

УЧЕБНОЕ
ПОСОБИЕ
ДЛЯ ВУЗОВ

М.Ш. БОНФЕЛЬД

ВВЕДЕНИЕ
В
МУЗЫКОЗНАНИЕ

ГУМАНИТАРНЫЙ
ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР

**ВЛАДОС**

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ ДЛЯ ВУЗОВ

М. Ш. БОНФЕЛЬД

ВВЕДЕНИЕ

В МУЗЫКОЗНАНИЕ

*Рекомендовано
Министерством образования Российской Федерации
в качестве учебного пособия
для студентов высших учебных заведений*

Москва
ГИМАНАТИЧЕСКИЙ
ИЗДАТЕЛЬСКИЙ
ЦЕНТР



ВЛАДОС
2001

Бонфельд М. Ш.

- Б81** Введение в музыковедение: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. — М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2001. — 224 с.; ноты.

ISBN 5-691-00731-9.

«Введение в музыковедение» — первый опыт создания учебного пособия по курсу для высших музыкальных учебных заведений и предполагает знакомство с музыковедением как совокупностью научных и учебных дисциплин.

Рассматривая историю и пути развития музыковедения и отдельные его дисциплины — теорию музыки, гармонию, полифонию, анализ музыкальных произведений, автор больше внимания уделяет проблемам музыкальной эстетики, соотношению формы и содержания в музыке, проблеме понимания музыки, т. е. стремится дать целостное представление о музыкальном искусстве.

ББК 85.31я73

- © Бонфельд М. Ш., 2001
- © «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2001
- © Серийное оформление обложки.
«Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2001

ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора	5
-----------------	---

ВВЕДЕНИЕ

Глава 1. МУЗЫКОЗНАНИЕ: ВИД С ВЫСОТЫ

ПТИЧЬЕГО ПОЛЕТА	7
-----------------------	---

§1. Музыкознание и музыкальная деятельность	7
---	---

§2. Музыкознание и естественные науки	9
---	---

§3. Музыкознание в кругу гуманитарных наук	10
--	----

Глава 2. МУЗЫКОЗНАНИЕ: ЧЕРЕЗ ВЕКА И СТРАНЫ

§4. Музыкознание в начальный период	13
---	----

§5. Звук и число	14
------------------------	----

§6. Звук и душа	16
-----------------------	----

§7. Музыкознание: этапы становления. Средние века	17
---	----

§8. Музыкознание: этапы становления. Возрождение	19
--	----

§9. Музыкознание: этапы становления. Просвещение.	
---	--

XIX в.	21
-------------	----

РАЗДЕЛ ПЕРВЫЙ

Глава 3. ТЕОРИЯ МУЗЫКИ: ЗВУК 24 |

§10. Звук. Акустические свойства	24
--	----

§11. Звук. Эстетические свойства	28
--	----

§12. Звук: реальный и воображаемый	31
--	----

Глава 4. ТЕОРИЯ МУЗЫКИ: ЗВУКОВЫЕ СИСТЕМЫ 33 |

§13. Система: типические контекстные свойства	33
---	----

§14. Система акустических свойств звука	35
---	----

§15. О чем еще может рассказать натуральный звукоряд ..	38
---	----

§16. Системы эстетических свойств звука	39
---	----

Глава 5. ТЕОРИЯ МУЗЫКИ: ЛАД. ТОНАЛЬНОСТЬ 42 |

§17. Лад. Звукоряд лада. Лад как система	42
--	----

§18. Лады и звукоряды современной музыки.	
---	--

Целотонный лад	46
----------------------	----

§19. Лад и тональность	50
------------------------------	----

§20. Тональности: история, характеристики,	
--	--

приоритеты. Цветной слух	51
--------------------------------	----

Глава 6. ТЕОРИЯ МУЗЫКИ: РИТМ. МЕТР 57 |

§21. Ритм в жизни и в искусстве	57
---------------------------------------	----

§22. Ритм в музыке. Ритмическое тяготение	58
---	----

§23. Естественные акценты	60
---------------------------------	----

§24. Анализ ритмической ткани.	62
-------------------------------------	----

§25. Сильное (тяжелое) и слабое (легкое) время.	69
--	----

Глава 7. ПОЛИФОНИЯ	79
§26. Общее представление. Контрапунктическая, имитационная и контрастная полифония	79
§27. Фуга. Строение. Разновидности	85
§28. Подголосочная полифония	87
§29. Полифония как наука	89
Глава 8. ГАРМОНИЯ	93
§30. Смысл термина. Гармония как система	93
§31. Мажор и минор как основа мелодических тяготений	95
§32. Мажор и минор. Гармонические тяготения	97
§33. Основные и переменные функции аккордов	101
§34. Теория модуляций	105
§35. Гармония в условиях современного многоголосия ...	110
§36. Гармония как отрасль музыкознания	113
Глава 9. АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ	115
§37. Что значит анализировать музыку?	115
§38. Зачем анализировать музыкальные произведения?	117
§39. Целостный анализ. Анализ как наука	120
§40. Некоторые закономерности формирования типических структур	123
Глава 10. ИСТОРИЧЕСКОЕ МУЗЫКОЗНАНИЕ	128
§41. История и теория музыки: общее и раздельное.	128
§42. Основные жанры музыкально-исторических исследований	131

РАЗДЕЛ ВТОРОЙ

Глава 11. МУЗЫКА КАК ИСКУССТВО. ОСНОВНЫЕ ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКИ	136
§43. Музыкальная эстетика как наука	136
§44. О чем говорит музыка?	140
§45. О музыкальной семантике	152
§46. Музыка из музыки	161
§47. Музыка как диалог	167
§48. Содержание и форма	177
§49. Синтактика как мышление. Анализ тематического становления	181
§50. Мир и композитор. Проблема рода в музыке	192
§51. Интонация. У границ тайны творчества	199
§52. Интерпретация музыки. Слово о музыке	208
§53. Вместо заключения. Музыка: наслаждение и понимание	212

ОТ АВТОРА

«Введение в музыкознание» — курс, который хотя и читается в высших музыкальных учебных заведениях (у музыковедов — под названием «Введение в специальность»), но пока не обрел четкого статуса и содержания. Как представляется автору, курс действительно необходим, причем именно с тем наполнением, которое диктуется предложенным названием: это должно быть первое знакомство с *музыкальным знанием* как совокупностью научных и учебных дисциплин.

Однако даже поверхностная экскурсия по всем музыковедческим дисциплинам требует большого внимания и никак не укладывается в отведенное для курса время — один семестр. Поэтому приходится ограничиться общим представлением о музыкознании и путях его развития, а также об основных идеях и положениях только тех дисциплин, которые в процессе дальнейшего обучения будут освоены более полно и основательно. Для ознакомления с другими дисциплинами, тем более для глубокого их изучения понадобится самостоятельная работа, впрочем, не столь уж сложная при наличии подлинного интереса.

Более пристальное внимание отведено проблемам музыкальной эстетики. Это диктуется следующими соображениями. Рассматривая музыкознание как совокупность дисциплин, изучающих — каждая — особую сторону музыкального искусства, необходимо на каком-то этапе рассмотреть музыкальное искусство как целостную художественную систему. Музыка и немusикальная действительность, соотношение формы и содержания в музыке, музыкальные жанры и роды музыкального искусства, проблемы понимания музыки — без рассмотрения этих и ряда других, связанных с ними вопросов музыкознание может быть воспринято как набор инструментов, цель применения которых остается не вполне ясной. Для будущего учителя музыки, который должен в своей практике подчинять весь музыковедческий аппарат главной цели — обеспечить контакт между музыкой и своими питомцами, целостное представление о музыкальном искусстве является просто необходимым.

В то же время, поскольку музыкально-эстетическая проблематика исчерпывается в процессе обучения данным курсом, его изложение должно быть достаточно полным и обстоятельным.

В учебном плане курс «Введение в музыкознание» размещен в первом семестре. Желательно, чтобы его изучение шло параллельно или предшествовало первому разделу курса «Гармония», который должен быть посвящен теории элементов музыкальной речи («Элементарной теории музыки») и который совершенно необходим, если музыкальное образование первокурсников ограничено музыкальной школой.

