходит на первый план, хотя и в наивно-игривой подаче, тема Руси как геополитического (или, лучше, - «геодуховного») посредника между Востоком и Западом. На первом плане эта идея находится также в симфоническом наследии Глинки.

### 3. «Свое» и «чужое», картинное и психологическое в симфоническом наследии Глинки.

В хронологии глинкинского творчества скерцо на тему русской плясовой песни «Камаринская» (1848) занимает промежуточную позицию (касс. 27). Перед ним - первая из испанских увертюр Глинки - «Арагонская хота» (1845). После него - Торжественный полонез «Польский» (1855). Можно сказать, что хронология тут как

109

бы символизирует специфическое видение композитором культурной географии.

Испания на западном фланге Европы - такое же средостение Востока (арабо-мусульманского, мавританского) и Запада (христиански-католического), как Россия - на восточноевропейском фланге (имеется в виду встреча на русских просторах язычески-степного, тюркско-мусульманского «Востока» и христиански-православного «Запада»). От «западной восточности» (Испании) композитор обращается к «восточной западности» (России). А в ней выделяет «западную западность» - Польшу. Таким образом, «Камаринская» оказывается музыкально-этнологическим центром симфонической «всемирности». Так оно и есть, во всяком случае, - в технико-композиционном смысле.

Глинка не написал симфоний (попытки 1824 и 1834 года остались без завершения). Но его собрание увертюр и симфонических картин - это как бы одна большая симфония (в буквальном значении слова: «созвучие»): преодолевающее национальные и конфессиональные границы созвучие родного и инородного. В двух испанских увертюрах (вторая - «Ночь в Мадриде», первая редакция -1848 г.), в «Польском», в «Камаринской» с ошеломляющей естественностью сочетаются разнородный, в том числе по-разному «чужой», музыкальный материал и единый, причем сугубо «свой», способ его оформления: сквозные вариации. Речь идет не о вариациях-дублях, каждая из которых может заменить другую, а о вариациях-росте, когда очередной вариант распев добавляет новой шири, нового масштаба, новой высоты теме, - подобно тому, как русские первопроходцы добавляли земель державе.

В музыкальной «столице» глинкинской «географии» - «Камаринской» - этот композиционный метод, выведенный из специфической для крестьянских протяжных и плясовых вариантности распева, из православного церковного пения, - «у себя». Но он не противоречит ни испанской хоте, ни польскому полонезу. Он

позволяет инациональным интонационным индивидуальностям так же привольно расположиться в «русском» пространстве формы, как и родной плясовой. Если кто-то не верит в толерантность (терпимость к различиям) Российской империи, пусть послушает «Арагонскую хоту», «Польский» или лезгинку из «Руслана». Имперское «собрание земель» было, по меньшей мере, духовно, как свидетельствует традиция Глинки, верным своему этимологическому родственнику - «соборности», то есть свободе индивидуально-самобытного в

110

общности, которая сплочена любовью и истиной.

«Свое» и «чужое» у Глинки сразу и суверенны, и едины. В послеглинкинском развитии этот трудный синтез как бы анализировался. Игорь противостоял Кончаку («Князь Игорь» Бородина); Шемаханская царица - аналог Черномора - торжествовала (в отличие от своего предшественника) над аналогами Руслана - богатырями из Додонова царства («Золотой петушок» Римского-Корсакова)...

И другой глинкинский синтез - личного и народного, в «Жизни за царя» представленный хоровыми обрамлениями романсов и песен младших Сусаниных, тоже анализировался в последующие десятилетия. Глинка задал этому анализу своеобразное направление: сквозь все его симфоническое творчество шла работа над образом «Вальса-фантазии» (редакции 1839, 1845, 1856 годов).

Ко времени Глинки вальс был общеевропейской бальной принадлежностью. В отличие от мазурки, с ее нестираемым польским колоритом, или от менуэта, с «въевшимися» в него французскими ассоциациями, вальс означал не только стандарты светкости («В Петербурге, как в Вене...»), а еще и сферу личного общения, лирических настроений. Ведь недаром именно вальс, а не мазурка или менуэт, стал всеобщим «демократическим» танцем, когда общество утратило сословную структуру и каждый получил «право» быть надсословно-неповторимой индивидуальностью.

«Вальс-фантазия» Глинки - это и блестящая картина бала, и лирическая интроспекция. Уже в начале симфонической пьесы двукратному проведению романсовой лирической интонации отвечает плавное, но интенсивное раскручивание танцевального пунктира, рисующее вальс с его пластически-внешней стороны. Чередование интимно-исповедального «Вальса-фантазии» и картинно-репрезентативного «Вальса-фантазии» в конце концов приводит к их взаимопроникновению. Психологическая томительность романсовых вздохов и парадный блеск залы в «Вальсе-фантазии» Глинки слышны друг через друга.

В позднейшем русском симфонизме и оперном творчестве картинность и чувство обособились. Они смогли даже противопоставляться, как в операх Мусоргского или симфониях Чайковского. Они смогли существовать и независимо друг от друга, «как в операх Римского-Корсакова «Садко» и «Царская невеста». В начале XX века они сделались ориентирами разных течений новой музыки. Картинности наследовали

111

первые сочинения Стравинского и Прокофьева, психологической интраверсии - произведения Скрябина.

Глинка в русской музыке - такое же «наше все», как Пушкин в литературе. И даже в большей мере «все». Пушкин не писал духовных стихов (если не считать религиозных подтекстов таких стихотворений как «Пророк»). Глинка же творил также и в традиционной для русской культуры сфере церковного искусства.

#### **4. «Старое» и «новое» в последних замыслах Глинки и неканоническая перспектива.**

В 1837 году (после «Жизни за царя») Глинка создал «Херувимскую песнь», обратившись к православным канонам хорового письма. За год до смерти, в 1856 году он написал еще два канонически-церковных сочинения «Ектению первую» и «Да исправится молитва моя». С 1856 года Глинка начал углубленные занятия (опять под руководством Дена) по изучению музыки старых западных мастеров. Как бы предвосхищая идеи Вл. Соловьева о религиозном «всеединстве», Глинка думал о том, чтобы «связать фугу западную с условиями нашей музыки узами законного брака». Основу будущей русской «старой полифонии» Глинка видел в мелодиях знаменного распева (см. о нем в Лекции 8, раздел б). Эти замыслы, реализация которых означала бы возникновение неканонической композиции, Глинка претворить не успел. Однако линия литургической композиций, заложенная Глинкой в «Херувимской» и последних духовных сочинениях, в прошлом столетии не прерывалась. Ее главные вехи представлены «Литургией Св.Иоанна Златоуста» (1878) и «Всенощным бдением» (1881) Чайковского, множеством духовных сочинений 1880-90-х годов, авторами которых были С.И.Танеев, А.К.Лядов, С.М.Ляпунов, В.С.Калинников, М.М.Ипполитов-Иванов, А.Т.Гречанинов, А.С.Аренский; наконец, в 1910-х годах, «Литургией Св.Иоанна Златоуста» и «Всенощным бдением» С.В.Рахманинова.

Последний, как и его учитель Танеев, вплотную подошел к осуществлению предсмертных замыслов Глинки. Танеев (1856-1915) четверть века изучал музыку западных контрапунктистов и создал уникальный труд: «Подвижной контрапункт строгого письма» (первая публикация - в Лейпциге в 1909 году), в котором так формулировал законы старой музыки, чтобы их можно было воссоздать в современном сочинении. В опере «Орестейя» (1895), кантатах «Иоанн Дамаскин» (1884), «По прочтении псалма» (1915), в Четвертой симфонии (1898) Танеев достиг необычной для музыки XIX -

112



начала XX века монументально-аскетичной строгости, воскрешавшей строй творчества западных мастеров XV-XVI веков и ассоциировавшейся с отечественным церковным наследием.

Танеева современники больше ценили как педагога (действительно, гениального, - ведь среди его учеников и Скрябин, и Рахманинов, и замечательный теоретик Б.Л.Яворский) и теоретика. Только теперь, когда в мировой опере-музыке очевиден поворот к неканонической композиции, опирающейся на средневековую символику, на идеалы надличного, «надавторского» творчества, танеевский стиль представляется революционным прозрением. Но первым увидел новый свет в даях прошлого Глинка. И первым источником этого света стала его опера «Жизнь за царя».

Возвратимся к ее непосредственным «продолжениям» в русской музыке.

## 5. Хоровая соборность и сольный монолог в опере 1860-1920-х годов.

Соотношение двух глинкинских начал в операх его последователей дало четыре варианта: растворение «сольного» в «хоровом»; преобладание «сольного»; взаимопроникновение «сольного» и «хорового»; противопоставление «хорового» «сольному». Под обоими понятиями подразумевается не только, а в ряде случаев - не столько, соответствующие оперные формы - хор и ария, сколько те смыслы, которые у Глинки были закреплены за оперными формами: «хоровое» - это народно-религиозная соборность; «сольное» - лично-лирическое начало.

Первыми обозначались одномерные варианты: чисто хоровой и чисто сольный. А.С.Даргомыжский (1813-1869), работавший над оперой «Русалка» (1856), пользуясь советами Глинки, а спустя почти двадцать лет написавший камерную оперу «Каменный гость» (по Пушкину), как раз и реализовал обе крайние возможности. В сентиментально-сказочной «Русалке», несмотря на массу психологических поворотов (Мельник, отец обманутой князем девушки, поначалу лукаво-добродушный хозяин, сходит с ума; утонувшая Наталья продолжает любить князя и т.п.) господствует внелично-народная интонация. И Князь, и Русалка, и Мельник - как бы деперсонифицированные эмблемы родовой старины. В «Каменном госте», написанном, в соответствии с убеждением композитора «звук должен прямо выражать слово», в сплошь речитативно-аризной манере,

113

напротив, развертывается сквозной монолог; и Дон Гуан, и Командор, и Донья Анна - не отдельные индивидуальности, а ипостаси абстрактной «личности», одиноко противостоящей року или выполняющей его волю.

В «Евгении Онегине» (1878), «Пиковой даме» (1890) Чайковского, в «Моцарте и Сальери» (1898) и «Царской невесте» (1899) Римского-Корсакова «личное» уже принадлежит отдельным персонажам-личностям. Их индивидуальными характеристиками являются лейттемы, звучащие не только в их ариях и дуэтах, но и в оркестровых связках между сценами. Господствующая в этих операх сольность подчас специально оттеняется народно-жанровыми хорами: девушек-крестьянок в «Евгении Онегине», славлением царя в «Царской невесте»; сценами балов и городских гуляний (в обеих операх Чайковского).

Еще одна сугубо «сольная» опера стоит особняком: не законченная Мусогорским «Женитьба» по Гоголю (1868) Ее герои, поющие, как в «Каменном госте» Даргомыжского, в декламационно-речитативной манере, тем не менее резко характерны: гротескно-заостренная речевая интонация превращает Подколесина, Степана и т.д. в оперные эквиваленты гоголевских бытовых «монстров». От «Женитьбы» Мусоргского тянется линия к опере Д.Д.Шостаковича «Нос» (тоже по Гоголю, 1930), в которой «сольное», развиваясь в сторону гротесковой заостренности, делает персонажей абсурдистскими символами распавшейся целостности бытия (касс. 28).

В большинстве опер Н.А.Римского-Корсакова (1844-1908) представлен тип сугубо «хоровой». В «Снегурочке» (1881), переполненной хоровыми сценами, сольные партии персонажей (Снегурочки, Леля, Мизгиря) - это голоса природно-народной почвы. В опере-былине «Садко» (1896), также изобилующей хорами, герои выражают историко-эпическое «Мы». В «Сказке о царе Салтане» (1900) начинается процесс утраты народно-хорового «Мы». Народ предстает в виде набора масок. В «Сказании о невидимом граде Китеже и девице Февронии» (1904) эти маски становятся иконами; зато в «Золотом петушке» (1907) окончательно нисходят к гротескному кукольному балагану.

Типу драматургии, в котором противопоставлены соборно-хоровое и индивидуально-монологическое начала, принадлежат исторические трагедии М.П.Мусоргского (1839-1881) «Борис Годунов» (1869) и «Хованщина» (1880). В «Борисе» - сразу несколько планов этого противопоставления. Прежде всего - царь

114

и народ. Народ обращает к царю гневные требования «Хлеба! Хлеба!», но и доверчиво просит: «...на кого ж ты нас покидаешь, отец наш!». То есть, Борис сразу и «соло» на фоне «хора», и часть «хора». Во-вторых, царю (как части народа) противопоставлен самозванец, пытающийся влезть на трон на плечах польского войска, то есть личность, отпавшая от «народного тела». Но Борис - тоже отчасти самозванец: трон он занял, совершив убийство законного наследника. Далее, раздваивается и сам народ. То он выделяет из своей общности сомнительно-лихих монахов Варлаама и Мисаила; то - невнятно вещающего высшую правду Юродивого. Словом, «соборность» и «индивидуализм» в «Борисе Годунове» теряют свои одномерные очертания.

Еще сложнее анализ их взаимоотношений, предпринятый Мусоргским в «Хованщине». Войско (стрельцы), власть (князь Хованский), вера (старообрядцы и никониане) - все, что в «Жизни за царя» «венчалось» и венчало Русь, в «Хованщине» расторгнуто. Мусоргский, умерший в 1881 году, не успел завершить «Хованщину» (за него это сделал Римский-Корсаков). Но вряд ли опера могла быть завершена в принципе. В ней главное для глинкинской традиции: финальное утверждение торжества соборности - невозможно, так как силу «сольных» страстей (и интриг) композитор дал совершенно на равных с силой «хора». И бессилие того и другого - тоже на равных.

По столь же принципиальной причине вряд ли могла быть завершена опера А.П.Бородина (р. 1833) «Князь Игорь». Бородин умер в 1887 году. В справочниках опера датируется 1890 годом, когда была закончена редакторская работа Римского-Корсакова и Глазунова. Начал же Бородин работать над «Князем Игорем» еще в 1875 году. За это время он задумал и осуществил многие свои сочинения. И только «Князь Игорь» не выходил из состояния трудно подвигающегося проекта. В чем же дело?

«Князь Игорь», - едва ли не единственная после Глинки опера, в которой, как в «Жизни за царя», совершенно прозрачны друг для друга соборный хор и личный монолог. Знаменитая ария Игоря в плену, плач Ярославны, песня беспутного Владимира Галицкого, даже небольшие дуэты его прихвостней - скоморохов Скулы и Ерошки - все до предела «сольно» и вместе с тем исполнено из того же монументального материала, что хоры горожан, бояр и воинов. Не несводимость друг к другу «Я» и «Мы», остановившая Мусоргского, остановила Бородина.

115

Напротив, что Мусоргский раздробил, увлеченный исторической аналитикой, то Бородин полагал заведомо цельным, поскольку был наделен эпическим видением, усвоенным им от автора «Слова о полку Игореве» (Бородин, который сам создавал либретто оперы, фактически осуществил один из наиболее удачных авторизованных переводов «Слова» на современный русский<sup>9</sup>).

Другое стало камнем преткновения. Бородин подал «свое» и «чужое» как паритетно великие начала. И остановился перед невозможностью итога. В оперном финале необходимо торжество одной из сил или их слияние, а ни то, ни другое не соответствовало самобытной красоте «русской» и «половецкой» музыки оперы.

Зато взаимоотношение «своего» и «чужого» не было проблемой в картинном симфонизме послеглинкинской поры.

## 6. Картинность и психологизм в симфонической музыке 1860-1920-х годов.

До 1870 года, когда впервые прозвучала увертюра-фантазия Чайковского «Ромео и Джульетта», традиция «Вальса-фантазии» была заслонена традицией «Камаринской» и испанских увертюр Глинки.

Картинный симфонизм стал одной из постоянных линий творчества композиторов, которые сгруппировались в конце 1850-х - начале 60-х годов в Петербурге вокруг М.А.Балакирева (1836-1910). Они получили от также входившего в кружок критика В.В.Стасова групповое имя «Могучая кучка» (или «пятерка», или «новая русская школа»). В кружок, кроме самого Балакирева, входили Бородин, Римский-Корсаков, Мусоргский и Кюи.

Задавая программу «кучкистскому» симфонизму, Балакирев удвоил глинкинское число сочинений из различных геокультурных зон. У Глинки одна «Камаринская». У Балакирева - Увертюра на темы трех русских песен (1858) и симфоническая поэма «Русь»; у Глинки - небольшие кавказские танцы в «Руслане»; у Балакирева - симфоническая поэма «Тамара» и фортепианная фантазия «Исламей». Правда, у Глинки две испанских увертюры, а у Балакирева одна. Зато к «польским» сочинениям Глинки Балакирев добавил еще одну картину западного славянства - симфоническую поэму «В Чехии». Бородин ограничился русской «Богатырской» симфонией и музыкальной картиной «В Средней Азии» (от композитора - доктора медицины и профессора химии трудно и ждать большего). Но, как Римский-Корсаков завершил оперу Бородина, так он восполнил за друга по творческому

116

направлению музыкальную географию: «Увертюра на русские темы» в начале композиторского пути и симфоническая обработка «Дубинушки» - в конце; «Фантазия на сербские темы» (1867) и «арабская» «Шехерезада» (1888), арабийский «Антар» (Вторая симфония, 1868) и концертная увертюра «Светлый праздник» (1888), музыкально воспроизводящая картину русской пасхальной обрядности («какое-то необузданное языческо-религиозное веселие утра светлого воскресения», как пояснил сам композитор<sup>10</sup>). И, конечно, «Испанское каприччио» (1887), - без музыкальной Испании невозможно представить русскую симфоническую географию.

Ц.А.Кюи (1835-1918), композитор не столь даровитый, как товарищи по «пятерке», но зато весьма плодовитый, перевел симфоническую географию в сферу оперы, а заодно еще расширил ее. Приведем лишь некоторые названия его опер: «Кавказский пленник», «Сын мандарина», «Анджело», «Сарацин», «Мадемуазель Фифи», «Матео Фальконе», - кажется, белых пятен на карте не осталось.

Среди «кучкистов» только Мусоргский был как будто лишен способности к невозмутимому восприятию «чужого». «Польские» сцены в «Борисе Годунове» почти так же роскошны, как в «Жизни за царя». Но на фоне бала разворачиваются интриги магнатов, а прекрасная и вероломная Марина Мнишек «змееподобна»,

как впоследствии Шемаханская царица из «Золотого петушка» Римского-Корсакова. И другие географические зоны захвачены в музыке Мусоргского в качестве «горячих точек». Библейский ассирийский царь повержен (кантата «Поражение Сеннахериба», 1867); турки потерпели поражение в битве при Карсе (оркестровый марш «Взятие Карса», 1880).