Курс «Введение в музыкознание» — лекционный. Семинары в нем не предусмотрены. Однако было бы весьма полезно, если бы освоение курса не ограничивалось изучением настоящего пособия и лекционных конспектов, но включало и самостоятельные действия студентов: чтение дополнительной литературы (ее список помещен в конце каждой темы), наблюдения над практикой музицирования, размышления по затронутым проблемам. К этому, по замыслу автора, должны побуждать вопросы, которыми завершается изложение каждой темы. Последняя тема, ввиду ее не столько технологического, сколько философского характера, завершается не вопросами, а конкретными заданиями, которые должны способствовать усвоению этого материала в практической деятельности.

Поскольку курс «Введение в музыкознание» впервые оказывается оснащенным отдельным учебником, автор будет благодарен любой конструктивной критике и заранее признателен всем тем, кто возьмет на себя труд высказать свои соображения.

Глава 1. МУЗЫКОЗНАНИЕ: ВИД С ВЫСОТЫ ПТИЧЬЕГО ПОЛЕТА

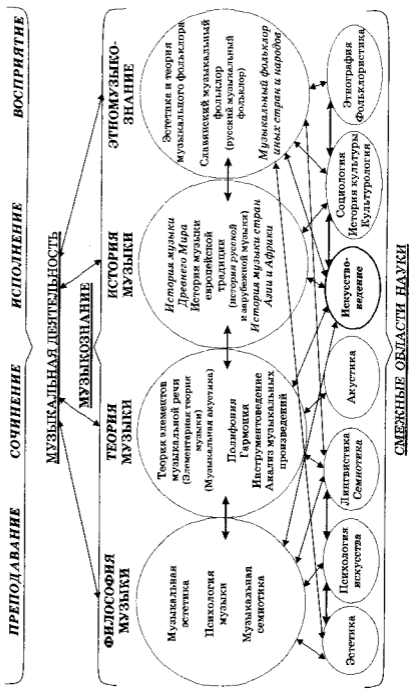
§1. Музыкознание и музыкальная деятельность

Музыкознание, т. е. знание музыки, — это совокупность научных дисциплин, в которых объектом изучения является музыкальное искусство в его различных проявлениях. В русском языке используются два слова для обозначения этого понятия: помимо уже знакомого *музыкознание* часто звучит и другое — *музыковедение*. Это — синонимы, как синонимичны корни слов, их обозначающих: *ведать* и *знать*.

Чтобы сразу представить себе, что это за наука, достаточно взглянуть на нее как бы сверху, т. е. на ее «карту», которая показывает, какие основные сферы знания ее составляют, куда это знание направлено и какие смежные области с ней соседствуют и взаимодействуют (*схема 1*).

Вверху помещены четыре главных вида музыкальной деятельности: *преподавание, сочинение, исполнение и восприятие музыки*. Хотя они здесь перечислены как отдельные, самостоятельные, на самом деле, в подавляющем большинстве случаев, они пересекаются, проникают друг в друга, и более того — некоторые из них даже не могут существовать сами по себе. Так, например, преподавание музыки неизбежно включает какие-то моменты ее исполнения и, уж конечно, ее восприятие. Вне восприятия невозможны также ни исполнение, ни сочинение музыки. Многие крупнейшие композиторы зарекомендовали себя выдающимися исполнителями — пианистами, скрипачами, дирижерами, но даже если они не занимались концертной деятельностью, то, как правило, весьма уверенно владели каким-либо инструментом. С другой стороны, для хорошего исполнителя считается необходимым хотя бы немного заняться сочинением музыки — и действительно, почти все выдающиеся пианисты, скрипачи, дирижеры «грешили» созданием собственных сочинений, иногда даже вынося их на суд публики (из современных исполнителей можно назвать, например, имя выдающегося отечественного дирижера Е. Светланова).

Пожалуй, только восприятие — относительно пассивный вид музыкальной деятельности — теоретически может суще-



ствовать вне других его видов, само по себе (слушателю не обязательно ни играть, ни сочинять). Однако и здесь выявляется бесспорная закономерность: способность самому в том или ином виде воспроизвести полюбившееся сочинение значительно обогащает восприятие, делая его гораздо более глубоким и тонким. Да и каждый, вероятно, знает по себе, как хочется пропеть или сыграть (пусть, как говорится, «одним пальцем») запавшую в душу мелодию — это проявление естественной потребности более близкого соприкосновения с музыкой, которая стала неотъемлемой частью нашего внутреннего мира.

Именно поэтому на схеме показано, что все сферы музыкознания направлены к осуществлению музыкальной деятельности *в целом*: невозможно указать, какие именно стороны познания музыки наиболее важны для того или иного вида действий. Скорее можно утверждать, что познание музыки является, в принципе, необходимым подспорьем для каждого из них.

Заметим, однако, что и само познание музыки — *музыказнание* — также неотделимо от музыкальной деятельности: чтобы вникнуть в сочинение, его нужно воспринять, т. е. прослушать, а лучше — и прослушать, и самому исполнить; в то же время для специалиста-музыковеда чрезвычайно полезно испробовать свои силы в сочинении музыки. Поэтому выделение музыкознания из сферы музыкальной деятельности весьма условно и осуществлено исключительно для удобства его специального рассмотрения.

§2. Музыказнание и естественные науки

Музыказнание не существует в изоляции от других видов знания. «Нижний этаж» схемы демонстрирует круг научных дисциплин, так или иначе соприкасающихся с различными сферами музыкознания, питающих их своими идеями и, в свою очередь, заимствующих из них многие факты, мысли, наблюдения. Как это видно, круг достаточно широк, но, в основном, ограничен областями гуманитарных знаний.

Так было не всегда: в Древней Греции математика и музыка назывались родными сестрами, а со времен Пифагора наука о музыке входила в пифагорейскую систему знаний, наряду с арифметикой (наукой о числах), геометрией (наукой о фигурах и их измерении) и астрономией (наукой о строении Вселенной). Позднее это стало традицией: в эпоху Средневековья (с конца XII — начала XIII в.) вся совокупность знаний дели-

лась на 7 основных наук: *тривиум* — начальный курс образования, включавший грамматику, риторику и диалектику, и *квадривиум*¹ — повышенный курс светского образования, куда музыка (наука о музыке) входила так же, как и у пифагорейцев, вместе с арифметикой, геометрией и астрономией. И к этому были серьезные предпосылки, о которых речь пойдет далее.

И все же математика не включена в число смежных дисциплин, поскольку в настоящее время проблематика самой этой науки, как правило, находится в стороне от музыкального искусства; скорее музыковедение в некоторых своих проявлениях подчас прибегает к использованию математического аппарата (в довольно поверхностной форме он, со времен С. И. Танеева, фигурирует в полифонии, его применение можно обнаружить в попытках приспосабливания к музыке основных положений теории информации; иногда математические выкладки используются для предварительного этапа творчества некоторые композиторы, а вслед за ними — аналитики и т. п.). Однако эти усилия не складываются в некое общее направление, оставаясь, по большей части, единичными и изолированными.

Единственной из области естественных наук, таким образом, оказывается *акустика*, тесно связанная с *музыкальной акустикой*; роль и значение последней ощутимо выросли в XX веке. Ранее музыкальная акустика, в основном, занималась проблемами устройства концертных и оперных залов и, скорее эмпирически, осваивалась мастерами музыкальных инструментов. В последние десятилетия — и уже на научной основе — музыкальной акустике пришлось уделить внимание безмерно разросшимся по количеству и характеру источникам звучаний, используемым музыкальным искусством, и, с другой стороны, ощутимо умножившимся средствам воспроизведения музыки, неизвестным вплоть до XX в. Прежде всего, это, конечно, электронные источники звука и звуковоспроизводящие устройства.

§3. Музыказнание в кругу гуманитарных наук

Однако, как уже упоминалось, в основном в качестве смежной по отношению к музыкальному выступает совокупность наук, образующих *гуманитарное* направление познания мира, т. е. такое, которое связано с миром *человека*, с его сознанием (подсознанием), с его историей и культурой.

¹ Тривиум, квадривиум — буквально: пересечение трех, четырех дорог.

Наиболее близка к музыковедению область *искусствоведения*, т. е. совокупности наук, исследующих как искусство в целом, так и некоторые свойства каждого вида художественного творчества в отдельности. Не случайно на «карте» искусствоведение обладает наибольшей «валентностью»: к нему сходятся стрелки из всех четырех основных сфер музыковедения.

Искусствоведение, подобно музыковедению, включает такие разделы, как философия, история и теория искусства, оно также рассматривает взаимоотношения искусства профессионального и созданного в гуще народных масс — фольклора. И разумеемся, сведения, которые присутствуют в этих сферах музыковедения, являются необходимым материалом для познания искусства в целом как особой формы духовной жизни человека и человечества.

Искусствоведение тесно соприкасается с более широким по диапазону комплексом дисциплин, в центре которых находится *культура* как понятие более объемное, включающее искусство в качестве одного из компонентов. К этой области знания непосредственное отношение имеет и музыковедение, но только в части истории музыки и этномузыковедения. Понятно, что этномузыковедение, в свою очередь, представляет собой один из компонентов более широкой области знаний — *фольклористики* и еще более широкой — *этнографии*, так же, как *музыкальная эстетика* входит в качестве составной части в *общую эстетику*, *психология музыки* — в *психологию искусства*, *музыкальная семиотика* — в *семиотику художественной речи*. Несколько менее наглядны и очевидны связи теории музыки, а точнее одной из дисциплин этой сферы — *анализа музыкальных произведений* — с *лингвистикой* (наукой о языке и его конкретных проявлениях) и *семиотикой* (наукой о знаках и знаковых системах). В дальнейшем, когда пойдет речь об одной из сфер семиотики — синтактике, эта взаимосвязь будет аргументирована. Пока же достаточно будет обратить внимание на тот факт, что и лингвистика и семиотика в качестве одной из точек приложения имеют *словесную* (ее иногда называют *вербальной*) *художественную речь*, т. е. ту разновидность речи, которая присуща произведениям литературы — поэзии и прозы. Между музыкальной речью и речью, которая составляет само существо произведений словесного художественного творчества, существует довольно много общего, и это общее и оказывается объектом, исследуемым лингвистикой и семиотикой.

Как это показано на «карте», между эстетикой, психологией искусства, лингвистикой и семиотикой также существуют соединяющие их «тропийки», которые, в частности, проявляются в существовании промежуточных дисциплин, например, *психолингвистики* или *семиотики искусства*.

Таково окружение *музыказнания* — «местности», которая в дальнейшем будет в центре нашего внимания. Как это видно, она весьма обширна и включает четыре сферы, в которые входит определенное количество дисциплин. Границы этих сфер весьма относительны — как это показано на схеме, они могут взаимопроникать друг в друга, и не только по смежности, но и дистантно: существуют прочные связи между теорией музыки и этномузыказнанием; точно так же с этномузыказнанием и историей музыки вступают в соприкосновение музыкальные эстетика, психология и семиотика. Но в то же время каждая дисциплина в этих сферах обладает известной самостоятельностью: собственным объектом наблюдения и присущими прежде всего ей методами его изучения.

ВОПРОСЫ

1. Назовите известные вам имена композиторов-исполнителей. Назовите имена композиторов, которые не были концертирующими исполнителями.
2. Каких вы знаете выдающихся исполнителей и музыковедов, которые занимались сочинением музыки?
3. Какие вы можете назвать виды музыкальной деятельности, помимо перечисленных?
4. Какие научные и учебные дисциплины, помимо перечисленных на «карте», могут войти в сферу *теории музыки*, в сферу *истории музыки*?
5. Как вы думаете, почему некоторые из дисциплин, обозначенных на «карте», выделены *курсивом*?

ЛИТЕРАТУРА

- Келдыш Ю.В. Музыкаведение // Музыкальная энциклопедия. — М., 1976. — Т. 3. — Стлб. 806–830.
- Неклюдов Ю.И. Музыкаведение // Музыка: Большой энциклопедический словарь. — М., 1998. — С. 362–364.

§4. Музыказнание в начальный период

Как уже отмечалось, в центре «карты», представленной на схеме 1, находится собственно музыказнание, разделенное на четыре сферы, каждую из которых составляет некоторое количество самостоятельных территорий-дисциплин. Не всегда, однако, такое разграничение имело место. Начиналось все совершенно иначе.

В древних культурах в первом тысячелетии до новой эры были даны числовые описания вначале 5-ступенной, а затем и 7-ступенной музыкальной системы (Древний Китай). В Древней Индии были созданы трактаты, в которых обосновывалась связь между отдельными состояниями человеческой души (раса) и определенными мелодическими (ладовыми) формулами. Та же закономерность постулируется в труде древнекитайского историка Сыма Цяня (II—I вв. до н. э.): «Все мелодии возникают, рождаясь в сердце человека... Тронутое внешним миром, сердце приходит в движение, и это выражается в звуках. Звуки же, откликаясь друг на друга, порождают разные комбинации, а комбинации эти, будучи оформленными, называются *инь-мелодиями*».

Так наметились два пути постижения музыкального искусства — освоение логики самой музыкальной системы, с одной стороны, и попытка заглянуть в «святая святых» — взаимодействие музыки и душевной жизни человека, с другой.

Эти две тенденции сошлись воедино и были весьма основательно разработаны примерно 2500 лет тому назад в Древней Греции, которую не напрасно называли «колыбелью европейской цивилизации». Основой для их разработки послужили труды пифагорейцев, т.е. самого Пифагора, его учеников и последователей.

Философским фундаментом для такого двуединого подхода к музыкальному искусству оказалось понятие *калокагатия* (от греч. *καλόν* — прекрасное и *ἀγαθόν* — добро), которое тоже сформировалось в пифагорейском кругу и передавало греческий идеал — сочетание эстетического (прекрасное) и этического (добро) начал, т.е. *гармонии физической и душевной*. Отсюда, по-видимому, и направленность исследовательского взгляда, позволившего пифагорейцам и в музыке усмотреть подобные качества.

§5. Звук и число

Гармония физическая была обнаружена прежде всего в удивительных отношениях, в которые вступали звуки так называемого *натурального звукоряда*. Эти отношения были названы *целочисленными* и повергли в изумление и восхищение их первооткрывателя (по преданию, самого Пифагора): именно здесь, в музыке, была обнаружена таинственная направляющая роль чисел в природе.

Изучая высоту звуков с помощью *монохорда* — простейшего инструмента древних греков, состоявшего из одной струны, резонаторного ящика и передвижной подставки, с помощью которой можно было изменять длину натянутой струны, Пифагор обнаружил поразительные вещи. Выяснилось, что приятные слуху созвучия — *консонансы* (в то время таковыми считались октава, квинта и кварта) — получаются лишь в том случае, когда длины струн, издающих эти звуки, соотносятся как целые числа первой четверки, т. е. 1:2, 2:3, 3:4. Это открытие, вероятно, потрясло Пифагора: оказалось, что столь неуловимые физические явления, как звук или приятное созвучие, могут быть описаны простыми числами. Это означало, ни много ни мало, что в физической природе существуют числовые закономерности. Именно поэтому много столетий спустя немецкий физик Арнольд Зоммерфельд (1868–1951) назвал день, когда было совершено это открытие, днем рождения *математической физики*.

На этом музыкально-численные представления о физической гармонии отнюдь не завершаются. Пифагор перенес эти числовые соотношения на гармонию Вселенной. Согласно его учению Земля, Солнце, Луна и планеты располагались на небесных сферах и совершали вместе с ними круговое вращение. Вследствие трения об эфир они издавали музыкальные звуки, которые объединялись в созвучия. Так возникала чудесная мировая музыка (*Musica Mundana*), или «гармония сфер», без которой мир бы не мог существовать как единое целое. Земная же, человеческая музыка (*Musica Humana*), считал Пифагор, — это слабый отголосок музыки небесных сфер; она дана человечеству в утешение, и создает ее тот, кто способен услышать в себе мировую музыку, а действует она на человечество именно потому, что оно, будучи частицей Мироздания, способно откликаться на этот отголосок. Но мало того, Пифагор был уверен, что музыка эта звучит совершенными консонансами: тон, издаваемый Землей (она тогда «размещалась» в центре Вселен-

ной), принимался за тонику (1), сфера Луны звучала квартой (3:4), Солнца — квинтой (2:3), а звезд и планет — октавой (1:2).