В XX веке симфоническая эстетика «кучкистов» продолжена в сочинениях учеников Римского-Корсакова. Продолжение поначалу было спокойным - «Восемь русских народных песен» для оркестра А.К.Лядова (1855-1914); одна финская и две греческих увертюры А.К.Глазунова (1865-1936) - это помимо его тоже картинных 8 симфоний и еще одной, девятой, не законченной (опять! - см. примечание 12 к лекции 11). Но затем произошел взрыв - появились Скифская сюита «Ала и Лоллий», «Петрушка», «Весна священная» (1910-1913) - первые балеты И.Стравинского. Привычка к созерцательному приятию чужого наравне со своим, выработанная картинным симфонизмом, позволила и к своему отнести как к чужому, т.е. необычному, экзотичному, даже пугающему. Под поверхностью

117

«русских песен», обкатанных и отшлифованных бесчисленными увертюрами XIX - начала XX веков, поздние ученики Римского-Корсакова увидели даже не «Испанию», даже не «Аравию», а почти что «Тропическую Африку», до которой симфонисты XIX века в своей географии не добивались (см. подробнее раздел 8 настоящей лекции).

Картинный симфонизм, развитый Балакиревым и его последователями, переходил в симфонизм психологический через общее для русских композиторов музыкальное чувство природы. «Жизнь за царя» открывается хором «В бурю, во грозу»; «Князь Игорь» - сценой солнечного затмения; «Хованщина» - символическим Рассветом на Москве-реке. В «Сказании о невидимом граде Китеже» звучит проникновенная «похвала пустыне» (т.е. девственному лесу) и квартет, восхваляющий «Бога-Света»; в «Иоланте» Чайковского - потрясающий финальный гимн свету и солнцу. Образы «Света», «Пламени-огня» символизировали первоисточник бытия в мистических симфонических откровениях Скрябина.

Как музыкально-пейзажную лирику задумал свою Первую симфонию П.И.Чайковский (1840-1893). Симфония «Зимние грезы» должна была воплотить традиции картинного симфонизма. Но напряженная работа над ней в 1866 г. вызвала переутомление и нервное заболевание. Симфония все же была закончена, хотя композитору пришлось ее еще дважды редактировать. В Москве эпические обзоры этномузыкального мира не удавались. Может быть, потому, что в старой столице было меньше от Петровской империи, чем от традиционного боярского «суверенитета», который в XIX веке переплавился в интеллигентское свободомыслие и превратил салоны московских аристократов в объекты пристального полицейского наблюдения.

Во всяком случае, именно в Москве была поставлена первая лирико-психологическая опера - «Евгений Онегин», и здесь же состоялась премьера Четвертой симфонии Чайковского (1878), которая открыла для русской большой оркестровой формы сферу лирико-трагической рефлексии. Пятая, появившаяся спустя десять лет, и Шестая, написанная в год смерти (1893), - вершинные проявления психологического симфонизма не только в русской, но и в мировой музыке.

Картинному симфонизму оркестровые драмы Чайковского противостояли так, как романс противостоит хоровой здравнице. Нервный рельеф романсовой мелодии, - такой, какой мы слышим в романсах самого Чайковского (касс. 30), в симфониях

118

как бы растет и образует рельеф большой формы.

Отсюда - отличие от Бетховена, с которым Чайковский схож в безупречном конструктивном совершенстве больших форм. Если Бетховену требуется для набора кульминационного напряжения, скажем, 20 тактов, то кульминации Чайковского начинаются «полого» и разворачиваются дольше - в пространстве и 60, и 100 тактов. Зато внутри движения к кульминации возникает масса местных динамических волн, одновременно и задерживающих генеральную кульминацию, и нагнетающих ее напряженность. Симфоническое действие у Чайковского как бы отягощено той психологической склонностью, которую критики русской интеллигенции любят называть «самокопанием».

Однако именно благодаря лирической «заторможенности» симфонического развития Чайковского (эта заторможенность чувствуется, если сравнить, скажем, две Пятые симфонии - русского мастера и Бетховена) всякий выход «вовне» - к «Свету», как в финале «Иоланты», обретает качество ликования, пропитанного созерцательным спокойствием. И это совсем иначе, чем в бетховенских выходах «вовне». В Девятой симфонии Бетховена в финале поет хор, и поет он гимн, как в финале последней оперы Чайковского «Иоланта» (1891). Но субстрат бетховенского гимна - это марш и хорал, то есть смесь волевой силы и идейной самоотверженности. А субстрат гимна Чайковского - марш и романс, то есть знак личного чувства, растворившегося в общей гармонии.

Правда, не всегда романс мог вывести к гимну. Параллельно «Иоланте» писалась Шестая симфония, в которой эмоциональный романсовый рельеф заводит в трагическую глубину одинокого «Я», куда «Свет» из «Иоланты» уже не достигает.

Только А.Н.Скрябин (1871-1915) в сочинениях 1900-х годов (поэмах для фортепиано «Трагическая», «Сатаническая», «К пламени», в симфонической «Поэме экстаза» и в «Божественной поэме» - Третьей симфонии) подхватил эстафету лирической драмы. Но романсовость Чайковского, связанная с уязвимостью

лирического «Я», его незащищенностью перед равнодушным миром и собственной рефлексией, у Скрябина спрессовалась в импульсивные звуковые повеления. На место сомневающегося интеллигента у Скрябина встает нищепанский сверхчеловек. Его вчувствования в себя оборачиваются пророчествами и поучениями, которым должен внимать мир.

119

«Титан» Скрябина, выросший из «чайковских» мучительных порывов к «Свету», переводил русскую музыку в регистр «мировых судеб», «всеобщего будущего», в которых различия своего и чужого малозначимы. Тем самым давался один из вариантов разрешения давней философско-музыкальной проблемы, определившей своеобразие русской композиции. Другие варианты ее осмысления представлены операми Бородина и Римского-Корсакова, а впоследствии - творчеством Стравинского и Прокофьева.

## 7. «Свое» и «чужое»: князь Игорь и хан Кончак, царь Додон и Шемаханская царица.

Вернемся к вопросу: почему Бородин не завершил оперу «Князь Игорь» (см. раздел 5 настоящей лекции)? Обычные и вполне реалистические ответы на этот вопрос указывают, что занятия ученого-химика, профессора, заведующего кафедрой постоянно отвлекали Бородина от сочинения музыки. Однако другие произведения Бородин завершил (кроме едва начатой Третьей симфонии - ее первую часть записал по памяти и оркестровал Глазунов). Кроме того, среди «кучкистов» был еще один активно действующий ученый - Ц.Кюи, специалист в области фортификации, генерал-инженер. А он написал более 10 опер, массу других сочинений, и к тому же тома музыкально-критических статей. Конечно, каждый художник индивидуален, в том числе и в том отношении, как идет у него творческий процесс: легко или трудно, быстро или медленно. И все же за почти четверть века, потраченных Бородиным на «Князя Игоря», можно было закончить сочинение. Внешние обстоятельства могли мешать, но в искусстве определяют все обстоятельства внутренние. Видимо, само произведение, как его задумал Бородин, «не заканчивалось». Видимо, замысел оперы включал, в качестве сущностного концепционного момента, невозможность определенного финала.

В опере пять низких голосов - басы и баритон. Бас - голос фундаментальный, означающий силу и мощь. Необычайное их обилие (оперная «норма» - один-два) придает партитуре Бородина звуковой характер незыблемой твердыни. Это отвечает и источнику сюжета - древнему «Слову», на котором покоится русская литература, и самому образу Древней Руси в национальном сознании.

Однако все басы - либо враги, либо изменники, либо просто сомнительные персонажи: ханы Кончак и Гзак, разгромившие русскую Дружину; разгульный князь Владимир Галицкий, метящий в самозванные правители Путивля (правда,

120

Галицкий - высокий бас, и это симптоматично, - см. ниже); наконец, один из обслуживающих шальные потехи Галицкого скоморохов. Сфера низкого вокального звучания как сфера чужого, опасного, включает еще и контральто Кончаковны. Напротив, высокие или относительно высокие тесситуры расположены на «русском» фланге. Игорь - баритон; сын Игоря Владимир - тенор; помогающий Игорю бежать из плена крещеный половчанин Овлур тоже тенор.

Итак, с одной стороны, сползший в басовую сферу баланс регистров - знак вечной прочности национально-исторической почвы; с другой, - этот же заглубленный регистровый строй означает «нехристией» - азиатов (или своих, готовых погубить отчизну). Образ Руси как бы раздваивается он велик, он прочен - «Азией».

Не следует забывать, что русский князь в сюжете оперы терпит поражение, хотя не теряет своей нравственной высоты. Но и победивший его хан демонстрирует великодушие и приязнь к русскому князю. Эта амбивалентность историко-нравственного конфликта, когда ни на чьей стороне нет единственно верной правды, никто не победил и не побежден; но обе стороны как бы застывают в противостоянии-взаимозависимости, выражена и в музыкальной драматургии.

«Русские» сцены занимают в написанном Бородиным столько же места, сколько «половецкие». Яркость музыки, хотя и разная по смыслу (знаменитые «Половецкие пляски» увлекают прежде всего экзотической роскошью и стихийностью: русские хоры - ясным, мощным, светлым полнозвучием), тоже одинакова в «европейских» и «азиатских» сценах. Более того, Бородину, как, может быть, никому другому в русской музыке, удалось с равной убедительностью воссоздать восточную интонацию в арии Кончака и славянскую в арии Игоря. «Половецкие» фрагменты оперы - это не музыка о Востоке, каковой оставалась все же, несмотря на редкостную стилевую естественность, лезгинка из «Руслана», а словно музыка самого Востока. Возможно, в «Князе Игоре» впервые - собственно-музыкальными средствами - сформулировано понимание евразийской сущности русской истории - истории, которая погружена в невозможность окончательного выбора между Западом и Востоком и которую поэтому не удастся «приспособить» ни к одной из заимствуемых цивилизационных моделей. Такая история не имеет предсказуемой перспективы и однозначного смысла. И композитор не знал, чем закончить оперу.

121

Заключительный хор, славящий в редакции Римского-Корсакова и Глазунова возвратившегося из плена князя, который потерял дружину, оставил в плену сына (впрочем, влюбленного в дочь главного врага), -

явная натяжка, попытка повторить финальную «Славу» «Жизни за царя» Но в глинкинской опере западные завоеватели остались в непролазном болоте, куда завел их русский ИСус (см в разделе 2 настоящей лекции о символике имени «Иван Сусанин» у Глинки), а в «Князе Игоре» - в восточных топях у реки-Каялы осталось христианское воинство.

Равновеличие своего и чужого, их взаимозависимость и взаимоотталкивание - такова позиция 1875 года, когда Бородин начал работу над оперой В 1907 году, когда Римский-Корсаков закончил «Золотого петушка» (по Пушкину) - последнюю свою оперу, самую значительную в ряду послеглинкинских сказочных опер и вместе с тем самую «несказочную» из них, - отношение к своему определяется словом «срам», а к чужому - словами «ядовитость», «краса наказующая»<sup>11</sup>.

Русь - это царь Додон, бездарность которого и склеротическая готовность свести государственные дела к лежанию на боку рождает анахронистические ассоциации с престарелым лидером советского «застоя». Вполне в духе тех же ассоциаций облик хора-народа, воспевающего царю-идиоту: «Без тебя б мы и не знали, для чего б существовали; для тебя мы родились и семьей обзавелись». Диатоника «русских» арий и здравит в «Петушке» доходит до примитивного мажора. Царь Додон поет любовное признание Шемаханской царице на мотив «Чижика-пыжика» «Буду век тебя любить, постараюсь не забыть» Это - после плача Ярославны из «Князя Игора» или исполненных страдания любовных исповедей Любаши и Грязного из «Царской невесты» самого Римского-Корсакова!

«Нерусь» в опере представляют Шемаханская царица (ее «змеиная» интонация доводит до пугающего гротеска «восточность» бородинских Кончака и Кончаковны) и Звездочет. Звездочет поет альтино - фальцет-но-высоким голосом (касс. 29). Так продолжается (и превращается) тесситурная символика «Князя Игора» В опере Бородина высокие регистры означали свет христианства. В «Золотом петушке» они тоже противостоят тьме, но только тьма теперь - на стороне христианского царства Додона.

Огрубляя, можно сказать, что «ядовитая» восточная царица - это бывший Кончак,

122

чья приязнь к русскому вождю обрела издевательски-коварное качество, а Звездочет и Додон - две ипостаси, на которые расщепился князь Игорь. В опере Бородина князь не внял предостережению солнечного затмения. В облике Звездочета он искупает свою вину - дарует Руси вешего Петушка, который должен предупреждать об опасности. Но в облике Додона он же прислушивается к успокоительным сигналам коварной птицы: «Царствуй, леж на боку!» В опере Бородина Игорь потерпел поражение, но сохранил нравственную высоту. У Римского-Корсакова Звездочет - носитель тайного знания и божьего суда, он принял от Игора эстафету высокого духа, напротив, Додон не в состоянии защищать державу и погибает сам.

В музыке противостояние-взаимозависимость одинаково отравленных, разложившихся своего и чужого выражены в хроматически-перенасыщенной, декадентски-изломанной партии Шемаханской царицы и в сведенной к примитиву, к «народнической» сусальности партии Додона. Тут, как и у Бородина, есть паритет яркости, но яркости отрицательной, яркости «умирающих» стилевых идиом.

У Бородина чужое и свое услышаны одинаково органично, изнутри, они воспринимаются как равно близкие композитору и слушателю музыкальные начала. У Римского-Корсакова эти начала услышаны извне, как странные, зловеще бессмысленные. Свое и чужое равно далеки от композитора и слушателя. Так от частного человека, занятого своим делом и своей семьей, далека всяческая «соборность», включая и «народное тело» веры, и имперское «собрание земель».

Трудно удержаться от того, чтобы не видеть в двух операх, завершающих глинкинскую тему, предсказания современной, 1993-1994 годов, ситуации в отечественных умах. С одной стороны, газеты тиражируют апокалиптические заклинания, подкрепленные евразийской аргументацией, но обращенные больше к прошлому величию державы, чем к ее будущему. С другой стороны, уже укрепился и дает о себе знать в быту «новых богатых» и в прессе либерального толка ментальный комплекс, для которого призывы положить на алтарь величия (понимаемого как пространственная величина) отечества «животы своя» - замшелый абсурд. При этом особо симптоматичным выглядит тот музыкально-исторический факт, что Римский-Корсаков, завершая «Князя Игора», изо всех сил пытался вытянуть финал к исторически-обнадеживающему радостей русской державности стандарту, и даже, для не особенно вдумчивого восприятия, сделал это. А в своей опере, написанной спустя 16 лет после редакции бородинского

123

шедевра, сделал финалом загадочно-саркастический крик коварного Петушка. Финал с музыкально-драматургической точки зрения блестящий. Но как историко-философский символ он мало радует. .

Но вот что может если не обрадовать, то, по крайней мере, перевести национально-задетые размышления в более спокойное русло. Решение «Князя Игора» и решение «Золотого петушка», при всей их идейной несхожести, удалось музыкально объединить наследникам «кучкинской» школы И объединить так, что болезненные призывки проблемы исторической судьбы России заглохли; да и сама проблема перестала прослушиваться, как если бы уже была решена или как если бы ее неразрешенность ничего не меняла в укладе жизни, в целом нормальном.

## 8. Отчуждение своего и освоение чужого: начало новой музыки XX века.

И С Прокофьев (1891-1953) и И.Ф Стравинский (1882-1971) успели быть учениками Римского-Корсакова. Но главную оперно-симфоническую «проблему», столь неутожительно подытоженную их наставником, они, как бы в противовес и Римскому-Корсакову, и родоначальнику традиции Глинке, перенесли в балет.

Благодаря «Лебединому озеру», «Спящей красавице» и «Щелкунчику» Чайковского балетная музыка в творчестве отечественных композиторов вставала вровень с оперной и симфонической. До Чайковского писать для балета было чем-то вроде современного сочинения киномузыки - прикладным занятием. Однако и Чайковский не осмеливался перенести на балетную сцену проблематику «своего-чужого», едва ли не священную для русской культуры.

К тому же Глинка задал традицию балета как чужого, суетной роскошью противостоящего аскетическому величию своего. Поляки заранее торжествуют победу над Русью, танцую мазурку и краковяк. В «половецком» акте «Князя Игоря» тоже беспрерывно танцуют. И даже в лирико-психологическом «Евгении Онегине» сцены балов служат знаком светской пустоты - контрастным фоном для вынесенной на первый план лирически-глубокой музыки главных героев. Нарушить столь авторитетную инерцию значило или кощунствовать, или потерять вкус к идеям, волновавшим музыкальных «отцов».

Собственно, произошло и то, и другое. Стравинский в балетах 1910-1918 годов («Жар-Птица», «Петрушка», «Весна священная», «Байка про лису, кота да барана,

124

представление с пением и с музыкой», «История солдата»), Прокофьев в балете «Сказка про шута, семерых шутов перешутивших» (1921) продолжили линию сказочной и эпически-народной оперы. Только эпос, как в «Весне священной», из былинно-героической метафоры величия народа превращается в самодовлеющую экзотику древности (в балете Стравинского - красочных ритуалов славянского язычества). А сказка - в балаганное представление, в которой условно-игровая «ложь» есть, а вот поучительных «намёков» не осталось, - таковы «Жар-птица», «Байка», «История солдата» Стравинского, таков «Шут» Прокофьева. Сказка может превращаться даже в кукольное действие, как в «Петрушке» Стравинского - балете, в котором игрушечные персонажи лубочной сказки действуют на фоне сочных картинок ярмарки.

Основой серии первых балетов Стравинского стал русский фольклор - не только в сюжетном, но и в музыкальном плане. Однако песни и плясовые наигрыши восприняты композитором словно с аналитической дистанции. Если Римский-Корсаков (не в «Петушке», в предшествующих произведениях, в обработках народных песен) стремился к художественной монументализации народной музыки, к введению ее в горизонт общеевропейской гармонии и ритмики, то Стравинский как бы расчленяет фольклорные источники на отдельные детали, всячески заостряя их своеобразие, казавшееся «диким», «варварским», «примитивным» на фоне благообразных гармонизаций народных песен русскими классиками. Фольклор интересовал Стравинского не как символ национальных чувств, не как объект патриотического поклонения, но как яркий, самобытный музыкальный материал.

Композитор слышит в фольклоре отражение собственного парадоксального мышления, склонного к игре в нарушения привычной логики. Но тяга к отрицанию привычного превращала русский фольклор в нечто новое, неизвестное, как бы даже «не свое». Так смешивались вызов традиции и артистическое равнодушие к той или иной «высокой» (национальной, в частности) идейности искусства. Когда в опере 1922 года «Мавра» (по шутовой поэме Пушкина «Домик в Коломне») Стравинский вывел на сцену русские типы не в виде исторических крестьян или сказочных богатырей или хотя бы ярмарочных шутов, а в обличье мещанских персонажей из культурно-глухого предместья, когда он заставил их петь в карикатурно-чувствительной манере, пародирующей «лирически-святое» - классический романс, то тем самым дело отчуждения своего было завершено. Притом - без всякого

125

таинственно-угрожающего сарказма «Золотого петушка».

Композитор словно заявил, что стиль, в том числе национальный, - это прежде всего стиль, то есть определенная система правил, от которой можно отталкиваться, выражая новую музыкальную мысль. Но если фольклорные источники - это всего лишь стиль, то и наследие Чайковского или западных классиков - тоже. Любой существующий в арсенале истории музыки стиль может стать точкой отсчета авторского высказывания.

В балетах «Пульчинелла» (1920), «Поцелуй феи» (1928), в операх «Царь Эдип» (1948) и «Похождения повесы» (1951) композитор реализует программу авторской интерпретации чужого стиля. В номенклатуре новаций XX века эта программа получила название «неоклассицизм», хотя не только классики XVIII века служили иностилевым арсеналом Стравинского. В «Поцелуе феи» воспроизводится и препарируется балетно-оперная «чайковскость». А в «Черном концерте» для фортепиано и джаз-бэнда (1945) - культура джазовой импровизации.

Уход в чужие языки завершился для Стравинского глубоким средневековым, перемноженным с нововенской техникой (см. в следующей лекции разделы 4, 7). «Священное песнопение» (1955), «Заупокойные песнопения» (1966) обозначают начало неоканонизма в Новой музыке XX века (см. о предвосхищении идей неоканонизма у Глинки и Танеева в настоящей лекции, раздел 4).

Но понимание и использование стиля Стравинским имело и другую перспективу, смешение стилевых клише, принадлежащих культурам разных регионов и эпох. Цитирование чужой (исторически, этически и этнически) музыки, ее стилизация образуют в сочинениях Д.Д. Шостаковича (1906-1975) (например, в знаменитой Седьмой, «Ленинградской», симфонии, 1941, где в первую часть вмонтирована агрессивномаршевая музыка военного оркестра с явным прусским колоритом, что и позволило рассматривать данный фрагмент как эпизод нашествия нацистов на отечество) или А.Г.Шнитке, р.1934 (например, в кантате «История доктора Иоганна Фауста», 1983, используется модель пассионов Баха, при этом Мефистофель, который поет двумя голосами - фальцетным контратенором и женским контральто, изъясняется в стиле танго), способ говорить «историей музыки» об истории музыки и истории вообще. Полистилистика может иметь и автономно-музыкальную значимость, превращаясь в «музыку о музыке», в язык о языке. Так, главная тема

126

финала Пятнадцатой симфонии Шостаковича вводится со стилистическим намеком на Вагнера: она напоминает начало «Тристана», но реально совпадает с мелодией глинкаевского романса «Не искушай». Шостакович музыкально размышляет о близости и различии двух музыкальных традиций.

Иным было прокофьевское продолжение школы Римского-Корсакова. В Скифской сюите («Ала и Лоллий», 1915) композитор перевел балетную эстетику «Весны священной» в план чистого симфонизма. При этом «дикарские» интерпретации фольклора, характерные для ранних сочинений Стравинского, растворились в красочной энергетике партитуры, как бы добавившей «скорости» картинному симфонизму прошлого века. Если в «Скифской сюите» Прокофьев смотрел на глинкаевски-бородински-корсаковский Восток взглядом радостным, не замутненным национальной проблематикой, то в Первой («Классической») симфонии (1917) таким же взором был увиден Запад. Симфония препарирует нормы гайдновского языка и симфонического цикла, но препарирует не с тем, чтобы представить их как нечто необычное (так препарировал Стравинский плясовые наигрыши в «Петрушке»), а с тем, чтобы свежим слухом порадоваться давно знакомому.

По сути дела. Первая симфония Прокофьева начала неоклассицизм раньше (см. Лекцию 13, раздел 4), чем сочинения Стравинского, с именем которого связывают это музыкальное направление. Но Прокофьев обошелся без музыкального и теоретического «объявления о намерениях»: он ни в композиции симфонии, ни в комментариях к ней не заострил концептуального смысла обращения к нормам прошлого. Собственно, никакого концептуального (т.е. осмысленного как творческая программа музыкального будущего или как знак идейной позиции) смысла в «Классической» Прокофьева и нет. Эта неотрефлексированность сочинения роднит Прокофьева с классиком, чей стиль с бодрящей смелостью смоделирован в новом гармоническом и мелодическом языке.

Прокофьев сделал чужое (нормы музыкального мышления венских классиков) воистину своим, и не только в Первой симфонии. Практически все его сочинения можно описать в категориях классических форм и классической тональной гармонии, которая всегда оставалась логическим стержнем прокофьевского новаторского музыкального языка<sup>12</sup>. В отличие от Стравинского, Прокофьев не играл стилями, в том числе и фольклорным - в балете «Сказка про шута, семерых шутов перешутивших», или стилем советского гимна - в кантате «Здравица»,

127

посвященной Сталину (1939). Можно долго перечислять стилевые источники языка Прокофьева, но достаточно сказать, что они образовали в его музыке органичное единство - единство даже как бы внеэпохальное: единство «музыки вообще», безусловно, русской, безусловно, XX века, но все-таки «вообще», настолько прокофьевский музыкальный язык является именно **языком музыки** (а не «о музыке» и не «об истории»).

Самодовлеющая музыкальность стиля позволила Прокофьеву с равной силой проявлять себя в совершенно разных по драматургической задаче операх (сказочная комедия «Любовь к трем апельсинам» и эпопея «Война и мир»), и в разных по образному строю балетах («Сказка про шута...» и «Ромео и Джульетта»), и в симфонических произведениях (монументально-символистская симфония «Огненный ангел» и симфоническая сказка для детей «Петя и волк»), и, наконец, в музыке для кино или для физкультурных упражнений (в 1950-х годах по радио утреннюю гимнастику сопровождали написанными Прокофьевым по заказу пьесами).

Стравинский задал Новой музыке XX века импульс движения к концептуальной стилизации и полистилистике. Прокофьев никаких импульсов, побуждающих к изобретению новых направлений, не задал. Однако он своим творчеством определил тип отношения к искусству, без которого новации XX века немислимы. А именно, трезвого, не впадающего в эйфорическую жажду революций, сохранения традиционных ориентиров композиции как «прекрасного ремесла», - ориентиров, которые удивляли, восхищали и заставляли иронизировать уже Бетховена (см. раздел 1 и примечание 2 Лекции 11). К такому типу творчества тяготели и другие новаторы-традиционалисты XX века: Б.Бриттен (1913-1976), П.Хиндемит (1895-1963), К.Нильсен (1865-1931), Я.Сибелиус (1865-1957), К.Шимановский (1882-1937), Н.Я.Мясковский (1881-1950), М.Равель (1875-1937), А.Оннегер (1892-1955), С.В.Рахманинов (1873-1943).

В начале XX века глинкаевская идея революционного традиционализма раздвоилась. Она предстала в бесконфликтной оппозиции революций, отчуждающих традицию и отчуждающихся от нее, и традиций, усваиваемых музыкальными революциями и усваивающих их. А сама проблема традиции и революции из

споров о музыке переместилась в глубину композиторского мышления, определяя отношение к музыкальному языку и музыкальной мысли,

128

более того - сделавшись той мыслью, которую так или иначе высказывает музыкальный язык.

Усвоение этой проблемы музыкальным мышлением (а не просто мышлением о музыке) соединило западную традицию революционеров и русские революции традиционалистов.

## ПРИМЕЧАНИЯ

1. См.: Зеньковский В.В. История русской философии. Часть 1. Л., 1991, с. 207.

2. Цит. по: Лосский Н.О. История русской философии. М., 1991, с.35.

3. Тип такого музицирования воссоздан в «Пиковой даме» П.И.Чайковского' в первом действии Лиза и Полина поют дуэт, затем Полина - романс и русскую песню, а во втором действии, на маскарадном бале у богатого сановника, изображается музыкальное представление в духе пасторали, с дуэтом Прилепы и Миловзора - типичных героев сентиментальной песни XVIII века. Чайковский одним из первых в истории музыки стилизовал бытовой жанр прошлого (см. в разделе 8 настоящих лекций о стилизации в Новой музыке XX века). Другим «пионером» стилизации был Р.Вагнер. В опере «Нюрнбергские мейстерзингеры» (1868) он воссоздал музыку немецких средневековых певческих «братств» (музыкальных «филиалов» ремесленных цехов) — национальной разновидности менестрельно-жонглерской культуры (см. о ней в Лекции 7, раздел 3).

4. Барону Е.Ф.Розену пришлось писать текст зачастую на уже готовую музыку, торопясь успеть к премьере. С этим связаны следы неловой версификации. Ведь когда пишется либретто на готовую музыку, приходится учитывать удобства певцов: нельзя, чтобы на высокий долгий звук попала, скажем, гласная «и», нужны «а» или «о». Если к тому же либреттист вынужден спешить, то что же удивляться строкам вроде: «Словно розан в огороде, цветет Антонида в народе».

5. В советское время, когда шедевр Глинки был «народолюбиво» переименован в «Ивана Сусанина» и к музыке написан новый текст (поэтом С.Городецким, 1939), авторская драматургическая концепция была начисто утрачена и целые сцены выпущены из постановок. В частности, от эпилога остался один только хор «Слався» (разумеется, не «Святая Русь», а «русский народ»). То есть народ сам

129

себя восхвалял в искореженной опере Глинки, как если бы это была не опера XIX века, а советская песня, для которой воспевание славы самим себе -коммунистам, комсомольцам, советскому народу - было нормальным делом). Возврат к авторской драматургии произошел в нашей стране лишь в 1989 году, когда Большой театр поставил реставрированную «Жизнь за царя» (научная редакция либретто Т.Чердниченко и Е.Левашева).

6. Для того, чтобы понять философский замысел «Кольца Нибелунга», достаточно прочесть либретто. Гениальная музыка «Кольца», разумеется, следует за либретто в своей лейтмотивной вязи, но в то же время как бы суверенна по отношению к действию. Мощный оркестрово-вокальный поток можно слушать, не вдумываясь в перипетии происходящего на сцене. Автономный симфонизм оперного письма Вагнера, колоссальный и тонкий, больше убеждает в значимости идей, легших в основу сюжета, чем текст и сценические положения, которые - в этом парадоксе - тщательнейшим образом передаются лейтмотивной основой симфонической ткани. Лейтмотивы, хотя и связаны с либретто, оказываются мотивами в симфоническом смысле: конструктивными элементами развития. У Глинки же сценическая драматургия и музыка определяют друг друга; одно без другого либо скучно и серо, либо слишком условно. Недаром в советское время, когда искромсанная и перетекстованная опера шла в театрах в качестве чуть ли не партийного официоза (в частности, Большой театр обязан был начинать ею сезон), за «Жизнью за царя» (т.е. по-советски говоря, «Иваном Сусаниным») закрепилась репутация скучного и растянутого произведения.

7. «Важной предпосылкой превращения в сказки мифов, имеющих обрядовую основу, являющихся составной частью ритуалов или комментариев к ним, был разрыв непосредственной связи этих мифов с ритуальной жизнью племени. Отмена специфических ограничений на рассказывание мифа, допущение в число слушателей и непосвященных (женщин и детей) влекли за собой невольную установку рассказчика на вымысел, акцентирование развлекательного момента и неизбежно - ослабление веры в достоверность повествования. Из мифов изымается особо священная часть, усиливается внимание к семейным отношениям героев, их ссорам, дракам и т.п. Первоначально строгая достоверность уступает место нестрогой достоверности, что способствует более сознательному и свободному вымыслу», - читаем в статье Е.Мелетинского «Сказки и мифы» из энциклопедии «Мифы народов мира» (т.2, М., 1982, с.441). Перерождение мифа в развлекательное повествование проследил (на примере мотива двойников) Ю.Лотман (См.: Происхождение сюжета в типологическом освещении. - В кн.: Лотман Ю. Статьи по типологии культуры. Часть II. Тарту,

130

1973, с.13-18). Пушкинская сказка, послужившая сюжетной основой «Руслана» Глинки, также снижает миф, в том числе «на участке» двойников. Фарлаф и Ратмир, претендующие на руку Людмилы вместе с Русланом, ее избранником, — двойники Руслана, как любые три богатыря в русских сказках — двойники друг друга. У Пушкина дело осложняется тем, что двойники пародируют главного богатыря (Фарлаф - трус и интриган; Ратмир - слабодулец). То есть сказка еще добавочно travestирована (не следует забывать, что троица богатырей в русской сказке и бытине - отражение мифомотива божественной троичности). К тому же в сюжете Пушкина есть еще одно двойничество: трем женихам Людмилы противостоят три волшебника Черномор, Финн и Наина. Среди них «добрый» — Финн, он, помогая Руслану, противоположен Черномору и Наине, как Руслан — Фарлафу и Ратмиру. Волшебники должны быть в сказке страшными. У Пушкина они смешные. Черномор - карлик с громадной бородой, Наина

— ревнивая старуха, Финн глупейшим образом попал впросак в любовной истории с Наиной. Так что и тут travestия сказки, являющейся, в свою очередь, travestией мифа о тотемных предках-покровителях героев. Наконец, и еще одна троица есть в пушкинской поэме: Руслан — Голова (принадлежащая стародавнему богатырю) — Черномор. Руслан сражается с Головой, которую в свое время чудесным мечом отсек от тела брата-великана карлик-Черномор. Получая спрятанный под Головой Черноморов меч, Руслан впоследствии им отсекает бороду злого карлика и тем самым губит



его. Все трое как бы «закольцованы» друг на друга, в чем обнаруживаются следы мифологического циклического времени. Пушкин так стусил в своей травестирированной сказке сказочное (травестирующее мифосюжеты) двойничество, что его легкая развлекательная поэма стала своего рода культурологическим ребусом. И Глинка по-своему ответил литературному вызову. Голова поет мужским хором, а карлик Черномор, брат убиенного великана, вообще не поет. «Нецелостности» великана соответствует хор; «целостности» карлика — отсутствие голоса Хор, исполняющий партию Головы, состоит из теноров и басов, а Руслан — баритон (т.е. находится ровно «посередине» тесситуры Головы). Руслан — баритон, Фарлаф — бас, а Ратмир — контральто, то есть не мужской, во всяком случае, — явно не богатырский голос, как бы антиголос для данного амплуа. В троице волшебников — такое же распределение тесситурных смыслов: два близких по регистру голоса (Финн — тенор, Наина — меццо-сопрано) и «не-голос» Черномора.

8. Хотя вообще-то «балтийство», или, в категориях традиционной русской историографии, «норманство», в пушкинском сюжете и в опере Глинки представлено двойственно. Ведь если Финн — добрый волшебник, то Фарлаф, князь

131

варяжский, — нукудышный богатырь. Известно, что первые русские князья происходили из варягов (норманнов) Так что и отец Людмилы киевский князь Светозар, возможно, тоже из балтийской ойкумены. В таком случае, мы имеем еще одну троицу. Но не это здесь главное. В русской историографии со времени Карамзина, с которым был дружен Пушкин, велась полемика по поводу роли норманства в становлении русского государства. Своеобразно эту полемику отразил Пушкин, «раздвоив» (или «растроив») «норманнство» между сакральным и ничтожным, чудесным и обыденным, добрым и злым. В долгу перед актуальной темой национальной истории не остался и Глинка Норманский князь Фарлаф поет у него, как и полагается воителю и властителю, басом, — но, скороговоркой Русский же бас, возможно, тоже из варягов, великий князь Киевский Светозар поет, как следует ему по чину, степенно и величественно.

9. См. об этом подробнее в статье. Чередниченко Т. Бородин как поэт. — Советская музыка, 1978, №8.

10. См. Римский-Корсаков Н.А. Литературные произведения. Т.1., М., 1955, с.168

11. Прочитрованы слова Римского-Корсакова: «Додона надеюсь осрамить окончательно» (Литературные произведения, Т.7., М., 1970, с.412); музыковед Б.В. Асафьева и композитора М.Ф.Гнесина об образе Шемаханской царицы: «ядовитая возбуждающая греза», «краса наказующая». — (Цит. по кн.: Кандинский АИ Н.А. Римский-Корсаков, — (Кн. II тома Второго «Истории русской музыки». Вторая половина XIX века. М., 1984, с.197-198).

12. См. аргументацию в кн. Холопов Ю.Н. Современные черты гармонии Прокофьева. М., 1967.

## **Лекция 13. НОВАЯ МУЗЫКА XX ВЕКА. Замедление истории**

1. **Взаимообратимость вчера и завтра в музыке XX века •**
2. **Специфика музыкального сегодня •**
3. **Календарь из сплошных завтра •**
4. **Календарь из сплошных вчера •**
5. **Материал может быть любым: старая «мировая музыка» сегодня •**
6. **Конструкция самоценна: грядущее отношение к миру в сегодняшней музыке •**
7. **Абсурдистский смех и сакральный канон •**
8. **Великая музыкальная деревня •**
9. **Великий музыкальный «поселок городского типа» (советская опус-музыка) •**
10. **«Дороги нет, но надо идти вперед»**

### **1. Взаимообратимость вчера и завтра в музыке XX века.**

К музыке XX века журналисты научились прилагать два слова: «Сложная» и «элитарная». Как будто мензуралисты (см. Лекцию 9, раздел 4) писали просто, а работавшие при княжеских дворах капельмейстеры вроде Гайдна в пику своим заказчикам ориентировались на вкусы конюхов. Европейская профессиональная композиция всегда тяготела к сложности и элитарности. Совсем не здесь следует искать специфику музыки XX века.

Пишут также о новизне музыки XX века. И в такой обобщенной констатации нет ничего, что отличило бы наше столетие от предыдущих эпох опус-музыки. Начиная от реформ Гвидо Аретинского (см. Лекцию 9, разделы 1-2), европейская профессиональная композиция только и делала, что объявляла себя «новой»: в XIV (см. Лекцию 9, раздел 4), в XV (там же, раздел 5), в XVII (Лекция 10, раздел 1), в XVIII (там же, раздел 6) и — многократно — в XIX (см. Лекции 11 и 12) веках.

С другой стороны, симптоматично, что когда в XX веке в очередной раз заговорили о новой музыке, то писать это словосочетание стали с заглавной буквы: «Новая музыка»<sup>1</sup>. Очевидно, понятие новизны, затертое европейской музыкальной историей, обрело в XX веке особую напряженность.

В чем оно состоит, можно понять, если проследить за генезисом предшествующих «новых музык» и нынешней Новой музыки. Революционеры прошлого возводили

133

на пьедестал господствующей нормы периферийную или низовую традицию. *ARS nova* XIV века придало низовой менестрельной практике импровизационного ритмического изобретательства ранг утонченного письменного творчества. Революция Гильома Дюфаи, задавшая двухсотлетний импульс контрапункту строгого письма, ввела на континент и облагородила провинциальную английскую манеру хорового исполнения духовных мелодий. Монодия Каччини, открывшая эпоху генерал-баса, сообщила значение

художественности прикладным упражнениям по отработке навыков вокальной импровизации на заданный бас, известным еще в начале XVI века. Композиция мангеймцев наложила новое динамическое понимание оркестра на фактуру клавесинного сопровождения оперных речитативов, то есть на совершенно на незначительный фрагмент предшествующей традиции. Романтики разрабатывали жанры, до них примыкавшие к развлекательно-салонному обиходу: песню, инструментальную миниатюру, программную (иллюстрирующую литературный сюжет или театральное действие) пьесу. Прежние «новые музыки» в самом деле были новыми: брались из таких сфер, которые как бы не участвовали в предшествующем историческом движении.