Эта идея «звучала» и много позднее, на рубеже Средневековья и Возрождения. Маркетто Падуанский — ученый-музыкант XIII–XIV вв. — даже произнес афоризм: «Законы Вселенной — законы музыки». Впоследствии это представление было «усовершенствовано» Иоганном Кеплером (1571–1630). Изучая экстремальные угловые скорости планет, он установил, что соотношения этих скоростей близки к гармоническим: для Марса — квинта (2:3), для Юпитера — малая терция (5:6), для Сатурна — большая терция (4:5)¹.

Современная наука разрушила эти красивые фантазии о музыкальности вращения планет. Но гармония целочисленных соотношений продолжает увлекать физиков, обнаруживаясь не только в макро-, но и в микромире. В частности, как отмечал Альберт Эйнштейн, было открыто некоторое подобие между колебанием струны и ее частей и атомами, испускающими излучение.

Численные закономерности, открытые пифагорейцами, относились не только к взаимоотношениям музыкальных звуков: ими были описаны также и удивительные свойства некоторых *пропорций*, которые касались, конечно, прежде всего пространственных соотношений, но, как впоследствии выяснилось, они вполне адекватны и для соотношений временных. Среди них наиболее увлекательным оказалось открытие *пропорции* (иногда говорят — *точки*) «золотого сечения» («золотой пропорции»).

В Древней Греции, где, как известно, было высоко развито искусство архитектуры, осваивающей пространство, пропорция «золотого сечения» играла громадную роль. Она формулируется самым общим образом так: если отрезок поделить на две неравные части, то отношения целого отрезка к большей части должно быть пропорционально отношению его большей части к меньшей, т. е. и отрезок и все его части оказываются в непрерывной пропорциональной зависимости, утверждая знаменитый принцип гармонии Гераклита: «Из всего — единое и из единого — все». Пропорция «золотого сечения» вплоть до сегодняшнего дня играет в искусстве важнейшую роль, определяя собой в музыке наиболее точное место кульминации, смены разделов и т. п.

Как об этом пишет Э. К. Розенов — музыкант, наиболее полно исследовавший «золотое сечение», этот закон «является

¹ Обоснование этих цифр будет дано в главе 3.

одним из материальных воплощений психической закономерности и результатом безотчетной потребности творящего духа, то есть его *бессознательного* подчинения законам *природного творчества ...*¹. К сказанному Розеновым можно добавить, что математическое описание эффекта «золотого сечения» совпадает с так называемыми «числами Фибоначчи», с параметрами движения небесных тел, и т. д. и т. п.

Таким образом, уже на ранней стадии музыкознания было открыто, что законы, по которым существует музыкальное искусство, начиная с его «строительного материала» — звуков и вплоть до органичных проявлений музыкальной логики, поразительно совпадают с описанными математикой законами физического мира, что, вероятно, и дало основание великому композитору XX в. Антону Веберну произнести знаменательную фразу: «Музыка есть закономерность природы, воспринятая слухом».

§6. Звук и душа

В представлениях древних греков музыка была теснейшим образом связана и с гармонией душевной, психической. Эта связь проявилась исключительно ярко в теории *этоса* (греч. *ηθος* — обычай, нрав, характер), возникшей также в среде пифагорейцев и развитой впоследствии в трудах Платона и Аристотеля.

Из многих достоинств, которыми обладала музыка, на первое место была поставлена ее способность быть *средством воспитания* добродетельного, мужественного, мудрого и уравновешенного человека-гражданина. Во всем комплексе свойств музыкального сочинения решающую роль, по мнению Платона, приобретает *лад*, в котором сочинение написано (названия ладов, как и архитектурных стилей, связаны с наименованиями греческих провинций и используются и по сей день в теории музыки; однако звукоряды их в современном понимании не совпадают с древнегреческими).

Платон выделяет *дорийский лад* как в наибольшей мере соответствующий представлениям о греческом гражданине, мужественном, способном на подвиг и на смерть во имя родины. В случае событий чрезвычайных он допускает звучание музыки во *фригийском ладу* как наиболее страстном и возбуждаю-

¹ Розенов Э.К. Статьи о музыке: Избранное. — М., 1982. — С. 120; более подробно см: с. 120–162.

щем. *Лидийский* лад связан в его представлениях с женской природой, является в какой-то мере носителем эротических эмоций и потому не может быть использован в процессе воспитания мужчины. Остальные лады, как слишком сложные и уточненные, непригодны, с его точки зрения, для воспитания. Аристотель же вообще рассматривает как пригодный для воспитательных целей только дорийский лад.

Интересно то обстоятельство, что дорийский лад (в древнегреческом его понимании) представляет собой «омраченный» натуральный минор (со второй низкой ступенью). И этот лад называется воинственным, бодрым, жизнерадостным?! Но вот что по этому поводу пишет один из наиболее глубоких знатоков древнегреческой культуры, эстетики и философии А. Ф. Лосев: «Греческое искусство — неизменное жизнеутверждение. Благородная печаль и даже сдержанность не оставляют грека и тогда, когда он веселится, когда он бодро строит жизнь, когда он воюет и погибает. „Веселые“ же лады так или иначе тяготеют к этому прекрасному, благородному, бодрому, важному и в то же время величественно-печальному ладу — дорийскому. Дорийский лад — это скульптурный стиль греческой музыки... Так задумчива, печальна и благородна вся греческая скульптура».

Остается добавить, что в Древней Греции под музыкой понимали не столько практику музицирования, сколько особую теоретическую дисциплину, законы которой распространялись не только на собственно музыкальное искусство, но и на поэзию, танец, театральное действие, скульптуру, риторику. Платон относил к мусическим искусствам даже философию, ибо мудрость для него «прекрасное и величайшее созвучие» — симфония.

§7. Музыказнание: этапы становления. Средние века

Раннее Средневековье сохранило подобное отношение к теории музыки как теории всех видов искусства. Однако чем далее, тем в большей степени «музыка», понимаемая как теоретическая система, не соответствовала представлениям о музицировании как таковом. Музыканты-исполнители, по воззрениям ученых того времени, воздействуют лишь на чувства слушателя, а «наука музыки» призвана развивать интеллект. И потому истинным музыкантом считался не тот, кто музицирует или сочиняет музыку, но именно теоретик музыки. Этот разрыв теории и практики сохранялся довольно долго, и его преодоление

оказалось одной из драматических страниц в истории музыкального искусства.

Первой ласточкой стал трактат выдающегося мыслителя, жившего на рубеже Античности и Средневековья, Аврелия Августина (354–430), который так и называется: «О музыке» («De musica»). Он был написан на рубеже IV–V вв. и включал 6 книг. И если в первых пяти книгах Августин излагает античные теории музыкального искусства, то в последней — шестой — уделяет большое внимание проблеме чувственного восприятия самой музыки. Весь же трактат пронизан мыслями о *ритме*, который у Августина синонимичен понятию *числа* (*numeros*).

Единица, с его точки зрения, это абсолютное начало, число 2 — тоже начало, но происходящее от первого; если их объединить, возникает первое совершенное число — 3, в котором есть *начало*, *средина* и *конец*. Наконец, 4 — это второе совершенное число, которое придает смысл трем предыдущим, поскольку в ряду 1, 2, 3 сумма двух крайних чисел равна удвоенному среднему — т. е. четырем. Таким образом, 3 — совершенное нечетное, 4 — совершенное четное числа.

В последующих книгах трактата Августин рассматривает метрические закономерности поэзии и музыки, опираясь на выведенные числовые закономерности. И если *метр*, по Августину, — определенное соединение согласующихся стоп (имеющих от одного до четырех слогов), ограниченное во времени, — характерен для поэзии, то *ритм* бесконечно повторяется во времени и распространен именно в музыке. В последней, шестой книге Августин говорит о ритмах (числах) как о свойствах, присущих и душе музыканта, и музыке, которая ими вызвана и которые музыка сама вызывает в душе, ее воспринимающей; и все эти ритмы приводят душу в состояние удовольствия — чувственного наслаждения (*delectare sensu*), из которого уже и проистекает разумная оценка (*aestimare ratione*) музыки.