Новая музыка XX века начинается не из эстетической провинции и не с примитивных норм. Ее начало есть продолжение центральных магистралей, укатанных задолго до нее «традицией революционеров» западного XIX века (см. Лекцию 11, раздел 7) и революциями русских традиционалистов прошлого столетия (см. Лекцию 12, разделы 4, 7, 8). Новизна современной Новой музыки (сравнительно с предшественницами) - в том, что она не нова. А также в том, что старое в ней так заостряется, так сканируется под линзами историзированного композиторского сознания (композиторы стали «историками самих себя»<sup>2</sup>: музыкой они пытаются ответить себе на вопросы, откуда и куда идут), что из данности становится проблемой, из готового ответа превращается в вопрос, будучи итогом, оказывается проектом. Следовательно, и сама Новая музыка в редких случаях, скорее даже только в идеале, есть «Вопрос, оставшийся без ответа» (название раннего сочинения Ч. Айвза<sup>3</sup>). В той же степени, в какой она вопрошает грядущее, она отвечает ушедшему, в той мере, в какой она является проектом, обращенным в будущее, она становится итогом, повернутым к прошлому. Вчера и завтра в ней взаимнообратимы.

134

Взаимнообратимы даже на уровне отдельного произведения, даже в том, как композиторская мысль артикулирует время опуса.

В «Композиции для двух оркестров» Мишеля Филиппо (1960) начальный фрагмент может исполняться вместо завершающего, и наоборот. Развивающая часть может играть в двух вариантах (с одной или другой последовательностью разделов) при любой их очередности или синхронно в обоих, расположенных на расстоянии друг от друга, оркестрах. Опус, таким образом, уподобляется двум эскалаторам метро: один движется сверху вниз, другой - снизу вверх; пассажиры на каждом едут «вперед», но на каждом же «назад», время направлено сразу и в будущее, и в прошлое.

Такова динамика исторического времени в Новой музыке в целом. А заглавная буква в ее самонаименовании как раз и есть симптом взаимопроникновения движений в сторону «вчера» и в сторону «завтра». В качестве обещания будущего развития (а ведь новое - это начало, а не середина или конец, некоторого длительного процесса). Новая музыка должна «преодолеть» гнездящееся в ней прошлое. Но так как в реальности сама ее новизна принадлежит прошлому, то приходится преодолевать его идеально, посредством написания слова «Новая» как имени собственного.

Развиваясь одновременно в противоположные исторические «концы», Новая музыка сталкивается с необходимостью обозначить свои «сегодня». Они выстраиваются в череду встреч будущего и прошлого. Так встречаются взглядами друг против друга пассажиры, едущие на эскалаторах вверх и вниз, - встречаются, чтобы тут же потерять друг друга из виду и увидеть глаза следующего визави. Каждый настоящий момент Новой музыки - только переменная функция окружающих настоящее времен. Он словно лишен самодовлеющего содержания. Он ускользает от определений, поскольку вчерашнее растворяется в завтрашнем, а завтрашнее - во вчерашнем. Но, как при процедуре выставления заглавного «Н», есть выход из положения. Новая музыка фиксирует свои «сегодня» при помощи технологических и эстетических идеализаций.

Еще классик оперы Глюк (см. Лекцию 10, раздел 1) упаковал композиторские нововведения в слова: издал «Предисловие» к опере «Альцеста». Так была нарушена древняя и средневековая традиция профессиональной высокой музыки. Теоретические труды «аккомпанировали» не персональному творчеству, а «музыке вообще». Вагнер (см. Лекцию 11, раздел 6) оставил тома литературных трудов -

135

комментариев к собственным новациям. В XX же веке типичная ситуация состоит в том, что композитор параллельно сочиняет два рода текстов: музыкальные произведения и автокомментарии. Последние и придают произведениям статус «сегодняшних», выделяя их на фоне остальной современной музыки.

## 2. Специфика музыкального сегодня.

**2. Специфика музыкального сегодня.** Композитор и музыковед Филип Гершкович<sup>4</sup> славился едким остроумием. Одна его шутка задела сразу двух современников: «Родион Щедрин - это Кабалевский XX века». Если вычесть из афоризма саркастическую оценку творчества обоих мастеров<sup>5</sup>, то некому и не на что обижаться: современность в самом деле - сосуществование времен.

Музыкальная современность - это как бы континуум, на разных участках разно напряженный: либо стягивающийся в остановку времени, - в точку, в которой история не движется, а вокруг которой движется медленно; либо перескакивающий через эпохи в представимое будущее, либо же - провисающий в глубокое прошлое или поднимающий это прошлое на поверхность настоящего.

Остановки времени связаны с эпигонством. До XIX века понятия (и реальности) эпигонства не существовало. Бах обрабатывал инструментальные концерты своих итальянских современников, и это считалось вполне авторской работой<sup>6</sup>. Позже возникла установка на оригинальность сочинения (см. Лекцию 11, раздел 1), и подобная работа превратилась в эпигонское творчество. Даже не заимствование чужого материала, а простая похожесть опуса на известные образцы получила квалификацию жалкого подражательства. И сегодня критерии оригинальности - эпигонства - продолжают действовать. Эпигонские сочинения воспринимаются как музыка, выпадающая из истории, как «чистое» вчера, «вчерашнее вчера», из которого ничего не следует, которое ни к чему не ведет, и которое совершенно неинтересно.

Но от «вчерашнего вчера» отличается «вчера сегодняшнее». Когда С.Прокофьева, Д.Шостаковича, Б.Бриттена или П.Хиндемита (см. Лекцию 12, раздел 8) причисляют

к «классикам XX века», то в этом есть не только оценочный, но и историко-типологический резон. Их новаторство, по сути дела, не отличается от новаторства Гайдна или Моцарта. Новизна сочинений тут - синоним авторской оригинальности. Привкус исторической инициативы, проектирование изобретений

136

и открытий в будущее, столь осязаемые в творчестве И.Стравинского, который искал будущего в прошлом (см. там же) или его антипода А.Шенберга (1874-1951)<sup>7</sup>, который искал только будущее, а нашел - через своих последователей - прошлое (см. в настоящей лекции раздел 3), здесь отсутствуют - так же, как и потребность утвердить приоритет или запатентовать метод посредством программных манифестов и автокомментариев.

Существует и «вчерашнее сегодня». Фортепианный концерт - ранний опус А.Скрябина (см. Лекцию 12, раздел 6) слушается как написанное в 1897 году сочинение Шопена (а Шопен умер в 1849 году). В поздних же произведениях, например, в «Прометее» (1910), до сих пор манит обещание, которому еще предстоит быть выполненным. К.Дебюсси (1862-1918) успел быть домашним пианистом у Н.фон Мекк - щедрой покровительницы Чайковского. Но в опере «Пеллеас и Мелизанда» (1902) или в симфонических эскизах «Море» (1905) звучит перспектива, все еще ожидающая детальной «прорисовки».

Наконец, есть «сегодняшнее сегодня». Оно легко соскальзывает в «сегодняшнее вчера», а то и во «вчерашнее вчера» (последнее - как только достаточно широко оттиражированная новация попадает в эпигонский арсенал «кабалевских»). А удерживают его в настоящем времени синхронные ему словесные облачения композиции. Они подразделяются на два потока. Технологические комментарии и названия направлений указывают на звуковую структуру как на духовно-исторический знак современности. Эстетические комментарии и названия направлений указывают на духовно-исторические цели, к которым прокладывают пути современные методы сочинения.

Технологическим комментариям «проще»: перед ними - ткань опуса, только описывай и объясняй. Эстетическим - «труднее». Дать понятный образ того, чего еще нет, задача почти неразрешимая. Есть, правда, обходной путь: использовать определения, утвердившиеся в культуре, приставляя к ним модернизирующую частицу «нео-». Отсюда - «неоклассицизм», «неоромантизм», «неофольклоризм» и т.п.

Как видно из перечня эстетических лозунгов, «сегодня», зафиксированное в них, глядит в прошлое. Напротив, «сегодня», описанное технологически, смотрит в будущее. «Серийная техника» (т.е. метод выведения опуса из серии - неповторяющихся 12 звуков), «вариабельная композиция» (способ создания опуса из незакрепленных относительно друг друга фрагментов, как в композиции М.Филиппо, описанной в 1 разделе настоящей лекции), «сонористика» (техника

137

работы с тембровозвучностями, поставленными на место тем, мелодий аккордов и т.д.) - эти названия направлений, указывающие, вроде бы, только на технологическую идею и на то, что из нее можно «выжать», тем не менее знаменуют начало открываемого пути. Дескать, вот вам новые правила, - попробуйте в этой системе создать что-нибудь стоящее. Вот вам пункт «а» - впереди же, у горизонта шедевров, - целевой пункт «х». И даже если «х» никогда не будет достигнут, он как бы уже схвачен в пункте «а». Ведь новая система правил подразумевает все, что в ее рамках может быть сделано.

Двуликий Янус технологически и эстетически определенных «сегодняшних сегодня» - все-таки единое существо. Теоретическое слово о музыке всякий раз имеет в виду выделение истины времени из мусора современности. Не все то является сегодняшним, что сегодня происходит, а только «неоклассицизм» или «вариабельная композиция», «неоромантизм» или «сонористика». Специфика «истинных сегодня» в Новой музыке XX века заключается в детальной отрефлексированности их отношения ко всему контексту музыкальной истории, и уже состоявшейся, и еще ожидаемой. Музыка, принадлежащая «истинному сегодня», сочиняется совсем не по метафоре Шумана: «Подобно птице на ветке, человек музицирует по природному инстинкту». А скорее так, как при помощи гораздо менее самоочевидной и привлекательной метафоры попробую написать я: подобно историку в библиотеке, современный композитор работает в соответствии со своим знанием источников и представлением о направленности и смысле музыкальной истории.

В «истинно сегодняшней» композиции меняется обоснование теории. В канонической импровизации и канонической композиции (см. Лекции 8-9) технические системы строились на сакрально-вечных категориях. Правила музицирования выводились из «космоса», «Бога», из взаимной эквивалентности человеческой природы и божественного миропорядка. В постканонической (автономной) композиции XVII-

XIX веков (см. Лекции 10,11,12) правила покоились на аксиомах о природе музыки. А уж эти аксиомы могли философами и самими музыкантами интерпретироваться как угодно и привязываться к каким угодно обобщенным внемузыкальным концептам, хоть к шопенгауэровской Воле, хоть к гегелевской Абсолютной Идее, а хоть и к материалистическому Естественному Отбору<sup>8</sup>.

138

Между прочим, привязывались они в XIX веке и к историсофским категориям. Вагнер обосновывал свои новации в конечном счете социал-утопическими конструкциями, а Глинка и другие русские композиторы, находившиеся под влиянием славянофильских идей (см. Лекцию 12, раздел 1), имели в виду конструкции утопически-архаизаторские.

Но скорость революционных обновлений музыки нарастала. И под ее воздействием относительно прочная в XIX веке внутримузыкальная нормативная аксиоматика «поползла», пока не «расползлась» вовсе. Между композиторским творчеством и внемузыкальными его обоснованиями исчез слой внутримузыкальной аксиоматики. Исчез, другими словами, нормативный технологический образ «музыки вообще». И тут как нельзя лучше пришелся впору опыт подкладывания под музыку исторических категорий. Философия истории превратилась в теоретическое обоснование композиции, а сама композиция - в музыкальную философию истории и в философию музыкальной истории. Симптоматично название сочинения итальянского авангардиста Л.Ноно (1924-1990): «Дороги нет, но надо идти вперед». Его можно прочесть социокультурным образом, можно - как диагноз, поставленный современной музыке, можно - как и то и другое вместе. В любом случае это уже не композиторская интерпретация «десяти священных заповедей» (как фугетта Баха, см. Лекцию 10, раздел 5), не певческое или инструментально-игровое раскрытие «четырех первоэлементов» (см. Лекцию 8, разделы 4-8), словом, не обращение к вневременным, вечным метамузыкальным категориям, а - погружение в историю, в ее дороги, цели и императивы.

Истинных (или сегодняшних) «сегодня» в Новой музыке много. Ведь началась она, как принято считать, в 1910 году. Много даже не только в том смысле, что с 1910 года много воды утекло, а еще и в том, что «вода» эта «текла» в разных направлениях, поскольку загоняли ее в технологическое и эстетическое русла, а русла эти полярно ориентированы. Соответственно, имеются два календаря современных новаций. Один состоит из сплошных «завтра»; другой - из сплошных «вчера».

### 3. Календарь из сплошных «завтра».

#### 1910-50-е годы: серийная (додекафонная) композиция; сериализм.

Техническая идея серийной композиции состоит в сведении разных измерений музыкальной фактуры - мелодии-горизонтали и гармонии-вертикали - к

139

единственному: ряду из 12 неповторяемых высот. В сериализме такие ряды организуют также длительности, штрихи (приемы звукоизвлечения), оттенки громкости.

Эстетическая задача серийности и продолжающего ее сериализма - создать предельно единую, цельную конструкцию<sup>9</sup>, стерильную и герметичную, не впускающую в себя никакой жизнеподобной интонации, никакой «сырой» (не возведенной к идеально-умопостигаемому типу) экспрессии. В эстетическом плане серийность и сериализм означают противовес к современной мозаичной массовой культуре, к шлягеру, «давящему» на слезные железы, или к детективу, возбуждающему инстинкт погони.

Серийная и сериальная техники (см. Лекцию 3, разделы 7, 8; Лекцию 4, разделы 2, 4) зарождаются в нововенской, или Второй венской школе (первая - это Гайдн, Моцарт, Бетховен, см. Лекцию 10, разделы 7-8, Лекцию 11, раздел 2), в творчестве Арнольда Шенберга, его учеников Альбана Берга (1885-1936) и Антона Веберна (1883-1945). Эти композиторы наследовали романтикам, особенно Вагнеру. Лейтмотивная техника его оперного письма, когда вся оркестрово-вокальная ткань структурирована отдельными мотивами, послужила прообразом серийной техники. От множества лейтмотивов остается как бы один, который переводится в абстрактный план и становится рядом из двенадцати звуков - моделью сочинения. Все, что есть в сочинении, выведено из этого ряда. Ничего, что не выводилось бы из ряда (серии), в сочинении быть не может.

Организация серийной, и особенно сериальной, музыки столь сложна, что слух ощущает лишь идеальную связь элементов, но не в состоянии конкретно зарегистрировать, как трансформации серии связаны с исходным рядом и друг с другом. Поэтому культ совершенной унифицированности оборачивается в восприятии непредсказуемостью звуковых сочетаний. В конце концов композиторы и сами становятся на точку зрения восприятия и от тотальности порядка обращаются к планируемой случайности, неупорядоченности.

Промежуточные фазы, ведущие от сериализма к его противоположности, - **пуантицизм** (звуки серии и ее трансформаций отделяются друг от друга паузами, регистровым разбросом, тембровым контрастом или всем этим вместе; звуки замыкаются в себе, как если бы каждый был частью, разделом произведения; так, в Симфонии А.Веберна op. 21, 1928г.; касс. 31); **сериализм групп** (в роли элементов ряда - не отдельные звуки, длительности и т.д., а группы звуков, длительностей и

140

т.д., обращение с ними может быть таким же, как в пуантилизме; -так - в «Первой фортепианной пьесе», 1952, Карлхайнца Штокхаузена, р.1928)

### **1950-70-е годы: алеаторика, переменная композиция, индетерминированная композиция**

(см Лекцию 3, разделы 7, 8; Лекцию 4, раздел 4)

Техническая идея, стоящая за этими синонимичными терминами, состоит в подчинении процесса сочинения и исполнения музыки более или менее управляемой случайности. Джон Кейдж (1912-1992), который учился серийной технике у А.Шенберга, управлял случайностью, в частности, посредством гаданий по древнекитайской «Книге перемен» (И-цзин) Числовым значениям китайских гексаграмм соответствовали в его «Музыке перемен» (1951) отдельные звуки и группы звуков. Пианист-исполнитель играл их в порядке, обусловленном его истолкованием результата гадания.

Эстетическая задача переменного метода широка и вместе с тем тонка. С одной стороны, речь идет о создании в музыке образа свободной непредвиденности. С другой, - об испытании авторской музыкальной мысли на концептуальную самоидентичность. Например, в «По небу странствую я, сопровождая птиц» Штокхаузена (1970) для двух певцов выписана лишь канва - мелодическая строчка - и обусловлены общие правила ее распева (первая часть - импровизация на первый звук; вторая - на первый и второй, и т.д.). Исполнители должны демонстрировать свободную спонтанность (в том числе и как актеры, пластически). Вопрос: что же в реальном звучании сочинения остается от автора? Ответ: а как раз сама «одноразовость» этого звучания. Ведь певцы при каждом новом исполнении «По небу...» несколько (или даже совсем) иначе подойдут к финальному (предписанному композитором) экстатическому трансу; исполнение будет иметь различную продолжительность и т.д. Тонкость состоит в том, что композитор сочиняет вместо одной строго определенной связи элементов (как это было в сериализме) сразу множество возможных связей. Граница между множеством чего угодно и множеством возможного именно в данном произведении все-таки существует. В одном из сочинений К.Штокхаузена - «Моменты» (касс. 32) специально отрабатывается идея плавного перехода и границы между звуком и шумом. Чувство границы - неуловимой, но соблюдаемой, культивируется в качестве особого художественного переживания. Это как при мистическом озарении: есть (хотя и

141

неопределима) граница между прорывом в видение неведомого и галлюцинацией.

Крайний случай индетерминированной композиции - так называемая «интуитивная музыка» («Из семи дней» Штокхаузена, 1968): нотный текст отсутствует, его заменяют словесные указания композитора к медитации, типа «Возьми аккорд. Не думай ни о чем. Держи аккорд...» (Штокхаузен).

Вообще говоря, медитировать можно молча, или во всяком случае, не особенно утруждаясь игрой на инструменте. Поэтому следующей фазой новации становится минимализм. К нему по-своему вела и другая ветвь технологических изобретений, отпочковавшаяся от серийной и сериальной техники.

### **1950-70-е годы: электронная музыка.**

Первые электрофоны были созданы в конце 1920-х. Однако эпоху электронной музыки открыли синтезаторы, впервые продемонстрированные композиторам в 1951 году. С ними в жизнь «сериальных бухгалтеров» пришла возможность рассчитать не только ряд высот или длительностей, но и элементы этого ряда - звуки. На синтезаторе можно сочинять как обычно, - музыку из звуков, а можно еще и звуки - из музыки: в соответствии с общим расчетом параметров сочинения рассчитываются характеристики звуков, из которых оно состоит (частота, спектр, тембр).