В самом же законе организации ритмов он выделяет равенство, соразмерность, соответствие, пропорциональность (*aequalitas*), т. е. те свойства, которыми обусловлено чувство удовольствия, радости, наслаждения. Отсюда только шаг до глубочайшего суждения об «арифметических выкладках» нашего подсознания, высказанного гораздо позднее Г. В. Лейбницем (XVII–XVIII вв.): «Когда мы слушаем музыку, наша душа считает, но она не знает, что она считает» («*Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*»).

В Средние века с развитием практики музицирования (которая, напомним, оставалась как бы на втором плане и тем не

менее вынуждала тех, кто писал и размышлял о музыке, к поискам решений все новых возникавших в связи с практикой (проблем) внимание ученых, хотя и продолжало оставаться в круге исследований ладов, ритмов, этических и космических свойств музыки, поневоле переключалось на такие новые факторы, как многоголосие, нотная запись и т. п.

О многоголосии, по-видимому, впервые упоминает Исидор Севильский (VII в.): в одном из трактатов он рассуждает о соединениях голосов; позднее эта практика рассматривается в трактатах шотландца Иоанна Скотта Эриугены (IX в.), а далее она становится обычной темой теоретических исследований.

Растущая роль многоголосия вызвала к жизни развитую и точную систему нотной записи (ранее ноты записывались буквами). Решающую роль в ее становлении сыграл музыкант-практик Гвидо из Ареццо (Гвидо Аретинский) (ок. 992–1050?). Его имя и его нововведения (он, в частности, ввел практику записи нотных знаков на линейках и между ними) стали широко известными, и он даже излагал их папе Иоанну XIX. В XIII в. особым вниманием пользовались проблемы записи ритмических длительностей (здесь важную роль сыграли труды Иоанна де Гарландия и Франко Кельнского). Наиболее прогрессивные тенденции музыковедения в Средневековье, таким образом, можно охарактеризовать как направленные на практику музицирования, ориентированные на решение важных, но преимущественно технологических задач.

§8. Музыкознание: этапы становления. Возрождение

Известный перелом в этом отношении наступает уже в эпоху Возрождения и связан с появлением трактата, название которого «*Ars nova*» («Новое искусство») стало обозначением целой эпохи (предшествующая эпоха, соответственно, получила название «*Ars antiqua*» — «Старое искусство»). Трактат этот был написан французским теоретиком и композитором Филиппом де Витри примерно в 1320 г. Обозначив этим названием наступление новой эпохи, автор все же остается в основном в русле все той же технологической проблематики (нотная фиксация современной музыки, размеры, длительности, движение голосов), но одновременно раздвигает границы музыкальной системы, выступая против некоторых ограничений, свойственных предшествующей эпохе (защищая, например, возможность использования альтерированных — хроматических — звуков). Несколькоими годами ранее появился трактат «*Pomerium artis*

musicae mensurabilis» («Границы искусства мензуральной музыки») уже упоминавшегося ученого Маркетто Падуанского, в котором также рассмотрены технологические аспекты «Ars nova» (хроматика, мелкие длительности, свободное развитие голосов), однако немалое место занимает там и эстетическая оценка музыки этой эпохи: «Среди искусств, — пишет он, — музыка — наиболее красивое [занятие]».

Тогда же, т. е. в XIV в., в Италии появляется и первая попытка написания биографии выдающегося музыканта — т. е. первая проба пера в области истории музыки. В хронику Филиппо Виллани, где содержатся жизнеописания Боккаччо, Петрарки, Джотто, включена и краткая биография крупнейшего флорентийского композитора того времени Франческо Ландини.

В начале XIV в. появляется и еще один трактат «О музыке», автор которого Иоанн де Грохео впервые рассматривает отдельные жанры музыкального творчества и их направленность на различные группы слушателей. Такой подход к музыкальному искусству оказался столь необычным, что никто из ученых не поддержал его, не продолжил его опыта, хотя именно этот безвестный «магистр» (как он сам себя именовал) предвосхитил многие идеи эпохи Возрождения периода расцвета.

Отличие от других видов искусства, музыка эпохи Возрождения не могла испытать на себе непосредственного воздействия античных (древнегреческих) образцов. Винченцо Галилей (отец знаменитого физика), правда, обнаружил некоторые образцы древнегреческих гимнов, но не смог расшифровать их музыкальную нотацию. Тем не менее в «Диалоге о древней и новой музыке» (1581), куда он поместил эти гимны, Галилей призвал вернуться к античным идеалам музыки и поэзии. Он противопоставляет усложненное полифоническое многоголосие современной ему музыки простоте и естественности монодийной (одноголосной) древнегреческой. Эти приоритеты нашли отражение в процессе создания группой певцов и композиторов (так называемой «Флорентийской камератой») первой оперы («dramma per musica»). Появление этого жанра сыграло принципиальную роль в становлении тематико-симфонического стиля. Это и было блестящее соединение музыкально-теоретических и музыкально-эстетических штудий с реальной творческой практикой.

Это же соединение теории и практики характеризует труды композитора Джозеффо Царлино (1517–1590), который являлся одновременно и крупнейшим и известнейшим музыковедом

(уже в полном смысле этого слова) итальянского Возрождения. Его трактаты «Установление гармонии», «Доказательство гармонии» и «Музыкальные добавления» содержат чрезвычайно разветвленную систему знаний, включающую музыкальную эстетику и практическую теорию музыки (учение о ладах, гармонию, контрапункт), исторические сведения и критику современного музыкального творчества. Именно в трактатах Царлино мы впервые сталкиваемся с элементами «теории аффектов» — эстетической системы, согласно которой музыкальное искусство может и должно выражать состояния души (страсти, аффекты). Это новая теория, которая пришла на смену древнегреческой «теории этоса», а затем теории так называемых риторических фигур (подробнее — в §44), продолжая и развивая их.

Таким образом, уже ощутимо подразделение музыкознания на разные сферы, но они все еще сочетаются в одном общем трактате как комплексный взгляд на природу музыки и ее законы.

§9. Музыкознание: этапы становления. Просвещение. XIX в.

В XVII–XVIII вв. возникает довольно много трудов такого же — энциклопедического — типа, в которые включены проблемы теории, истории, эстетики в качестве разных аспектов общего взгляда на природу, свойства и технологию музыкального творчества и восприятия. Появляется и первый музыкальный словарь («Dictionnaire de musique», 1703) С. Броссара, вслед за ним словари И. Г. Вальтера и И. Маттезона. Известность приобрел и «Музыкальный словарь» («Dictionnaire de musique», 1768), составленный Ж.-Ж. Руссо из его же статей в знаменитую французскую «Энциклопедию».

В XVIII в. появляются и первые труды, посвященные *отдельным сферам* музыковедения, знаменуя собой начало его разделения на самостоятельные дисциплины. Первый такой труд принадлежит Ж.-Ф. Рамо. Это «Трактат о гармонии» («Traité de l'harmonie», 1722), действительно посвященный *проблемам гармонического многоголосия*, в котором впервые была дана теория основных гармонических функций. Почти сразу же, в 1725 г., появляется известнейший и популярнейший учебник *полифонии*, который свыше полутора веков был настольной книгой — «библией» — всякого музыканта, пытавшегося сочинять музыку: «Gradus ad Parnassum» («Ступень к совершенству») И. Фукса. Тогда же, в XVIII в., издаются

и первые труды по *истории музыки*: «История музыки», т. 1–3 («Storia della musica», 1757–1781) Дж. Б. Мартини и «Всеобщая история музыки» в 4 т. («General History of Music», 1776–1789) Ч. Бёрни. В основном, труды по истории музыки, число которых множилось довольно активно, рассматривали исключительно европейскую музыку, однако среди них были и такие, в которых затрагивалась музыкальная культура и неевропейских народов (например, «Очерк старой и новой музыки» Ж.-Б. Лабурда, 1780). Появляются также публикации документальных материалов по истории музыки: М. Герберт издает несколько средневековых трактатов (1784). Ч. Бёрни выступил не только в качестве историка музыки, но и положил начало *музыкальной критике*: много путешествуя, общаясь с крупнейшими музыкантами своего времени, присутствуя на многих премьерах и иных крупнейших музыкальных событиях, он сумел в своих трудах представить широкую панораму музыкальной культуры в знаменитых, переведенных на многие языки трудах «Современное состояние музыки во Франции и Италии» (1771) и «Современное состояние музыки в Германии, Нидерландах» (1773).