Техническая идея сочинения «звуков из музыки» выводит к особой эстетической цели: устранению из опуса всего, что не было бы сочинено композитором<sup>10</sup>. Электронная композиция - это тотальность сочиненного, композиция целиком авторская. К тому же она не нуждается в исполнителях (их заменяет синтезатор и магнитофонная пленка). Так что автор в электронной эстетике берет на себя роль «всей» музыки<sup>11</sup>. Известные образцы электроники - «Этюды I и II» (1953) Штокхаузена, его же «Пение отроков» (1956); «Живое - неживое» для синтезатора и магнитофона (1970) С.Губайдулиной (р.1931).

Однако электронная музыка, подробно сериальной, «не прослушивается» во всей своей сложности. Самое интересное в ней - новый звук - навел на идею сочинения звука, но уже не «из музыки» (из общего расчета целого опуса), а для музыки, в которой звучность, тембр, колорит превратились бы в конструктивный фактор. Так электроника обусловила следующее «завтра» - сонорику.

### **1960-90-е годы: сонорика**

(см. Лекцию 3, разделы 4, 7). Техническая идея сонорики - сочинение нового звука, но не в плане высчитывания его параметров и без обязательного использования

142

синтезатора. Звук сочиняется для «живых» инструментов, посредством необычного их сочетания и применения нетрадиционных приемов игры на них. Способы сочинения тембровзвучности для инструментов, имеющих уже свой готовый тембр, могут быть разными. Более просты нетрадиционные смеси тембров (например, органа и ударных в сочинении Губайдулиной «Сказанное», 1978) или нетрадиционные приемы игры (например, - смычками по пластинам вибратона в «Per archi» (1992), т.е. «Смычками», В.Тарнопольского, (р.1955). Сложнее сонорная ткань, возникающая без изобретений в области тембровых

смесей или приемов игры, а за счет того, что Д. Лигети (р.1923) назвал микрополифонией - движения множества голосов, расположенных друг к другу предельно близко по высоте<sup>12</sup>. В итоге высоты звуков не различаются, создается впечатление бурлящего и переливающегося тембрами более или менее широкого звукового пятна. «Флуктуации» этого пятна образуют структуру сочинения (касс. 33).

Известные сонорические опусы - «Реквием» (1964) Лигети, «Космогония» (1970) К.Пендерецкого (р.1933), «Pianissimo» А.Шнитке - обнаруживают эстетическую цель техники: самоценность звукового мгновения. В сонорике звучание наделяется пространственными и осязательными характеристиками: плотностью, шириной, остротой, шероховатостью, гладкостью и т.д. Звук превращается в подобие физического тела, довлеющего себе. Это «тело» можно долго «рассматривать» и «ощупывать» слухом. Время стягивается к мгновению, в котором заключается целый мир. Тем самым сонорика приводит к тому же «завтра», к которому ведет индетерминированная композиция, - к минимализму.

### 1960-90-е годы: минимализм

(см. Лекцию 3, разделы 7, 8; Лекцию 4, раздел 4). Техническая идея минимализма, называемого еще репетитивной и медитативной музыкой, - повторение и микроизменение отдельных звуков, элементарных попевок, аккордов или фрагментов «легкоусвояемой» (например, стилизующей романтический музыкальный язык) фактуры. Минимализм рассматривают как реакцию на сложности сериализма, варибельной композиции и сонорики. Но в нем есть своя сложность. Используя крайне простой материал (например, в «Композиции 1960, №7» Ла Монт Янга - единственный длящийся звук) композиторы извлекают из его повторений или препарирований эстетически значимые эффекты. У 17 исполнителей пьесы Т.Райли «In C» («В тоне «до», 1964) несинхронно повторяются

143

54 мелодические фигуры (касс. 34). У Ла Монт Янга две закольцованные пленки на двух магнитофонах, из-за неизбежных микроразличий в работе аппаратов, образуют разные пласты биений одного звука.

Смысл игры со спонтанными микроразличиями при сохранении монотонного единства целого - в том, чтобы создать образ предельной плавности, недискретности медленно движущегося времени<sup>13</sup>. Восприятие минималистической композиции должно очиститься от слишком «быстрых» рационально-прагматических категорий, типа причина - следствие, усилие - результат, средства - цель. Время течет нечленораздельно, ощущение его структурированности человеческими мерками теряется. Минимализм преследует эстетическую цель - научить чувствовать объективность времени.

Однако не случайно минимализм, или репетитивную музыку, называют также медитативной. Подразумевается достигаемый вслушиванием в плавно-медленное время эффект погружения в «сверхсознательное». В сочинении В.Мартынова (р.1946) «Войдите» для скрипки с оркестром это «сверхсознательное» символически персонифицировано. 30 минут повторяется, перемежаемый тремя-четырьмя сериями ритмичных сухих ударов (как бы стука в дверь), длинный фрагмент в стиле романтически-сентиментальной музыки, необыкновенно «красивой», благозвучной. И когда слушатели уже совершенно расслабились и даже устали от этой «пытки раем» (слова композитора о «сладкой» романтической фактуре), очередной «стук в дверь» вызывает ответ: голос говорит «Войдите!». Пытался достучаться до душ человеческих Иисус Христос, но только один голос ему ответил - одна душа сумела воспарить в «сверхсознательное».

От варибельной композиции в 1950-х годах отходит боковая ветвь, которая по-своему реализует идею минимума музыки.

### 1950-80-е годы: инструментальный театр (хэппенинг).

Техническая программа хэппенинга заключается в переводе импровизационной спонтанности исполнителей в зримое состояние - в род бессюжетного сценического действия. При этом обычный визуальный «аккомпанемент» к любому исполнению музыки превращается в самостоятельный компонент музыкальной композиции, в то, что специально сочиняют.

Первым хэппенингом, или инструментальным театром, можно назвать знаменитую пьесу Кейджа «4'33"» (1954): пианист (или любой другой музыкант) 4 минуты 33

144

секунды сидит за роялем и ничего не играет. Пародийно-эпатирующий эффект стал тут оболочкой нескольких смыслов. Во-первых, Кейдж превращает аудиторию (недоуменно-ожидаящие шумы зала) сразу и в «музыкальный материал», и в «исполнителя музыки». При этом слушатели воспринимают на месте музыки (следовательно, как музыку) собственное время ожидания, самих себя. Во-вторых, зрительный образ музыки отвлекается от звучащего и обретает обобщенное значение.

Подстановка видимой музыки на место звучащей дает поразительной силы эффект в опере Штокхаузена «Четверг» (1980) из цикла «Свет». В кульминации Михаэль-певец сходит на шепот и немоту. Михаэль-тромбонист лишь нажимает на клапаны инструмента и двигает кулису, не издавая ни звука, а Михаэль-танцор пластически продолжает их партии ( в опере каждый герой представлен тремя исполнителями), и кажется, что звучит самая громкая кульминация из возможных.

Эстетическая цель хэппенинга - превратить не-музыку (то есть настолько НЕ, что даже не на слух рассчитанную) в эквивалент или элемент музыки. При этом не-музыка может трактоваться как угодно

широко, и музыка, следовательно, тоже. Поэтому «завтра», растущее из инструментального театра, срastaется с «здесь и теперь» текущей жизни.

### **1970-90-е годы: мультисенсорные процессы, или музыка окружающей среды.**

Техническая идея музыки окружающей среды - в компонировании звуков и не-звуков (цвета, запахов, предметов, природы, человеческих действий), как если бы это были звуки в обычном музыкальном произведении. Мультисенсорные процессы могут реализовать принцип минимализма - микроизменения монотонной стабильности, а могут воспроизводить и такие традиционные музыкальные формы, как вариации

Первое встречаем в «Цвето-запахо-звуко-игре» (1977) Й.А.Ридля (р.1927). Композитор оснастил динамиками, ароматизировал и иллюминировал улицы Бонна. Городское пространство стало аналогом единственного звука из описанной выше композиции Ла Мот Янга, - ведь улицы «стоят на месте», как этот единственный звук. Перемещаясь по улицам, слушатели попадают в различные микроконstellляции запахов, цветовых бликов, звучаний. Они «микроизменяют» тем самым монотонию города.

145

Второе встречаем в опусе Кейджа «В поисках утраченной тишины» (название корреспондирует с известной серией романов М.Пруста «В поисках утраченного времени»). В 1979 году три поезда, заполненные пассажирами, которые играли на музыкальных инструментах и ловили шумы и радиопередачи на коротких волнах, отправились из Болоньи в Равенну, Поретто и Римини - в три разные стороны. По жизненному пространству расплзалось звукошумовое пятно. «Музыкой» становилось все: поезда, люди в вагонах, станции, люди на платформах, окружающий ландшафт. Композиция структурировалась серией пауз. Паузы совпадали с остановками поездов и задавались железнодорожным расписанием. За некоторое время до остановки композиторы-ассистенты Кейджа, находившиеся в кабинах машинистов, давали по внутренней связи команду снижения громкости. К моменту остановки составов очередные разделы сочинения заканчивались, а когда поезда трогались, начинались новые разделы композиции. При этом разделами опуса стали также перегоны между станциями. Каждый из поездов, поскольку у каждого был свой маршрут и свой ритм остановок, представлял одну из вариаций на общую тему.

Музыка окружающей среды предлагает пережить наличную действительность как художественное произведение, а художественное произведение - как кусок жизни. Не напоминает ли это весьма архаичную музыкальную ситуацию - фольклорную, когда музыка -аспект жизни, и каждый может быть музыкантом (см. Лекцию 6)?

Недаром мультисенсорные процессы к 90-м годам вливаются в движение «новой простоты» (см.ниже), - движение, цель которого -возвращение к «прошлому, назад, к простодушному человеку»<sup>14</sup>.

Итак, череда сплошных «завтра» выводит к такому будущему, которое как бы непосредственно смыкается с древним прошлым. Напротив, череда «вчера» начинается с подобного замыкания друг на друга архаизма и прогрессизма. .

## **4. Календарь из сплошных «вчера».**

### **1910-20-е годы: французский дадаизм и итальянский футуризм.**

«Дадаизм» - от «дада», слогов, имитирующих лепет ребенка и означающих программу отказа от рафинированных сложностей и 'возвращения к историческому детству искусства. Слово «футуризм» пояснять не нужно. В понимании композиторов оно конкретизировалось как переход от звуков к шумам: «Древняя жизнь - молчание. В XIX веке, с изобретением машин, рождается шум. Сегодня шум справляет триумф.

146

господствуя в верховных сферах человеческой чувственности... Сегодня музыка... вплотную приближается к шумо-звуку. Эта музыкальная эволюция параллельна размножению машин, которые сотрудничают с человеком во всех областях»<sup>15</sup>. Итак, музыкальный футуризм - это музыка, сочиняемая из шумов. Но ведь и дадаизм, несмотря на свое исторически-противоположное имя, тоже проповедовал шумы. Шум уравнивал историческое детство и историческую взрослость. В качестве приметы индустриального будущего шум «футуристичен». В качестве материала, с которым невозможна тонкая работа по различению-сравнению, установлению многозначных связей и т.п., шум прост, как лепет ребенка. Стук пишущей машинки в балете Э.Сати (1886-1925) «Парад» (1917); рев моторов в пьесе Л.Руссоло (1885-1947) «Встреча автомобиля с аэропланом» - это сразу и примитив, и знак прогресса. «Прогресс» многими своими приметами в XX веке показал, что достоин такого примитивного обозначения. Однако музыка все же не остановилась на грохоте самолетного двигателя.

### **1930-50-е годы дадаизм-футуризм развернулся в конкретную музыку:**

магнитозапись и последующее препарирование любых натуральных звучаний (не только бульканья воды в трубах, но и журчание ручья). Инженеры и композиторы П.Шеффер (р.1910) и П.Анри (р.1927) в «Симфонии для одного человека» (1950) монтировали шумы природы и технологии, противопоставляя их. Особой остроты идея шумовой противоположности органического и механического достигла в «Электронной поэме» (1958) Э.Вареза (1883-1965). Три рода звучаний (удары молота, рев моторов; человеческие

голоса, ритм пульса; бой часов) составили шумовое панно, которое интерпретировали как протест против засилья технологий<sup>16</sup>.

Так «футуризм» превратился в идейного врага «дадаизма» (поначалу оба течения по сути совпадали), а «вчера» стало казаться неизмеримо привлекательнее, чем «завтра».

### 1920-50-е годы: неоклассицизм.

Один из открывателей направления Стравинский (см. Лекцию 12, раздел 8) называл свой метод «**реставрацией**»<sup>17</sup>. В самом деле, даже названия неоклассицистских сочинений подчеркивают пиетет по отношению к прошлому. «Скарлаттиана» (1926) А. Казеллы (1883-1947), «Вивальдиана» Д. Малипьеро (1882-1973), «Гробница Куперена» М. Равеля, «Сюиты по Куперену» Р. Штрауса (см. о Р. Штраусе в Лекции 11, раздел 5).

147

При этом круг моделей прошлого широк, но четко очерчен. Он охватывает только «объективные» стили, музыку XVII-XVIII и начала XIX веков, но не включает в глубине прошлого архаичной экзотики, а ближе к поверхности современного - романтического индивидуализма. Недаром один из идеологов неоклассицизма - пианист и композитор Ф. Бузони (1866-1924) подчеркивал: «... важен отказ от «чувственного», отречение от субъективности... и обращение к абсолютной музыке»<sup>18</sup>.

Неоклассицистские поиски, таким образом, созвучны синхронным им опытам серийной музыки. Серийная организация опуса предпринималась ради идеалов совершенного порядка; воплощением его казался новоизобретенный метод композиции. Неоклассицисты же видят совершенный порядок в сочинениях Генделя, Люлли, Вивальди и т.д. Излучения будущего и прошлого фокусируются в одной идеальной точке.

Строгость и мера, найденные в утопической тотальности «будущей» музыки и в ясном совершенстве музыки прошлого, уравновешивались красочностью и иррациональностью. Если сериалисты перешли в начале 60-х в алеаторическую веру, дав простор театрализации музыки и импровизации исполнителей, то неоклассицисты обращались к фольклорным моделям, находя в них чистое выражение исконной стихии музыки.

### 1910-1990-е годы: неофольклоризм.

Самое долгое эстетическое течение музыки XX века было заявлено уже в первых произведениях Стравинского (см. Лекцию 12, раздел 8). Стравинский в 30-х годах ушел от неофольклоризма. Но по открытому им пути пошли многие представители образовавшихся в XIX веке новых национальных профессиональных школ (см. Лекцию 11, раздел 6). При этом композиторы совмещали авторское отношение к фольклору с исследовательским. Типична фигура Б. Бартока (1881-1945). Барток изучал народное наследие родной Венгрии на уровне серьезного этнолога. Его книги о фольклоре венгров и соседних балканских народов до сих пор являются классикой музыкальной этнологии. Вместе с тем в фольклорных ладах, ритмах, мелодиях, способах развития мелодической мысли Барток искал нового - нового по отношению к стандартам музыки романтизма. Его интересовала «неевропейская» (если под «Европой» понимать городскую цивилизацию и, уже, стандартные романтические вкусы среднестатистического посетителя филармонии) терпкость фольклорного материала, стихийная яркость, свежий «голос природы», который

148

слышался в экзотической простоте. Начиная с фортепианного «Allegro barbaro» («Варварского аллегро», 1911) и до поздних «Музыки для струнных, фортепиано и челести» (1936) и Концерта для оркестра (1943), Барток имплантировал резко-характерные ритмомелодические обороты фольклора в сложную хроматическую ткань, изысканную инструментальную фактуру, как бы прорастивая из народной почвы некое отдаленное будущее.

Музыкальный неофольклоризм во многом близок литературному направлению ритуально-мифологической критики<sup>19</sup>. Его представители считали, что фольклор в чистом виде хранит некие константы человеческого сознания. Фольклор - это как бы вечная истина культуры, на время заслоненная индивидуализмом XVIII-XIX столетий. Возвращение к фольклору понималось как бегство от индивидуалистической цивилизации. Неофольклоризм охватил громадный музыкальный горизонт - от Закавказья (А. Хачатурян, 1903-1978; О. Тақтакишвили, 1924-1989, А. Тертерян, р. 1929) до Прибалтики (Э. Тамберг, р. 1930, В. Тормис, р. 1930); от Средней Азии (З. Шахиди, 1914-1985) до Испании (М. де Фалья, 1876-1946) и Бразилии (Э. Вила-Лобос, 1887-1959). Общность эстетических целей постепенно сращивала разные неофольклорные стили. К 60-м годам от неофольклоризма ответвляется неоархаика - соединение множества разнотнических моделей в рамках одного стиля.

Штокхаузен писал о сочинении «Телемузыка» (1966): «Я хотел приблизиться к своей давней мечте - сделать один шаг в том направлении, где бы я мог создавать не «мою» музыку, но музыку всего мира, всех стран и рас. Именно так - я в этом не сомневаюсь - будет воспринята моя «Телемузыка»: это музыка таинственных гостей японского императорского двора, где исполняют гагаку, музыка счастливого острова Бали, Южной Сахары, деревенского праздника где-то в Испании, музыка Венгрии, с берегов Амазонки... музыка обитателей горных районов Вьетнама»<sup>20</sup>.

Чем шире становился музыкальный горизонт неофольклоризма и неоархаики, тем прочнее «забывался» (а тем самым как бы восстанавливался для новой жизни) центр Европы - центр и географический, и исторический, то есть центр новейшей цивилизации - Западный XIX век. В 1970-х годах пришло время неоромантизма.



### 1970-90-е годы: неоромантизм.

Манифест неоромантизма появился в 1978 году<sup>21</sup>. Его автор - композитор В.Рим (р.1952) реанимировал понятия «душевности» и «эмоциональности», которые

149

отвергались неоклассицистскими ревнителями совершенства и меры. В музыке самого Рима, однако, «душевность» понята по-вагнеровски титанично: не как задушевность, но скорее как экзальтированная духовность.

Ближе к буквальному смыслу манифеста неоромантиков музыка В.Сильвестрова (р.1937) с его «Тихими песнями» - циклом на слова русских классиков (Боратынского, Пушкина, Лермонтова, Тютчева. «Тихие песни» (1975-77), а их 23, идут друг за другом без пауз. Типичная трехчастная форма романтической песни в конце «размывается», впуская в себя начало следующей формы. Весь цикл звучит предельно тихо, как бы замороженно, так что мелодико-гармонические клише прошлого века начинают казаться странными, необычными, призрачными.

Сильвестров называет «Тихие песни» также «простыми песнями»<sup>22</sup>. И это знак. Заполнив пространство между доисторическим лепетом и будущим, охватив старые века и дальние регионы, упершись в непосредственное прошлое, почти в современность - в XIX век, эстетические программы Новой музыки сконцентрировались в лозунге «Новой простоты».

### 1980-90-е годы: «новая простота».

Эстетическая задача движения «новой простоты» формулируется весьма расплывчато: «больше музыкальности»<sup>23</sup>. Но в этой расплывчатости есть своеобразная точность. Имеется в виду равнодопустимость всего, что «музыкально» и ненагруженность используемых средств какими бы то ни было внемузыкальными смыслами. Если вспомнить (см. раздел 2 настоящей лекции), что «истинное сегодня» Новой музыки - это новация, аргументированная понятиями философии истории, то окажется, что в «новой простоте» принцип музыкального «сегодня» преодолен.

Принцип преодолен: композиторы перестали быть «историками самих себя», возвратились в состояние «композиторов самих себя». Но «сегодня», причем все, какие найдены Новой музыкой с 1910 года, остались. «Новая простота» вмещает в себя всю Новую музыку.

К ней относят творчество Штокхаузена 1980-х годов, в частности, цикл опер «Свет» (по одной опере на день недели). Вокальные и инструментальные партии в этих операх дублируются танцорами, которые «транскрибируют» звуки жестами. Зримый комментарий к музыке (даже не к, а внутри музыки) придает содержанию лубочную наглядность. На этот же эффект работают словесные комментарии

150

композитора, прилагаемые к программкам: «Люцифер взывает к пяти стихиям: воздуху - ритму, воде - мелодии, земле - гармонии, огню --динамике, свету - тембру. Под конец Люцифер в восхищении слушает простую мелодию, противясь ей, наслаждаясь, вновь противясь, дает себя заморозить и медленно умирает мнимой смертью» (из комментария к музыкальной драме «Суббота»).

Инструментальный театр в его новых версиях также относят к «новой простоте». Например, «О» И.Соколова (р.1960), т.е. одновременно «ноль», «круг» и гласная «о». Сочинение представляет собой инструментальный театр для флейтиста. Исполнитель описывает на сцене круг, совершает круговые движения инструментом, восклицает и поет «о» и погружает слушателей в «нулевое», то есть предельно простое, звучание. Все вместе есть медитация на тему «ничто-все», заложенную в символе нуля-круга.

Движение, начатое в 1910 году серийной техникой, дойдя до границ своего «завтра», обнаружило в своей глубине далекое «вчера». Движение, начатое в 1910-х годах дадаизмом-футуризмом, дойдя до границ своего «вчера», обнаружило в себе собрание всех преодоленных «завтра». В «новой простоте» оба движения как бы застыли друг против друга - «эскалаторы» остановились, быстрый темп новаций захлебнулся; вчера, завтра и сегодня Новой музыки (а это значит, - вся история музыки) смотрят друг другу в глаза, вглядываются друг в друга, чтобы понять...

Что же «понимают» музыкальные эпохи, спрессованные и остановившиеся в «новой простоте»? Каков смысл Новой музыки XX века?

## 5. Материал может быть любым: старая «мировая музыка» сегодня.

Еще романтики XIX века почувствовали вкус к фрагментарной форме (см. Лекцию 11, раздел 3). Он мотивировался эстетикой настроения -прихотливые всплески чувств невозможно загнать в равновесную конструкцию. Фрагментарная форма не накладывает ограничения на материал. Даже наоборот, она провоцирует обращение к разнородному материалу - так слышнее ее фрагментарность.

Если акцентируется разнородность материала, то только естественно скомбинировать авторские мелодии с готовыми клише мюзик-холла (Сати, «Парад»). Контраст частей формы в этом случае обеспечен. Но еще лучше подчеркнет монтажность целого сочетание культивированных звуков и шумов

151

(Э.Варез, «Электронная поэма»). Однако, если шум функционально эквивалентен музыкальному звуку, то чем хуже слово, речевая артикуляция? Ведь слово, как и шум, тянет за собой четкие ассоциации, но с ним к тому же можно играть, то «говоря» музыкой, то «музицируя» говором. Л.Берио (р.1925) назвал эту технику,

реализованную в его Симфонии (1968), «новым контрапунктом слова и музыки». Вслед за шумом и словом нельзя обойти свет и цвет. Уши и глаза всегда кооперировались, и не только скрыто, в синэстетических глубинах восприятия<sup>24</sup>, но и открыто: еще в 1772 году Гайдн дополнил снятие голосов фактуры в финале «Прощальной симфонии» световым эффектом (уходя по одному со сцены, оркестранты гасят свечи на пюпитрах). Поэтому, когда в 1910 году Скрябин ввел партию света в «Поэму огня» «Прометей», то оправданием ему служил не только мифологический сюжет - он был больше поводом, чем причиной<sup>25</sup>. Уже без всякого литературного повода футурист Б.Корра в 1912 году конструирует клавиатуру из цветных ламп и рискует исполнять на ней не только свои композиции, но и сонаты Моцарта. Где цвет и свет, там и другие зрительные впечатления. Инструментальный театр (например, изображающая бичевание Христа игра на ударных в «Хоральной прелюдии» В.Тарнопольского, 1987) лишь доращивает до состояния необычности то, что весьма обычно, - пластическую экспрессию движений музыкантов. Однако, если зримое входит в музыку, то отчего не войти в нее обоняемому? Ведь от задувания свечей в гайдновской «Прощальной» до возжигания ароматических свечек при исполнении опусов Кейджа или ароматизации улиц в музыке окружающей среды дистанция велика только хронологически, но никак не по существу. Но раз уж музыку можно обонять, то почему нельзя ее осязать? В «Берлинской водной музыке» К.Нихауса (1977) слушатель плавает на спине, погружая уши в воду, в бассейне, на дне которого два динамика издают звучания, на поверхности воспринимаемые как гулкие колебания воды. Да что там осязать! Музыку можно просто-напросто съесть: в «Театральной пьесе» Кейджа, исполненной в 1975 году московскими музыкантами, слушателям раздавали конфеты. У того же Кейджа (акция «В поисках утраченной тишины», см. выше) на музыке едут; по ней гуляют (в Бонне, превращенном в музыку Ридлем, см. выше); в ней находятся (как публика на платформе в центре зала, оснащенного двигающимися и неподвижными динамиками, при первом исполнении «Пения юношей» Штокхаузена)...

152

Читателя, воспринявшего последние примеры как тему для фельетона, стоит предостеречь пушкинской фразой: «... Но и любовь - мелодия». То, что в прошлом веке существовало в виде метафоры: приравнивание всего - к музыке<sup>26</sup>, коренилось в традиционной, идущей из Древней Греции (см. Лекцию 8, раздел 5) идее эквивалентности музыки и универсума<sup>27</sup>. Именно эта идея переводится в реальный план Новой музыкой XX века, превратившей в свой материал все что угодно - весь мир.

Греческие философы, а за ними средневековые европейские теоретики соотносили космос и музыкальное творчество как целое и часть: «мировая музыка» (*musica mundana*) - это Солнце, Луна и планеты, животные, камни и растения, согласно «звучащие» по «нотам» Бога. Часть этого согласного звучания - игра на кифаре или пение органума; и в части отражено целое.

Новая музыка XX века сделала мировое целое своей частью. Музыка стремится продублировать номенклатуру Вселенной. Даже в названиях произведений мы сталкиваемся с мироподобием музыки. Есть названия географические («Пустыни» Вареза); биологические («Каталог птиц» О.Мессиана, 1908-1991); геотектонические («Сейсмограмма» А.Пуссера, р.1929); астрономические («Знаки Зодиака» Штокхаузена, «В созвездии Гончих Псов» В.Екимовского, р.1947); геометрические («Разрывы плоскостей» В.Годзянского, р.1936); космогонические («Ортогенез» И.Маловеца, р.1933), оптические («Спектры» Сильвестрова, «Перспективы» Берно, «Интерференции» Г.Клебе, р.1925), физические («Атмосферы» Лигети, «Праздество прекрасных вод» Мессиана)...

Но и в глубине, в области экспрессии, Новая музыка также мироподобна. Она выходит из рамок индивидуального психологизма и драматизма, который ассоциируется с социальными конфликтами, со столкновениями «личность - общество». Ее чувства не холодны, даже предельно интенсивны, но из них ушло все героически-одинокое и патетически-деятельное. Смысловая тенденция опусов состоит в природоподобии, растворяющем личность. Хотя Новая музыка и выведена историзированным сознанием композиторов из предшествующих исторических импульсов, в ней самой все историческое успокаивается, образ времени-истории в конце концов сходит на нет. Она - как «вечное теперь» в «Моментях» Штокхаузена (касс. 32) или в «In C» Райли (касс. 34). Но это не значит, что музыка моделирует сознание обывателя, для которого «история» - неинтересная

153

абстракция, конкретизируемая в суете газетных новостей. Свое «мироподобие», отрицающее быстротекущее время истории, Новая музыка скорее противопоставляет обывательскому взгляду на мир, - взгляду слишком утилитарному и рациональному.

## 6. Конструкция самоценна: грядущее отношение к миру в сегодняшней музыке.

Фрагментаризуя форму под «настроение», композиторы XIX века «под идею» цементировали форму единым конструктивным принципом. Вагнеру и его лейтмотивной технике, превратившей оперу из собрания номеров и сцен в сквозное симфоническое развитие (см. Лекцию 11, раздел 5, Лекцию 12, раздел 2 и примечание 6), наследовали Шенберг и авторы серийных композиций. В серийной технике и сериализме материал (звуки и их сочетания) всецело подчинен конструкции, он теряет свою пластическую, колористическую или символическую автономию. Конструкция сама становится материалом. Ведь серия есть сразу

и матрица формы и то, из чего форма делается. Возникает двуплановое отношение музыкального целого к времени. В качестве модели сочинения серия содержит время в себе; в качестве развертывания этой модели серия сама содержится во времени. Время сразу и вытянуто в процесс, и остановлено, оно и совершается, и завершено. Каждый момент сочинения существует словно до того, как прозвучал, хотя это «до того» осознается только тогда, когда он все-таки звучит (касс. 31).

Так открылся путь к преодолению телеологического движения от начала к концу, заданного еще техникой генерал-баса и эпохой тональности (см. Лекцию 10, раздел 2, Лекцию 3, разделы 7, 8), - того движения, которое делало великие музыкальные произведения «оправдательным документом» в сознании утопистов-революционеров (см. Лекцию 10, раздел 8 и примечание 10). Музыка апробировала образ вероятностного времени, времени - совокупности альтернатив. 19 звуковых групп в нотном тексте Фортепианной пьесы-ХI (1956) Штокхаузена, очередность и темп исполнения которых выбирает пианист, разделены полем белой бумаги. Чистый лист между островками нотописи символизирует возможное множество вариантов процесса, из которых звучит всякий раз какой-то один. Но означает он не себя самого, а - не-звучащее, подразумеваемое множество других возможных версий. Белая бумага тут - главный «текст» сочинения,

154

поскольку сочинена вероятность разных наполнений времени как таковая.

Позднее идея многовариантного времени у Штокхаузена получает историко-культурную проработку. Уже цитировалось (см. раздел 4) авторское пояснение к «Телемузыке». Сочиняя этот опус, автор действовал подобно исполнителю своей Фортепианной пьесы-ХI. Только выбирал он не из записанных в нотах фрагментов, а из разных традиций музыки. Вместо поля белой бумаги действует электронный звуковой фон. Его нейтральность (ведь электроника не входит ни в одну из старых традиций) позволяет ему быть соединительной тканью для любых сочетаний разноисторических и разнорегиональных «музы к».

Полихронность Новой музыки «вскрывает» произведение. Опусы не имеют однозначной концовки. В творчестве Штокхаузена принцип открытой формы проявляется даже внешне - в факторе постоянного пересочинения уже некогда сочиненного<sup>28</sup>. В минималистических опусах монотонный процесс может длиться так долго, что многократно «пересочиняет» сам себя. Ведь внимание неспособно сохранять концентрированность бесконечно; временами оно ослабляется или вовсе выключается, потом включается вновь. В моменты выключенности внимания произведение становится фоном для себя самого, услышанного в моменты напряженного восприятия. Но фон - это ведь «непроизведение» или «не это произведение», не то, которое сейчас слушают.

### **Фон - альтернатива слушаемому произведению.**

Неотслеживаемый процесс течет параллельно с отслеживанием, причем неизвестно, за которым из них мы в конце концов следим (касс. 34).

Наконец, альтернативой музыкальному произведению может быть **немузыкальное** произведение. В творчестве композитора, архитектора и математика Яниса Ксенакиса (р.1922) музыкальные опусы сочинялись вновь в качестве архитектурных проектов. Например, «Метастазио, 1953: зарисовав звучания струнных как линии, автор получил график, который в 1956 году лег в основание проекта павильона фирмы «Филипс» для Всемирной выставки в Брюсселе. Музыкальное сочинение «открыто» в архитектурное пространство, и обратно; вариантом временного процесса оказываются архитектурные объемы, и наоборот.

Альтернативность произведения самому себе - и в качестве целого процесса, и в каждом моменте этого процесса - вырастает в принципиальную внутреннюю альтернативность всей Новой музыки. Как мы видели (см. разделы 3 и 4), разные

155

технические и эстетические новации не вытесняют друг друга, но свободно общаются между собой.

В новой музыке нет господствовавшего в симфонии XVIII-XIX веков линейного времени. Если этот образ сегодня и возникает, то в пародийной окраске. Например, пьеса «С 10 по 30 сентября 1988 года» И.Соколова: двадцать дней, указанных в названии, композитор провел в Доме творчества в Рузе и все «прожитое» - работу, чтение, игру на рояле, беседы с коллегами и т.п. - спроецировал в линейную музыкальную структуру. Когда время в Новой музыке все-таки движется в единственном направлении, то оно закольцовывается, образуя древний символ вечности. Так - в «Распорядке дня» (имеется в виду буддийский «день» - эпоха между рождением и смертью очередного из множества миров) В.Мартынова.

Отказываясь от времени, идущего по безвариантной колее, Новая музыка как бы предлагает нам расширить сознание. Только для ментальности, вызревшей в Европе к Новому времени, «начало» и «конец», связанные прямой (накопления денег или социального прогресса, карьерных успехов или развития науки и техники), стали универсальной моделью мировидения. Для этого сознания все имеет смысл относительно начала, конца и лежащей между ними дороги. Даже природа используется и изучается как вместилище пользы, которой «на наш век хватит», или как «эволюция» - медлительное подобие цивилизационного прогресса

Новая музыка учит воспринимать мир как самодовлеющую ценность, не зависящую от человеческих категорий и ничем человеку не обязанную. Описанные выше шокирующие эксперименты (вроде опуса с плаванием в бассейне) стремятся нейтрализовать привычку во всем искать полезное или логичное (а логика - это формализация процедур применения человеческих мерок к универсуму), - привычку, которая лишает мир его автономного смысла (или его автономной бессмысленности) и превращает нас из его насельников в его насильников.

Итак, несмотря на то, что Новая музыка только продолжала инерцию XIX столетия, на то, что ее итогом оказалось историческое «замедление», исчерпание импульса новаций, который гнал вперед европейскую композицию с XI века. Новая музыка по-настоящему нова. Нова по смыслу. До сего дня никогда перед человечеством не возникало угрозы исчезновения с лица Земли по собственной вине - вине перед Землей. Никогда до сего дня не было столь императивным требованием

156

«надчеловеческой» точки отсчета в отношении к сущему. Новая музыка эту точку зрения утверждает Она звучит «самим миром» и учит пониманию его неподвластности узкому взгляду и узким потребностям, - узким и оттого агрессивным.

По смыслу Новая музыка противостоит и автономной композиции XVII-XIX веков, и современной поп-индустрии. Противостояние привычке, традиции, господствующим идеям всегда выражалось в культуре в двух формах: насмешки и отшельничества. Смех и аскеза - константы Новой музыки с 1910-х по 1990-е годы.

## 7. Абсурдистский смех и сакральный канон.

В Новой музыке наследуется и заостряется одна из черт романтического мировосприятия: мгновенный переход от глумливой иронии к благоговейной молитве. Еще в «Фантастической симфонии» Берлиоза (см. Лекцию 11, раздел 4) восторженные парения любовного чувства вдруг оборачивались саркастическим развенчанием: возлюбленная представлялась ведьмой на шабаше нечистой силы. Смех и молитва стали координатами Новой музыки. При этом смех обрел качество «черного», абсурдистского, отрицающего малейшую осмысленность действительности. Молитва же - качество внеличного, общечеловеческого обращения к Вечности, к Богу. Не молитва такого-то о том-то, а Молитва вообще - символ вверенности людей высшим силам.

Как абсурдистский смех, так и надперсональная вера в Новой музыке имеют определенную технологию воплощения. Первый проявляется через нарушение привычных логических отношений лада, фактуры и формы; вторая - через адаптацию средневековых принципов церковной музыки.

Абсурдистский смех дробит логику музыкального опуса на отдельные как бы случайные «ха-ха» и «хи-хи». В «Gioco appassionato» (1974) В.Суслина (р. 1942) нотный текст, разделенный на 36 фрагментов, наклеивается на листы карточной колоды. Авторский комментарий: «Исполнители самым серьезным образом играют в «дурачки»; делая очередной карточный ход, исполнитель воспроизводит написанное на карте, появление очередной фигуры в калейдоскопе сочетаний всегда неожиданно. Число реализаций пьесы здесь безгранично, как безгранично число возможных вариантов игры»<sup>29</sup>. Уподобление музыкального сочинения игре в дурачка как бы лишает высоты духовную деятельность. Пафос «Страстного джокера» Суслина состоит в указании на релятивность представлений о верхе и

157

ниже, в осмеянии привычки принимать на веру все, что заявляет о своей серьезности и возвышенных намерениях. Смысл осмеяния композиции композитором - в намеке на нечто большее, чем индивидуальное духовное творчество, на нечто более безусловное, чем персональные деяния.

Другая черта абсурдистского смеха Новой музыки - обесмысливание традиционных форм. В «Веселых песнях» С.Слонимского (р.1932) на слова Д.Хармса вроде бы все «правильно». Нормальные формы, словесный текст никак не препарируется, есть мелодия и поддерживающая ее фактура. Однако инструментальное сопровождение вокальной партии все время зияет регистровой «дырой» между флейтой-пикколо и тубой (т.е. между предельно высоким, даже «визжащим» тембром, и предельно низким, «хрипящим»), а мелодии как-то слишком уж буквально соответствуют словам. В песне «Миллион» текст считает четверками: «Раз, два, три, четыре, и четыре на четыре» (Хармс «подсчитывает» количество пионеров, прошагавших по улице). И мелодия начинает «скакать» чистыми квартами (т.е. четверками), лишаясь вокальной природы и походя на настройку инструмента. По мере нарастания количества подсчитанных пионеров в тексте, мелодия поднимается во все более высокие регистры, и на слове «миллион» обрывается визгливым звуком флейты. Казалось бы, что может быть естественнее, чем мелодия, «изображающая» текст: так поступали и Бах, и Шуберт. Однако они «изображали» текст, оставаясь в пределах музыки, а Слонимский за эти пределы выходит. Как бы - ради вящей верности тексту. А на самом деле - обесмысливая самый принцип согласования между текстом и мелодией Этот принцип становится знаком рационализма (дескать, если «а», то «б»), а рационализм - знаком узости мировосприятия

Абсурдистский смех Новой музыки - смех положительный, хотя и «черный». Он заштриховывает неистинное, чтобы высветлить истинное А истинное - в том ненаучном, традиционно-архаичном, понимании истины, когда последней правильностью надделено то, что освящено авторитетом веков.