Ко второй половине XVIII в. относятся и первые работы, посвященные проблемам музыкальной формы. Эмансипация *анализа как учения о формах* началась еще в процессе кристаллизации самих этих структур классической музыки, т. е. где-то в середине XVIII в., когда анализ воспринимался как совокупность правил практического сочинения. Уже тогда был обнаружен собственный объект исследования и использованы специфические методы изучения этого объекта. Но если работа Хр. Циглера «Введение в музыкальную композицию» («Anleitung zur musikalischen Composition», 1739) так и осталась в свое время в рукописи, то трехтомный труд Г. Х. Коха «Опыт введения в композицию» («Versuch einer Anleitung zur Composition») был издан, причем все три тома в XVIII в. (1782, 1787, 1793).

Столь бурно развивающийся процесс подразделения музыкознания на отдельные относительно самостоятельные области и дисциплины не мог не вызвать к жизни попыток их систематизации, установления в них каких-то общих параметров, с одной стороны, и определенных границ между ними — с другой. Начало этих попыток относится к XIX в. (немецкий ученый Гвидо Адлер выдвинул первую такую классификацию в 1884 г.), а их продолжение представляет собой, можно сказать, текущую проблему. Появляются все новые отрасли музыковедения (из последних — *социология музыки, музыкаль-*

ная семиотика), которые находят свое, только им принадлежащее место на общей «карте».

ВОПРОСЫ

1. Каким ладом в современном понимании является древнегреческий дорийский?
2. Как вы понимаете различие между метром и ритмом (по Августину)?
3. Что вам удалось узнать о жизни Гвидо из Ареццо? Что такое «гвидонова рука»? Что такое *сольмизация*?
4. Когда была написана первая биография И. С. Баха? Кто ее автор? Какие еще работы принадлежат этому автору?
5. Как называются труды Ч. Бёрни в переводах на русский язык? Если вы их прочли, то что на вас произвело наибольшее впечатление?

ЛИТЕРАТУРА:

Античная музыкальная эстетика / Вст. очерк и собрание текстов проф. А.Ф. Лосева. — М., 1960.

Золтаи Д. Этос и аффект. — М., 1977.

Ливанова Т.Н. Из истории искусствознания // Ливанова Т.Н. Из истории музыки и музыкознания за рубежом. — М., 1981. — С. 103–180.

Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения / Сост. текстов и общ. вступ. статья В.П. Шестакова. — М., 1966.

Шестаков В.П. От этоса к аффекту. — М., 1975.

РАЗДЕЛ ПЕРВЫЙ

Глава 3. ТЕОРИЯ МУЗЫКИ: ЗВУК

§10. Звук. Акустические свойства

Музыкальное искусство — это искусство, основным материалом которого — *звучание*, т. е. совокупность *звуков*, воспринимаемых человеческим слухом. Таким образом, *звук* — это мельчайший элемент *материи* музыки, вне которой этот вид искусства не существует и существовать не может.

Как явление физической природы, т. е. явление *акустическое*, звук есть отраженный в слуховом аппарате человека результат колебаний воздуха, возникающих вследствие действия определенных сил: человеческого дыхания, взрыва, вибраций какого-либо предмета и т. п. Основные свойства звука поддаются точному измерению. *Высота* звука определяется *частотой* колебаний звучащего тела — чем больше частота, тем выше звук; в свою очередь, величина частоты колебаний обратно пропорциональна массе звучащего тела — уменьшение массы увеличивает частоту колебаний и, следовательно, повышает высоту звука, и наоборот. Звуки могут быть с *определенной*, т. е. раз навсегда зафиксированной, частотой колебаний и, соответственно, высотой — такие звуки называются *музыкальными*, и без фиксированной частоты колебаний, т. е. без четко определяемой высоты — они также используются в музыкальном искусстве, но их распространение не одинаково в разные исторические периоды и в разных культурах. *Громкость* звука зависит от *амплитуды* колебаний и вычисляется в *белах*, чаще — в *децибелах*; а его *длительность* может быть хронометрирована — в секундах, минутах и т. п. *Тембр* звука, связанный с *характером колебаний*, — наиболее сложно исчисляемое свойство — тем не менее также описывается с помощью определенных графиков и цифр. Однако все эти графические и численные характеристики имеют смысл только в том случае, когда звук воспринимается и исследуется с позиций *акустики*.

Когда же речь идет о восприятии музыки как *искусства*, тогда высота, громкость, длительность и тембр ощущаются не как измеряемые величины, но как *эстетические* свойства звука, в значительной мере зависящие от соотношений его со смеж-

ными звуками и звуковыми комплексами, т. е. с тем, что обычно называется *контекстом*.

Понятно, например, что если звучит гаммообразный пассаж, то самый высокий звук этой гаммы будет восприниматься значительно мягче, чем если он прозвучит в сопоставлении со смежным низким — ср., например, ощущение высоких звуков в 5-й и 32-й фортепианных сонатах Бетховена:

1a [Allegro molto e con brio]



Ощущение громкости звука также зависит от той динамической градации, которая была присуща предшествующему звуку (комплексу звуков): буквально взрывом, например, воспринимается начало разработки I части Шестой симфонии Чайковского после шести *piano* у фагота (пример 2).

Сходным образом обстоит дело с тембром и темпом — музыка может постепенно обретать оркестровую мощь или накапливать активный темп, и тогда, скажем, резкий тембр тромбонов или вихревое *prestissimo* будут восприниматься значительно менее напряженными, чем если они наступают после мягкого, плавного звучания струнных или медленного, размеренного типа движения.

Иными словами, восприятие высоты, громкости, темпа и тембра звука, когда речь идет о музыкальном, эстетическом его бытии, *относительно* и не может претендовать на столь высокую точность, какая характеризует его численные выражения как акустического феномена. Это фундаментальный принцип, которым обеспечивается возможность *разной интерпретации* одной и той же музыки.

В меньшей степени, но та же относительность свойственна восприятию также и высоты звука.

2 *ritardando molto*

Fl.
Ob.
Cl. *pppp* *pppp*
Fag. *pppppp*
Cor. in F I
Cor. in F II
Tr-ba in B
Tr-on
Tuba
Timp. *pppp* *pppp*
V-ni I
V-ni II
V-la *pppp* *ppppp* pizz.
V-c. *pppp* *ppppp* pizz.
C-b.

Allegro vivo

The image displays a musical score for a piece titled "Allegro vivo". The score is arranged in three systems, each containing multiple staves. The first system includes a vocal line (soprano) and a piano accompaniment. The second system features a violin and a cello. The third system includes a double bass and a string ensemble. The tempo is marked "Allegro vivo". The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The dynamics are marked with "ff" (fortissimo) throughout. The score includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks. A specific measure in the second system is marked with a "22" above it. The string ensemble part in the third system includes the instruction "arco unis." and a sixteenth-note pattern.

Выдающийся отечественный ученый в области музыкальной акустики Николай Александрович Гарбузов (1880–1955) выяснил, что даже люди с абсолютным слухом, т. е. воспринимающие высоту звука непосредственно, вне связи с другими звуками, могут ощущать ее в весьма широких пределах в зависимости от контекста. Так, если частота колебаний для звука ля первой октавы, согласно общепринятой мировой норме, составляет 440 герц (т. е. колебаний в секунду), то человеческий слух, в зависимости от контекста, воспринимает именно эту высоту в *зоне* примерно от 435 до 445 герц. Разделив наименьший интервал европейской музыки — полутон — на 100 равных частей — *центов*, Гарбузов экспериментально доказал, что ширина зоны отдельных звуков в высоком регистре могла превышать 200 центов (т. е. целый тон!) даже для людей с очень хорошим абсолютным слухом. Это обстоятельство, как и относительность в восприятии иных свойств звука, также оказывается иногда важнейшим фактором интерпретации музыки, коль скоро она написана для человеческого голоса или звучит на инструментах с нетемперированным строем¹ (струнных смычковых и некоторых духовых). В зависимости от присущих данной музыке тяготений, высота тех или иных тонов мелодии может ощущаться повышаться или понижаться, что придает мелодическому току особую выразительность.