К такой истине устремлено творчество композиторов, почувствовавших в себе наследников Перотина (см Лекцию 9, раздел 3).

Одним из первых среди лидеров Новой музыки к церковному канону обратился Оливье Мессиаан В «Двадцати взглядах на младенца Иисуса» и «Трех маленьких литургиях» (1944) Мессиаан привил средневековую числовую символику к

158

современному, насыщенному хроматическими сложностями, звучанию. Попытки вновь сформировать сакральный канон композиции продолжились в поздних сочинениях Стравинского - «Плаче пророка Иеремии» (1958) и «Заупокойных песнопениях» (1966). К 1970-м годам опыты новой сакральной звуко-символики привели к адаптации чуть ли не всей техники музыкального богословия средневековья, как западного (см. Лекцию 9, разделы 3 и 5), так и восточного (см. Лекцию 8, раздел 6).

В сочинениях Г.Уствольской (р.1919) продолжены поиски в направлении, заданном еще Глинкой (см. Лекцию 12, раздел 4): объединяются православный и католический каноны. Мелодика трех симфоний Уствольской напоминает и о григорианском хорале, и о знаменном распеве (см. об этих традициях христианской монодии в Лекции 8, раздел 6). В партитурах отсутствуют тактовые черты: так проявляется уход от «шагающего» времени музыки XVII-XIX веков в «дышащее» время старого церковного пения. В симфониях Уствольской участвует вокал. Эта бетховенская традиция (см. в Лекции 10, раздел 8) меняет свой смысл, поскольку входящее вместе с пением в инструментальный жанр слово - это слово молитвы. Такое слово уводит симфонию из концертного зала в храм, лишает абсолютную музыку ее художественной автономии, превращает ее в культовую.

Неканоническая композиция использует средневековую теологическую символику чисел. В опусе Губайдулиной «Descensio» («Нисхождение») состав исполнителей - это «трижды Троица»: три тромбона, три ударника и три исполнителя на фортепиано, арфе и челесте. Цветная нотная запись, связанная у средневековых мензуралистов (см. Лекцию 9, раздел 4) с символикой совершенных (то есть троичных) и несовершенных (двоичных) пропорций длительностей, используется А.Шнитке в «Cantus perpetuus» («Бесконечном пении»). А в Четвертой симфонии (1984), которую определяют как ритуальную<sup>30</sup>, композитор выстроил тематизм из четырех церковных ладовых систем - древнерусской, григорианской, протестантской и синагогальной. При этом древнерусский обиходный лад (см. Лекцию 3, раздел 4) является отправным. Его четыре трехзвучные ячейки Шнитке видоизменяет, выводя из них «воображаемые» лады - синагогальный, григорианский (тут композитор дает свои условные образы реально существующих ладов) и протестантский (такого лада в действительности нет). Четыре лада (три реальных, один ирреальный) из одного, который состоит из «четыре на

159

три», - таково новое прочтение сакральной символики чисел Креста и Троицы. В симфонии Шнитке они перемножаются, обозначая экуменическое единство мира в вере.

Особо последовательно сакральный канон претворен в творчестве А.Пярта (р.1935), Ю.Буцко (р.1938) и В.Мартынова.

В «Магнifikате» Мартынова (1993 г.) (касс. 35) соединяются тип баховского ансамбля, контратеноровое пение XIV века и «дышащая» фразировка русского знаменного распева. В то же время сочинение реализует принцип минимализма: повтор с микроизменениями. Возникает неканонический стиль, органично соответствующий обем частям термина - «нео-» и «канон».

Звучание неканонических сочинений высветленно. Пярт симптоматично назвал свой стиль с 1976 года «Tintinnabuli» - «Колокольчики». Светлый звон становится звуковым образом бытия. В этом звоне противоречия и конфликты не прослушиваются. Мир целостен, ясен и прочен, как в архаичном мифе.

## 8. Великая музыкальная деревня.

**8. Великая музыкальная деревня.** Симфония Лучано Берлио построена как музыкальный комментарий к книге выдающегося этнолога К.Леви-Стросса «Сырое и вареное», содержащей структурный анализ индейских мифов. Основные мифемы «Огонь» и «Вода» в симфонии передаются интенсивным гармонико-мелодическим движением («Огонь») и статичным аккордом, в котором слышна переливчатость тембров и игра разными приемами звукоизвлечения («Вода»). По Леви-Строссу, задача всякого мифа - привести к примирению противоположности, в мифологии индейцев - Огонь и Воду. Берлио решает эту задачу, выделяя общее в противостоящих музыкальных символах<sup>31</sup>.

Мифологична музыка цикла «Свет» Штокхаузена. В опере «Четверг» из этого цикла ее главный герой Михаэль совершает кругосветное путешествие. При этом музыка не противопоставляет, а словно на равных подает «городские» и «нецивилизованные» части мира: Нью-Йорк, Германию, Японию, остров Бали, Индию, Центральную Африку, Иерусалим. Описав круг по Земле, Михаэль уносится в небеса. Небо так же не противопоставлено Земле, как Центральная Африка - Германии. Традиционные мифемы «низа» и «верха» приводятся к единству.

Древнегреческие мифы дали имена опусам Ксенакиса: «Орестея», «Медея», «Эдип» и т.д. Миф о семи ангелах, вершащих судьбы мира, озвучен в фортепианном цикле Д.Смирнова (р. 1948) «Семь ангелов Вильяма Блейка» (1988).

160

Мифологические сюжеты для своих опер («Орестея», «Покинутая Ариадна», «Избавление Тезея») и балетов («Возвращение блудного сына», «Сотворение мира») избирал Д.Мийо (1892-1974). Мифологичен «Царь Эдип» - опера Стравинского. Миф лежит в основе кантаты К.Орфа (1895-1982) «Кармина бурана» (1937), «Комедия о конце времени» (1973). Музыкальную драматургию кантаты Н.Сидельникова (1930-1992) «Сокровенны разговоры» на русские фольклорные тексты (1975) определяет мифологическая идея

эквивалентности «зимы - разлуки - смерти» (это темы выбранных композитором народных песен) и древняя символика единицы и семерки (в кантате семь частей; последняя варьирует первую), совпадающих в значении «целостности» - «полноты мира»

В разных версиях, в разные жанры, с разной степенью ассимиляции в Новую музыку входит мифологическое наследие традиционных культур Мир Новой музыки - это постиндустриальное пространство оживших ценностей «мировой деревни». О «мировой деревне» в литературе о музыке заговорили в 1970-х, когда лидер послевоенного авангардизма Штокхаузен обратился к текстам и мелодиям народов, не участвующих в еропейско-американском техническом прогрессе «Для грядущих времен» (1972-75), «Знаки Зодиака» (1975-1983) и другие композиции Штокхаузена, основанные на этноархаичном материале, как бы сфокусировали общую тенденцию Новой музыки выход к Единому Мифу, вбирающему в себя разнорегиональное «деревенское» прошлое

Свой миф был в советской музыке.

## 9. Великий музыкальный «поселок городского типа» (советская опус-музыка).

Выше назывались имена и сочинения многих русских, армянских, грузинских, эстонских, узбекских и т.д. композиторов, живших в СССР Однако не все композиторы СССР писали советскую музыку В сущности, советских композиторов было немного Советская музыка - лишь отчасти историко-политическое понятие, совпадающее с гражданством автора, в большей степени оно имеет идеологически-эстетический смысл Советская музыка - это прежде всего массовая песня (см Лекцию 7, раздел 5), а затем - симфонии, оперы, балеты, оратории и инструментальные концерты, т.е. монументальные автономные формы, тяготеющие к повседневной песенной интонации.

161

За мезальянсом оперы и песни, симфонии и песни стояли идеи «партийности-народности». В жизни они означали превращение людей в «винтиков» механизма, который «руководящая сила общества» нещадно эксплуатирует с целью увеличения мощи державы, а также и на своекорыстное благо. В искусстве они означали ориентацию на неразвитое эстетическое сознание, которому должно было как бы льстить, что «высокая» музыка ему так же понятна, как и простенький марш. Эта лесть укладывалась в идеологему «превосходства» советского народа.

Примечательны высказывания композитора В.Захарова (автора превосходных песен), поучавшего Шостаковича и других «формалистов» (ярлык, наклеенный на всех авторов, пишущих непесенным языком) на Советании деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б) в 1948 году<sup>32</sup>. Эти высказывания сводились, в конечном счете, к протесту против профессионализма: «.. Музыкальное учебное заведение, обучая ученика - будущего композитора, дает ему технику, дает ему технические приемы, при помощи которых он может грамотно выразить свои мысли, свои чувства. Но существует такая традиция, что каждый композитор почему-то должен неустанно усложнять эти приемы... Вот здесь, в обращении с этими приемами, по-моему, и есть самый основной порок, который в конце концов привел многих наших композиторов к тупику... усложнение этих приемов идет по неправильной линии. Не для того, чтобы в результате использования нового, усложненного приема увеличить количество слушателей, которым эта музыка станет понятней и которых больше захватит... В советской стране не может быть искусства, оторванного от народа, а наше симфоническое творчество оторвано от народа»

Одним из первых скрестил бытовую песенность и большую форму И Держинский (1909-1978) в операх по Шолохову «Тихий Дон» (1935) и «Поднятая целина» (1937). Первая тут же удостоилась Сталинской премии и на какое-то время вошла в пантеон «советской музыкальной классики». Вслед за однофамильцем «железного Феликса» по пути монументальных строений из дешевой щепы пошли Т.Хренников (р.1913) - опера «В бурю» (1939); Д.Кабалевский (1904-1987) - опера «Семья Тараса», 1950, «Пионерский концерт» для фортепиано с оркестром, 1952; В.Мурадели (1908-1970) - оперы «Великая дружба», 1947, «Октябрь», 1961; Б. Терентьев (1913-1989) и многие другие композиторы, имевшие более или менее яркое дарование песенников-мелодистов, но призванные идеологической

162

конъюнктурой к работе на поприще большого искусства.

В основе их опер, симфоний, ораторий и т.д. лежит принцип фрагментарного монтажа с ясно прочитываемой программной заданностью. Например, оркестровая увертюра «Радость труда» Б.Терентьева (1987) состоит из трех едва сцепленных друг с другом кусков. Первый и третий - это бодрая «рабочая» песня с ритмикой, привычной в кинофильмах о прокладке БАМа и отъезде на Целину, имитирующей перестук вагонных колес. А средняя часть - лирическая песня, как бы показывающая, что советскому труженику не чужды и сердечные чувства, опять же в духе и на уровне кинофильмов типа «Волга-Волга».

Стилистически советская музыка родственна двум принципам градостроительства сталинской эпохи. Центральные улицы украшались гигантскими подражаниями готическим соборам, в то время как в городских предместьях строились многоквартирные бараки для рекрутируемых из деревни фабрично-заводских рабочих. «Тихий Дон» Держинского - это сразу и сталинская «высотка» и деревянный барак из предместья. По внешним формам (опера: хоры, арии, ансамбли, трехчасовая продолжительность, большой оркестр) - ампириный собор-дворец типа здания МИДа; по их наполнению (гражданственные марши да

имитации репертуара хора им. Пятницкого, частушки да отголоски опереточных лирических арий) - перенаселенная лачуга из пригорода.

Страсть к ложной монументальности отражала заботу советской пропаганды об атрибутах величия страны. Симфонии, сделанные из подручных уличных мелодий, - то же самое, что громадная армия, технически отсталая и находящаяся на плохом довольствии, или «стройки века» с лопатами и тачками. Впрочем, величие страны, явленное во всякого рода количественно-масштабных символах, было до 1960-х годов также искренне переживаемой ценностью. Хотя ни опер, ни симфоний описанного сорта массовый слушатель, как правило, не знал, а если бы знал, то вряд ли бы ими увлекался, тем не менее умонастроения этой «несостоявшейся» публики советская музыка передавала.

Сама промежуточность советского стиля, застрявшего между автономно-большими формами и прикладными интонациями малых жанров, отвечала классическому складу советской ментальности, которая представляла собой смесь деревенски-патриархальной веры в верховную власть и начатков городской образованности,

163

позволявшей интересоваться газетами и опасаться «агентов мирового империализма». Речь идет о сознании уже не крестьянина и еще не горожанина, а как бы вечного жителя поселка городского типа. Таким «поселком» была и советская музыка. И как в каждом подобном поселке, в ней в центре стоял свой дешевенький памятник Ленину - бесчисленные чисто конъюнктурные произведения, написанные к юбилейным датам и праздникам.

Зачастую художественная ценность подобных опусов крайне низка. Но в таких музыкальных «отписках» и «отмазках» сложился свой сакральный канон - аналог того, который формировался в Новой музыке XX века. Точно так же, как в партийных документах и газетных передовицах к 70-м годам возник жестко стандартный стиль, в котором каждый словесный оборот нес не информативную, а ритуально-культовую нагрузку, в операх на революционную тему, в ораториях типа «Слава Ленину», в балетах по воспоминаниям Брежнева (были и такие) за интонационными комплексами марша и песни, за позаимствованными из военно-детективной киномузыки «тревожными» оркестровыми эпизодами, за написанными в духе русских опер XIX века хорами-здравицами закреплялся не художественный, а культовый смысл. Иными словами, опера (или балет, или оратория, или симфония) советского типа тогда отвечала критериям «правильности», когда в ней наличествовали все перечисленные клише. А эти клише символизировали «оптимизм советского народа», «борьбу», к которой он «всегда готов», и испытания, которые он героически перенес (и как бы вечно будет переносить).

Угасание советского стиля опус-музыки в 1960-х годах проявилось в двух процессах. Во-первых, отошли от больших форм к сочинению исключительно песен, оперетт и киномузыки основные представители этого стиля. Во-вторых, молодое или до того молчавшее поколение композиторов резко сменило сюжетику опер, с одной стороны, а с другой стороны, - обратилось к камерным инструментальным жанрам, которые «советскими композиторами» практически не разрабатывались.

Появились оперы по О.Уайльдту («Кентервильское привидение», 1965, А.Кнайфеля, р.1943), по Ван Гогу («Письма Ван Гога», 1975, моноопера Г.Фрида, р.1915), по Уильяму Блейку («Тириэль», 1985, Д.Смирнова), по Борису Виану («Пена дней», 1981, Э.Денисова, р.1929),

164

- словом, по произведениям западных современников (или авторов, подобных О.Уайльдту, «опасно» близких современности). Ранее оперы, балеты и оратории на тексты западного и притом современного происхождения на советские театральные-концертные подмостки не допускались (исключение - опера Кабалевского «Кола Брюньон» по Ромену Роллану, 1938, но на то Роллан и был «личным другом» Сталина).

Появились также инструментальные сочинения с «абстрактными» или шокирующе несерьезными названиями: «Сюита зеркал» и «Игра втроем» (1960, 1962) А.Волконского (р.1933), «Музыка» для двух фортепиано (1975) П.Вакса (р.1946), «Пролог, мысль и эпилог» (1964) А.Караманова (р.1934), «Эмансипированный чемодан» (1966) В.Годзяцкого, «Почему я так сентиментален» (1978) А.Рабиновича (р.1945) и т.д., и т.п.

В 1970-х годах уже было очевидно, что советская музыка (в узком и точном смысле этого термина) кончилась. Над несчастными авторами «Радостей труда» в залах фестивалей «Московская осень» в 1980-х годах уже открыто похмыкивали. Теперь, в 90-х годах, когда утихло негодование и уже даже не смешно, становится ясно, что, как и вся советская жизнеустроенность, советская музыка была плохо воплощенной утопией, - утопией доступности «народу» (т.е. любому и каждому) высокого искусства.

Эта антиэлитарная утопия противоречит самой сути опус-музыки. И однако на протяжении всей своей истории европейская профессиональная композиция периодически болеет жаждой всеобщей понятности. Более того, эта жажда удовлетворяется, но только не в тот момент, когда очередная историческая волна опус-музыки находится в стадии революционной новизны, а много позднее. Баха любят теперь; современники его ругали «старым париком» и укоряли в чрезмерной сложности контрапункта. Бетховеном восхищаются теперь, а большинство современников гордо признавались, что не понимают его поздних сочинений. «Кармен» Бизе провалилась в Париже, а «Жизнь за царя» Глинки вызвала вольнодумное недовольство политически фрондирующих поклонников итальянской оперы. «Хованщине» Мусоргского

сам Римский-Корсаков отказывал в ясности (и «прояснил» оперу в своей завершающей редакции... Одни лишь «советские композиторы» при жизни, более того - сразу вслед за премьерными сочинениями, награждались государственными премиями и провозглашались классиками. Зато их музыка провалилась, как только рухнула политико-идеологическая твердыня, в ней воспетая.

165

## 10. «Дороги нет, но надо идти вперед».

Название оркестровой пьесы Ноно уже приводилось (см. раздел 2 настоящей лекции). Оно многозначно. Прежде всего оно указывает на замысел сочинения. Пьеса представляет собой единственный звук «соль», который у разных оркестровых групп извлекается с четверть- и трететоновыми завышениями или занижениями. Фрагменты очередных блужданий внутри единственного звука чередуются с сериями ударных, придающих композиции расчлененность. В конце пьесы впервые по всей оркестровой вертикали звучит чистое «соль». Дороги не было, но путь вперед пройден (касс. 33).

Ноно смоделировал ситуацию (и надежду) Новой музыки. За десятилетия новаций Новая музыка XX века успела переработать и сконцентрировать как бы в одной точке всю предшествующую музыкальную историю. Одновременно она смогла, как никакие другие типы и направления музыки до нее, глубоко погрузиться в звук, т.е. в «свернутое» многообразие музыки (см. Лекцию 1). Теперь музыке словно «некуда» идти. Скорость истории европейской композиции потеряла свои специфически европейские определения: точную нотную запись, например (см. Лекцию 5, разделы 2 и 3); вобрала в себя опыт «медленных», профессиональных и непрофессиональных, традиционалистских музыкальных культур.

Куда же «идти» из этого «соль» - из всеисторичности, из исчерпывающей освоенности звука? Ведь европейское историзированное мышление все еще действует, «идти вперед» все еще «надо».

Быть может, к тому слушательскому пониманию, которого поспешила достичь «советская музыка», поступившись на этом пути родовыми чертами профессиональной европейской композиции? Ведь Новая музыка более длинным путем и на другом качественном уровне пришла к тому же - к размыванию опускательных критериев. Но и понимание, к которому она взывает, тоже другое. Собственно, ее «вперед» - это новый тип понимания, которое она стремится открыть в человеке.

Симптоматично, что несмотря на то, что «истинно сегодняшняя» Новая музыка уже не стремится в «завтра», да и «вчера» толкует уже не как «вчера», а как «всегда», ее все еще не понимают. Она в этом смысле все еще «музыка будущего» (Вагнер). И критики (как если бы сами отлично все в ней понимали) сетуют на заторможенную реакцию

166

слушателей, все еще не наслаждающихся сочинениями Штокхаузена или Шнитке, Лигети или Губайдулиной, Берно или Денисова, как Чайковским или Моцартом.

Однако с сокрушениями по поводу «отложенного понимания» Новой музыки не следует спешить.

Во-первых, можно было бы задуматься: во всем ли следует искать переводимости на язык вынужденных нам определений? Природе достаточно быть, цветку - цвести, естеству не обязательно иметь смысл, который мы можем объяснить и определить. Когда музыка отделяется от нашего понимания, она учит непреложности факта, обходящегося без толкований.

При этом сама музыка окружена толкованиями. Однако тенденция композиторских комментариев такова, что, словно темная ниша, делающая более ярким свет свечи, словесное оплетение музыки, вроде бы рационально объясняющее ее замысел и способ делания, только оттеняет принципиальную непонятность задуманного и осуществленного. Недаром есть и такие музыкальные произведения, которые состоят в пародийном толковании музыки. Например, «Для сцены» (1959) М.Кагеля (р.1931) - лекция о современной музыке, «комментируемая» инструменталистами и танцорами и постепенно сползающая в полнейшую невнятицу. Или - записанные в виде пуантилистической партитуры и прохронометрированные наподобие музыкального сочинения притчи о музыке из «Неопределенного» (1957) Кейджа: «Однажды днем, когда окна были открыты, Христиан Вольф исполнял на рояле свою пьесу. Уличные шумы, сирены машин слышались не только в паузах, но перекрывали звуки рояля. Кто-то попросил Христиана Вольфа повторить пьесу при закрытых окнах. Христиан Вольф охотно сделал бы это, но он полагал, что повторять не нужно: ведь звуки окружающего мира прерывают не всякую музыку».

Комментарий композиторов нацелен не столько на объяснение, сколько на эффект горизонта: постоянно отодвигаемого понимания, которое - именно в своем ускользании - как бы включено в музыкальный смысл. Предчувствие догадки, явственной сквозь неясность, и есть то, чему призывает внять Новая музыка. Она впервые художественно освоила особое состояние сознания: «предпонимающее» ощущение, чувство предпонимания.

Не случайно эта грань человеческой жизни открылась искусству именно теперь - в эпоху массовой информации и массовых культурных форм, с их упором на

167

сенсационную самоочевидность любого, даже самого бессмысленного, сообщения, всякого, даже необъяснимого, смысла, каждого, пусть сокровенно-таинственного, образа.



А ведь под поверхностью ложной ясности наших представлений о мире клубится и способно выплеснуться наружу страшно-хаотическое, бесчеловечное... Доклад ООН 1993 года о миграции, предсказывающий возможность полной хаотизации мирового порядка, проходит полузамеченным в успокоительном контексте веры в налаженность жизненного механизма. Захламленность культуры заведомой понятностью любых проблем не позволяет вовремя насторожиться, ответственно отнестись к жизни.

Новая музыка учит чуткости - к себе и к миру. Ускользящее понимание, к которому она идет, - это и есть состояние чуткости чувства и мысли. Чистое «соль» в конце пьесы Ноно, возможно, утопия. «Но надо идти вперед».

## ПРИМЕЧАНИЯ

1. Традицию эту задал немецкий музыковед Н.Беккер в сборнике статей о музыке после 1910 года, вышедшем в 1923 году. См.: Bekker P. Neue Musik. Stuttgart-Berlin, 1923.

2. К.Дальхауз остроумно заметил: «Кто сам себя объявляет авангардистом, может подпасть под подозрение, что он стал своим собственным историком». См.: Dahlhaus C. Über die Schwierigkeit vom Neue zu reden. - In: Neue Zeitschrift für Musik, 1974, №4, S.666.

3. Чарльз Айвз (1874-1954) - американский композитор, феноменальный, в частности, тем, что с 1889 до 1927 года (когда он перестал сочинять после тяжелой болезни), не пройдя никакой серьезной школы, живя вдалеке от европейских центров и вообще будучи руководителем страховой компании, успел обозначить едва ли не все основные находки Новой музыки.

4. Филип Гершкович (1906-1989) учился в Вене у Альбана Берга и Антона Веберна (см. о них в разделе 3), после переезда в СССР в 1940 году был принят, затем изгнан из Союза композиторов. С 1950 года частным образом преподавал теорию музыки, писал теоретические работы. Последние теперь изданы: Филип Гершкович О музыке. М., 1991.

168

5. Гершкович, видимо, имел в виду специфически советский тип приспособительного стиля, выражающего сознательную или бессознательную верность лозунгу «народности искусства» и требованию его обязательной «понятности массам». Кабалевский (см. раздел 9 настоящей лекции) приспособлял к этим требованиям формы русской традиции XIX века. Р.Щедрин (р.1932) - крупный мастер Новой музыки (особенно значительное сочинение «Музыкальное приношение», 1983), в советскую эпоху достаточно пластично применявшийся к соответствующим условиям. Его оратория «Ленин в сердце народном» могла спровоцировать Гершковича на саркастическое сопоставление Щедрина с Кабалевским.

6. С использованием чужой музыки связан громадный период европейской композиции. Авторы органумов (см. Лекцию 9, раздел 3) сочиняли лишь дополнительные голоса к заданной мелодии; мензуралисты XIV века часто смешивали в многоголосной ткани различные чужие мелодии; то же самое делали мастера строгого письма (см. там же, разделы 4-5). Традиция обработок чужого, строго говоря, никогда не угасала. Достаточно сказать, что Лист оставил более 300 транскрипций сочинений своих предшественников и современников.

7. Традиция противопоставлять Стравинского (как «реставратора») Шенбергу («новатору») идет от философа и композитора Т.В.Адорно. См.: Adorno T. Philosophie der neuen Musik. Tübingen, 1949.

8. Было и такое. В 1928 году по рукописи (написанной, видимо, десятилетием ранее) в Лондоне был издан трактат русского музыканта Ивана Крыжановского, где эволюция музыкального мышления объяснялась «естественным отбором» — борьбой «организмов»: аккордов, ладов и т.п. за «место под солнцем» (в крупной форме). См.: Kryzhanovsky I.I. Biological Bases of the Evolution of Music. London, 1928.

9. См. подробнее объяснение принципов серийной и серийной организации опуса в Лекции 3, разделе 7.

10. В электронном сочинении Штокхаузена «Пение отроков» (1956) вычислены по единой числовой сетке не только форманты звуковосот и тембров, но даже звуки речевой артикуляции. Гласные и согласные, а также их сочетания «выведены» из общего плана сочинения. Синтезированное таким образом «пение» (в опусе фигурирует текст одного из Псалмов) предельно сближено с «инструментальным» звучанием. Слова воспринимаются как музыка. См. таблицы расчета «музыкальных» и «речевых» звуков: Heikinheimo S. The

169

Electronic Music of Karlheinz Stockhausen. Helsinki, 1972, p.67-76.

11. Симптоматична легкость замены на авторское «Я» в тексте 104 Псалма, использованного в «Пении отроков», имени Бога. Замену эту, осуждая штокхаузенское стремление стать музыкальным «всем», осуществил клерикальный критик авангарда В.Крюгер: «Господь (Штокхаузен), сколь творения (композиции) твои велики и многи! Ты мудро (тотально) все устроил (упорядочил)...»

См.: Krüger W. Karlheinz Stockhausen. Allmacht und Ohnmacht der neuesten Musik. Regensburg, 1971, S.44.

12. Автор книги «Музыкальный материал и его использование в произведениях Дьердя Лигети» выводит микрополифонию из постепенного хроматического сгущения фактуры в музыке романтиков и Дебюсси. См. наглядные схемы этого процесса: Salmenhaaga E. Das Musikalische Material <...> Helsinki, 1969, S 37-57.

13. Некоторое представление о минималистском конструировании медленного «процесса постепенных изменений» может дать стихотворение московского поэта Льва Рубинштейна «Событие без наименования» (1980), написанное, возможно, под влиянием минималистской музыки Поэт записывает свои стихи на отдельных карточках. В нашей передаче карточки обозначены цифрами. Итак: «1. Абсолютно невозможно. 2. Никак невозможно. 3. Невозможно. 4. Может быть, когда-нибудь. 5. Когда-нибудь. 6. Потом. 7. Еще нет. 8. Не сейчас. 9. И не сейчас. 10. И не сейчас. 11. Возможно, скоро. 12. Пожалуй, скоро. 13. Действительно, скоро. 14. Возможно, раньше, чем ожидалось. 15. Уже скоро. 16. Вот-вот. 17. Сейчас. 18. Вот! 19. Вот и все. 20. Все.»

14. Цитирован призыв композитора М.Келькея. См.: Kelkel M. Meditations Musik gestern und heute. - In: Zur «Neuen Einfachheit» in der Musik. Wien-Graz, 1981, S. 167.

15. Манифест Л.Руссоло «Музыка шумов» цитируется по собранию: Apollonio U. (Ed.) Futurist Manifestos. London, 1973, p.74-75.

16. См.: Ferrara L. Fenomenology as a tool for musical analysis. In: Musical Quarterly, 1984, №3, p.369-370.

17. См.: Стравинский И.Ф. Диалоги. - Л., 1971, с.109.

18. Цит. по: Варунц В. Музыкальный неоклассицизм. М., 1988, с.10.

170

19. См.: Вейман Р. История литературы и мифология. Пер. с нем. М., 1975; Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 1976.
20. Цит. по: Музыкальная культура сегодня. Фестиваль ФРГ. Пять концертов из произведений Штокхаузена с участием автора. 23-27 марта 1990г., с.2.
21. См.: R i h m W. Der geschokte Komponist. - In: Fereinkurse' 78. Mainz, 1978, S.42 и след.
22. Сильвестров В. Сохранять достоинство... — Советская музыка, 1990, №4, с.14.
23. Эта формулировка принадлежит композитору Л.Купковичу. См.:K u p k o v i c L. Die Rolle der Tonalität <...> - In: Zur «Neuen Einfachheit» <...>, S.92, 93.
24. Еще И.Ньютон предложил аналогию «спектр — октава». Но и без его вычислений всегда существовал цветной слух — синэстетический резонанс высот и тембров со степенью яркости света и с красками. Наиболее простой и всеобщий случай цветного слуха — восприятие высоких тонов и звонких тембров как светлых, низких тонов и глухих тембров как темных.
25. В последующих замыслах («Предварительное действие» и «Мистерия») Скрябин планировал партию света вне каких-либо сюжетных привязок.
26. Вот как писал, например, Новалис: «Медицина. Каждая болезнь - музыкальная проблема; излечение - музыкальное разрешение...» Или: «Рассуждение о мире начинается с бесконечного абсолютного дисканта в центре и опускается по ступеням гаммы; рассуждение о нас самих начинается с бесконечного абсолютного баса, с окружности, и восходит по ступеням гаммы. Абсолютное воссоединение баса и дисканта. Такова система и диастола божественной жизни...» Или: «Природа - эолова арфа, она музыкальный инструмент, звуки которого, в свою очередь, служат клавишами высших струн в нас самих». (Из «Математических фрагментов» цит. в переводе А.В.Михайлова).
27. Прочитываем пифагорейский фрагмент: «Как очевидно из сказанного... от движения светил возникает гармония, так как от этого происходят гармонические звуки... Когда же несутся Солнце, Луна и еще столь великое множество таких огромных светил со столь великою быстротою, невозможно, чтобы не возникал некоторый необыкновенный по силе звук. Предположив это и приняв, что скорости движения их, зависящие от расстояний, имеют отношения созвучий, говорят, что от кругового движения светил возникает гармонический звук. А так

171

как казалось странным, что мы не слышим этого звука, то в объяснение этого говорят, что причиной этого является то, что тотчас по рождении имеется этот звук, так что он вовсе не различается от противоположной ему тишины...» (цит. в переводе А.Ф.Лосева).

28. Например, «Фортепианная пьеса-IX» (1954) вновь создается в 1961 году; «Фортепианная пьеса-XIII» (1958) входит в оперу «Суббота» из цикла «Свет» (1981); «Знаки Зодиака» неоднократно заново сочинялись с 1975 до 1983 года.
29. См.: Шнитке А. Три имени. - Музыкальная академия, 1992, №1, с.29.
30. См.: Холопова В., Чigareва Е. Альфред Шнитке. М., 1990, с.205.
31. Подробный анализ дан в статье: Osmond-Smith O. From Myth to Music. - In: The Musical Quarterly, 1981, №2.
32. Совещание деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б). М., 1948, с.22-23.

## ЛИТЕРАТУРА К ЧАСТИ ТРЕТЬЕЙ

(кроме указанной в примечаниях)

### Композиция XI - XVI веков

- Евдокимова Ю. История полифонии. Многоголосие средневековья. X-XIV века. М., 1983.
- Евдокимова Ю., Симакова Н. Музыка эпохи Возрождения. М., 1982.
- Пэриш К., Оул Дж. Образцы музыкальных форм от григорианского хора до Баха Л., 1975.
- Розенов Э. Очерк истории оратории. — В его кн.: Статьи о музыке. М., 1982.

### Опера и симфония

- Арановский М. Симфонические искания. Л., 1979. Конен В. Театр и симфония. М., 1975. Кречмар Г. История оперы. Пер. с нем. Л., 1925.

172

- Пэриш К., Оул Дж. Образцы музыкальных форм от григорианского хора до Баха Л., 1975.

### Бах

- Русская книга о Бахе. М., 1986

### Традиция Бетховена

- Протопопов В. Принципы музыкальной формы Бетховена. М., 1970

### Западноевропейская романтическая композиция

- Васина-Гроссман В. Романтическая песня XIX века. М., 1966.
- Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. Пер. с нем. М., 1975.
- Музыка Австрии и Германии XIX века. В 2-х томах. М., 1975, 1982. Музыкальная эстетика Франции XIX века. М., 1974.

### Русская музыка XVIII - XX веков

- Асафьев Б. Русская музыка XIX - начала XX века. Л., 1979.
- Герасимова-Персидская Н. Партерный концерт в истории музыкальной культуры М., 1983
- Гордеева Е. Композиторы «Могучей кучки». М., 1986. Друскин М. И. Стравинский. Личность, творчество, взгляды. Л., 1982.
- История русской музыки в 10 томах. Тома 3-6. М., 1985-1989. Келдыш Ю. Русская музыка XVIII века. М., 1965.
- Корабельникова Л. Творчество С.И.Танеева. Историко-стилистическое исследование. М., 1986.
- Левашева О. М.И.Глинка. Кн.1-2 М., 1987-88. Орлова Е. П.И.Чайковский. М., 1980. Рубцова В. А.Н.Скрябин. М., 1989. Сабинина М. Шостакович-симфонист М., 1976. Слонимский С. Симфонии С.Прокофьева. М.-Л., 1964. Холопова В. София Губайдулина. М., 1992.

## Новая музыка XX века

Веберн А. Лекции о музыке. Письма. М., 1975.

Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М., 1986.

Друскин М. И. Стравинский. Личность, творчество, взгляды. Л., 1982.

Рубцова В. А.Н Скрябин. М., 1989. Сабина М. Шостакович-симфонист. М., 1976. Слонимский С. Симфонии С.Прокофьева. М.-Л., 1964 Соколов А. Музыкальная композиция XX века. М., 1992. Тараканов М. Творческий путь Альбана Берга. М., 1976. Холопова В. Софья Губайдулина. М., 1992. Холопова В., Холопов Ю. Антон Веберн М., 1984. Чередниченко Т. Новая музыка №6. - Новый мир, 1993, №1. Шенберг А. Моя эволюция. Пер. с нем. В кн.: Зарубежная музыка XX века Материалы и документы. М., 1975.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Содержание курса..... 3

**Часть 3. Опус-музыка: история новаций \_\_\_\_\_15**

**Лекция 9. Каноническая композиция.**

**Музыкальные революции XI-XVI веков.....17**

1) От канонической импровизации к канонической композиции.....17

2) Линейная нотация и искусство контрапункта.....17

3) Звукогеометрическое богословие Ars antiqua.....19

4) Ученая игра Ars nova..... 26

5) Совершенное мироздание «строгого письма».....31

6) На пороге оперы..... 39

**Лекция 10. От оперы к симфонии. Музыкальные революции XVII-XVIII веков и автономная**

(постканоническая) композиция..... 45

1) Революция Каччини. Опера..... 45

2) Генерал-бас и автономное искусство..... 50

3) Кантатно-ораториальные жанры.

Контрапункт свободного письма..... 52

4) Инструментальная музыка.

Театральная и аллегорическая программность..... 56

5) Великий синтез И.С.Баха.....61

6) Фуга, ария, вариации и сонатно-симфоническая тема..... 63

7) Мангеймский переворот и рождение симфонизма..... 65

8) Симфония и идея абсолютной музыки..... 66

9) Специфика русского пути..... 72

**Лекция 11. Западноевропейская музыка XIX века.**

Бетховен и «традиция революционеров» ..... 74

1) Западная модель: индивидуальное как революционное..... 74

2) Бетховенский симфонизм: «история» и «мгновение» ..... 81

3) Мгновение как «история»: эстетика романтической миниатюры ..... 82

4) История как «мгновение»: эстетика симфонической поэмы ... 86

5) «Гипертрофия» и «норма» в опере и симфонии..... 89

6) Национально-музыкальные революции..... 94

7) Предчувствие новой музыки..... 96

**Лекция 12. Русская музыка XIX - начала XX века.**

Глинка и революции традиционалистов.....100

1) Русская модель: исторически-истинное как соборное.....100

2) Синтез духовного концерта, симфонии и романса в глинкинской опере.....104

3) «Свое» и «чужое», картинное

и психологическое в симфоническом наследии Глинки.....108

4) «Старое» и «новое» в последних замыслах Глинки

и неканоническая перспектива..... 111

5) Хоровая соборность и сольный монолог

в опере 1860-1920-х годов..... 112

6) Картиность и психологизм в симфонической

музыке 1860-1920-х годов..... 115

7) «Свое» и «чужое»: князь Игорь и хан Кончак, царь Додон и Шемаханская царица ..... 119

8) Отчуждение своего и освоение чужого: начало новой музыки XX века.....123

**Лекция 13. Новая музыка XX века. Замедление истории ... 132**

1) Взаимобратимость вчера и завтра в музыке XX века.....132

2) Специфика музыкального сегодня.....135

3) Календарь из сплошных «завтра».....	138
4) Календарь из сплошных «вчера».....	145
5) Материал может быть любым: старая «мировая музыка» сегодня.....	150
6) Конструкция самооценки: грядущее отношение к миру в современной музыке.....	153
7) Абсурдистский смех, и сакральный канон.....	156
8) Великая музыкальная деревня.....	159
9) Великий музыкальный поселок городского типа.....	160
10) «Дороги нет, но надо идти вперед».....	165
Литература к части третьей .....	171
Оглавление.....	173