§11. Звук. Эстетические свойства

Возникает, однако, другой вопрос: чем обусловлены эстетические свойства звуков, образующих музыкальную ткань, что именно в природе звучащей материи обеспечивает столь мощную силу воздействия, которой характеризуется музыка как искусство?

Для того чтобы ответить на этот вопрос, нужно довольно глубоко заглянуть в историю человека как биологического вида, ибо именно на этой стадии закладывалось особое отношение его к звучащему миру. Еще в то время, когда только формировалось человеческое сообщество, когда человек был совершенно незащищен среди враждебного ему окружающего мира, когда в нем было много «звериного», он при малейшей опасности «весь превращался в слух». Зрению нужно освещение, слу-

¹ *Темперированный строй* присущ инструментам с фиксированной (неизменяемой) высотой звука, в которых октава разделена на 12 совершенно равных полутонов.

ху — нет; видеть можно только в доступном для наблюдения секторе, слышать — отовсюду. Даже во сне можно сохранять чуткость к определенного рода звукам (мать просыпается при малейшем движении ребенка; остальные звуки ее не будят) — зрение же здесь бессильно. Слуховое восприятие обострено еще и потому, что, в отличие от зрительных впечатлений, к которым можно возвращаться, слуховые исчезают бесследно.

Поэтому звуковые сигналы не только всегда обладают неким смыслом, но они эмоциональны и требовательны. Не случайно так близки по смыслу слова «слышу» и «слушаю» (т. е. «повинуюсь», «подчиняюсь»). И эта синонимичность слов «слушаться» и «повиноваться» характерна не только для русского языка.

Можно сказать, что человеческая психика изначально «озвучена», ориентирована на звук как важнейший фактор окружающего мира, что она приучена реагировать на звуковую среду чисто эмоционально, непосредственно, спонтанно, иногда молниеносно, минуя даже осознанный интеллект. И такими же чертами характеризуется голосовая реакция самого человека, причем на самой ранней стадии — в младенчестве. Детский смех и детский плач обозначают эмоциональное состояние ребенка задолго до того, как он сам способен его осознать. Как говорил крупнейший отечественный психолог Л. С. Выготский, «первая функция голосовой реакции — эмоциональная». Естественно, что особая чуткость человеческой психики к слуховым впечатлениям, эмоциональный на них отклик, с одной стороны, и взаимозависимость звуковых и эмоциональных реакций самого человека, с другой, и становятся основой для восприятия организованной особым способом звуковой атмосферы в качестве самостоятельного вида искусства.

Центром этой звуковой атмосферы являются *музыкальные звуки*, т. е. такие, которые обладают устойчивыми акустическими параметрами, воспроизводимыми с близкой к абсолютной (если речь идет о высоте и тембре) или относительной (динамика, темп) точностью при многочисленных повторениях, независимо от места, времени и обстоятельств. Однако вместе и наряду с ними уже на ранних стадиях существования новой европейской музыки (т. е. уже в Средневековье) используются различные ударные инструменты, издающие звуки с *неопределенной высотой* звучания.

Звуки с определенной высотой настолько срослись с представлениями о музыкальном искусстве, что складывается впечатление, будто они неотделимы от музыкального искусства

и, следовательно, сами имеют характер искусственных. Однако это не так. Определенная высота звучания присуща и многим природным звукам, она также характеризует возможности человеческого голоса. Будучи выделенной в качестве основного показателя эмоционального тонуса и его колебаний, определенная высота звука способна выполнить (и часто выполняет) в музыке роль индикатора психических состояний. Об этом очень убедительно пишет в своих работах современный музыковед, активно занимающийся проблемами психологии музыкального искусства, профессор Е. В. Назайкинский (см. список литературы).

Что же касается музыкальных звуков без определенной высоты, то в течение длительного времени они, хотя и могли играть заметную роль в ансамблевой и, позднее, в оркестровой музыке, становясь подчас важным фактором драматургии, однако никогда не выступали на первый план как самостоятельная сила. Можно заметить определенную динамику в использовании ударных инструментов с неопределенной высотой звучания: если в оркестре барокко (XVII — начало XVIII в.) их роль относительно невелика, то уже у классиков (Гайдн, Бетховен) и в еще большей степени у романтиков активность в их употреблении возрастает.

Внедрение в музыкальное искусство звуков, порожденных вообще немusикальной реальностью, осуществляется начиная со второй половины XIX в., когда различные шумы, пение птиц, различные скрипы, визг и т. п. звучания включаются в ткань музыкального произведения. Первые примеры такого рода — пушечные и пистолетные выстрелы в партитурах «Битвы при Виттории» Бетховена, галопа Й. Штрауса «Охота» и некоторых других.

Наблюдается даже следующий процесс: сближение музыкальных и немusикальных звучаний. Во многих сочинениях XX в., особенно относящихся к *сонористическому* направлению, звуки, издаваемые музыкальными инструментами, трансформируются таким образом, что начинают напоминать те же природные немusикальные шумы, скрипы, хрипы и т. п. Иными словами, в какой-то момент и в определенных стилистических границах немusикальные звучания оказываются доминирующими, и их созданию служат как естественные звуковые источники, так и традиционные музыкальные.

С точки зрения эстетической, немusикальные звуки также несут с собой и определенную эмоциональную ауру — они могут быть приятными и неприятными, успокаивающими и воз-

буждающими, но, с другой стороны, они теснее связаны с той внемузыкальной реальностью, которая их породила, и таким образом содержат информацию о своих источниках, придавая музыке черты конкретности. Существует даже направление, которое так и называется — *конкретная музыка*, и эта музыка строится исключительно на внемузыкальном звуковом материале.

Можно, следовательно, утверждать, что звуковая атмосфера музыкального искусства в историческом времени неуклонно расширяет свои границы, охватывая к сегодняшнему дню практически все источники звука.

§12. Звук: реальный и воображаемый

Когда речь идет о восприятии музыки, то обычно подразумевают следующую ситуацию: в концерте, в записи, в собственном исполнении звучит музыкальное произведение, и это звучание воспринимают (как минимум) сами исполнители или кто-то еще помимо них, т.е. слушатели. Это достаточно часто встречающаяся реальность. Однако она отнюдь не исчерпывает собой все возможные варианты восприятия музыки.

Не говоря уже о музыкантах-профессионалах, даже для любителей музыки, для тех, кто никогда не играл на музыкальном инструменте, не знает азов нотной грамоты, даже для них существует иная реальность: мысленное воспроизведение музыки, мысленное представление о ней, когда некая музыка просто «звучит в голове». Такое «звучание» может быть более или менее конкретным, связанным с определенным тембром, охватывающим всю «толщу» музыкальной ткани или только какой-то ее слой — скажем, мелодическую линию, — все это зависит от четкости предшествующего музыкального впечатления, а также от специфической одаренности носителя этого «звучания».

Речь идет о внутреннем слухе, развитие которого является неременным условием полноценного восприятия музыкальных произведений для любого человека, но особенно важно для тех, кто занимается музыкой профессионально. Внутренний слух, равно как и музыкальный слух вообще, может быть развит путем целенаправленных занятий *сольфеджио* — дисциплиной сугубо практической (поэтому она не упомянута на «карте» музыкознания).

Характерное в этом смысле признание сделал один из крупнейших отечественных пианистов Григорий Соколов: «...В го-

лове у меня, естественно, все время что-нибудь звучит. Если я просыпаюсь и у меня в голове звучит та программа, которую мне нужно играть, я успокаиваюсь: все в порядке. Если же что-то не то, мне неприятно...» В данном случае речь идет о внутренней настроенности на определенную музыку, когда работа над программой, которую нужно исполнять, осуществляется не только за инструментом, но и во все остальное время.

Наряду со слухом немалую роль в четкости внутреннего слышания музыки играет и музыкальная память, причем не только в том случае, когда такое слышание представляет собой «воссоздание» музыкального произведения по памяти. Такое — по памяти — его мысленное воспроизведение возможно и для профессионала, и для немусыканта. Если же говорить о музыканте, то тут возможны и другие варианты. И наиболее характерный из них — «слушание глазами», т. е. мысленное исполнение музыкального произведения в опоре на нотный текст, который перед глазами.

На первый взгляд, в этой ситуации память как бы роли не играет — ведь музыкальная ткань перед глазами, и дело только в том, чтобы внутренний слух позволял нотам реализоваться в четкое представление о реальном звучании. Но в том-то и дело, что такое представление охватывает не только высотные свойства музыкального текста, но и его реально-тембровую окраску, со специфическими звуковыми (красочными) свойствами отдельных созвучий, регистров, инструментальных (оркестровых) красок, если это партитура, особенностей соответствующего певческого голоса или хора и т. п. Такое представление предполагает, что память «слушающего» удерживает в сознании уже сформировавшиеся слуховые представления от соприкосновений с реальным звучанием.

В самом деле, человек с прекрасным внутренним слухом безусловно мысленно «прослушать» сонату для скрипки и фортепиано. Но если он никогда в жизни не слышал или не помнит, как звучит скрипка, какова окраска ее различных регистров, как звучат отдельные приемы скрипичной игры, *члм, память его ча сохранила, скажам, специфическая звучание «баска» либо флажолетов¹*, то его представление будет далеким от реальности.

Принимая во внимание и такие возможности существования музыки — как явления сугубо внутренней, психической жизни, — необходимо сделать вывод, что в данном случае аку-

¹ О флажолетах см. §15.

стические свойства звучания полностью исчезают, и на первый план выступает звучание как сугубо эстетический феномен. Вместе с тем музыкально-акустический фактор, как это было показано ранее, «умирает» в эстетическом, но именно им обусловлены многие стороны звуковых систем музыки европейской традиции.

ВОПРОСЫ

1. Выясните происхождение и точный смысл слова *контекст*; приведите примеры различных контекстов, из-за которых меняется восприятие отдельных свойств звука.
2. Вспомните примеры использования в музыкальном произведении инструментов с неопределенной высотой звука, внемузыкальных звучаний.
3. Проверьте, являются ли синонимами слова «слушать(ся)» и «повиноваться» в иностранном языке, который вы изучаете.
4. Какой композитор обрел широкую известность, воспроизводя в музыкальных произведениях пение птиц? Что это за произведения?
5. Попытайтесь внутренним слухом по памяти мысленно воспроизвести знакомое музыкальное произведение; потом воспроизведите его таким же образом, но глядя в ноты. Что для вас изменилось при этом? Что для вас изменилось при реальном прослушивании (исполнении) этого сочинения?

ЛИТЕРАТУРА

Гарбузов Н. А. Зонная природа звуковысотного слуха // *Н. А. Гарбузов — музыкант, исследователь, педагог.* — М., 1980. — С. 80–145.
Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. — М., 1988. — С. 45–46, 130–131, 139–141, 177–185.

Глава 4. ТЕОРИЯ МУЗЫКИ: ЗВУКОВЫЕ СИСТЕМЫ

§13. Система: типические контекстные свойства

Как вытекает из сказанного, свойства музыкального звука — элемента музыкальной ткани — воспринимаются не на основе его чисто акустических параметров, но прежде всего в зависимости от окружающего контекста. Однако это широкое понятие — контекст — применительно к музыкальным звукам обретает более конкретный смысл, если отделить те свойства

контекста, которые принадлежат только данному конкретно-му сочинению, т. е. являются *индивидуальными*, от других, проявляющихся в объемных группах сочинений, т. е. свойств *типических*. Присутствие типических контекстных свойств в целых пластах музыкального творчества позволяет рассматривать их не только в рамках конкретных сочинений, но и как самостоятельные данности, подчиняющиеся единым закономерностям. К такого рода комплексам типических свойств относятся выработанные художественной практикой *звуковые системы* — высотные, ритмические, тембровые, динамические, куда входят все музыкальные звуки в качестве элементов и котормы в значительной мере и обусловлено их восприятие.

Понятие *система* (греч. *συστημα* — целое) предполагает объединение некоторых элементов в структурированное единство, в котором все эти составляющие систему элементы находятся между собой в определенных отношениях и связях. Чем же определена любая звуковая система, что, собственно говоря, делает ее *системой*, т. е. *упорядоченным множеством подчиненных элементов-звуков*? Музыказнание отвечает на этот вопрос следующим образом.

Во всякой звуковой системе выделяются какие-то объекты (элементы или их отношения, связи), которые выполняют роль *устоев* — *центров тяготения*, к которым, соответственно, направлены (в которые *тяготеют*) другие подобные им по природе элементы, связи, отношения. Сложившееся на ранней стадии изучения теории музыки (или музыкальной грамоты) представление о том, что *устой* и *тяготение* есть свойство только лада, не отражает истинной картины. Выдающийся музыковед, академик Б. В. Асафьев в одной из своих наиболее фундаментальных работ заметил: «Устой находит свое приложение во всех факторах, участвующих в процессе формообразования (мелос, гармония, колорит), а не только в ладо-гармонических последованиях ... Устой вовсе не обязательно тоника... Устой — не только консонанс...»¹

Таким образом, *звуковая система* — это четко упорядоченное множество звуков, или их отдельных свойств, или их связей. Среди них выделяются те, которые становятся центрами тяготения (*устоями*), и те, которые, находясь на *периферии*, тяготеют в эти центры; при этом в виду имеются не только звуковысотные параметры, но и все иные, присущие музыкальным звукам.

¹ Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. — Л., 1971. — С. 201.

§14. Система акустических свойств звука

Конечно, коль скоро речь идет о восприятии музыки, прежде всего следует говорить о звуковых системах, характеризующих эстетические свойства звуков. Но тогда может сложиться впечатление, что собственно акустические параметры звука *внесистемны* и не влияют на те художественные, эстетические системы, которые доминируют в музыкальных произведениях.

Однако это совсем не так. Среди акустических свойств звуков встречаются, в частности, такие, которые сыграли решающую роль в формировании *многоголосия* в музыке *европейской традиции* (т. е. изначально сочинявшейся в Европе и только в последние полтора века вышедшей на более широкую арену). Речь идет о некоторых специфических чертах *натурального звукоряда*, по своим характеристикам совпадающего с рядом консонансов, открытым еще Пифагором.

Напомним: Пифагор рассматривал соотношение звуков, которое образуется, если разделить струну пополам, на три или четыре равные части. Однако вне зависимости от желания играющего звучащее тело — вибратор — издает не только тот звук, который образуется от его колебания целиком, всей массой (этот звук называется *основным тоном*). Поскольку любое физическое тело в естественных условиях колеблется и своими половинками, а также более мелкими отрезками (четвертями, пятими частями и т. д.), оно издает также *призвуки*, более слабые по интенсивности звучания, но присутствующие в этом звуке, пребывающие в нем, окрашивающие его. Эти призвуки называются *обертонами*. Ближайший к основному тону обертон, образующийся от колебания *половины* массы, выше основного тона на октаву, следующий — результат колебания *трети* массы — на квинту через октаву, четвертый — на две октавы и т. д. Вот исток чисел пифагорова ряда — 1:2 — октава, 2:3 — квинта, 3:4 — кварта, 4:5 — большая терция, 5:6 — малая и т. д.

Внимательно всмотритесь в первые 16 звуков обертонового звукоряда:



Если основной тон обозначить единицей, то 2-й, 4-й, 8-й и 16-й — это тот же звук, но каждый раз звучащий октавой выше.

И это понятно: ведь в этом случае вибратор (струна, столб воздуха) каждый раз уменьшает свою массу вдвое. И, соответственно, интервалом между ними оказывается октава. Точно такие же отношения возникают между 3-м, 6-м и 12-м, между 5-м и 10-м, 7-м и 14-м. Таким образом, натуральный звукоряд является весьма стройной, математически выверенной системой.

Первые 6 звуков звукоряда образуют сочетание разного рода консонансов: 1, 2, 4-й — слияние-тождество (октавы); 1, 2, 3, 4, 6-й — слияние-высшую степень родства (помимо октав — квинты и кварты), 5-й звук (большая терция) добавляет ощущение гармонической полноты. Начиная с 7-го звука появляются некоторые отступления от интервальной точности: например, очевидно, что отношение 6:7 не совсем то же, что 5:6, т. е. малая терция, возникающая между 6-м и 7-м звуками, окажется несколько иной (чуть уже), чем та, что возникла между 5-м и 6-м (напомним, что во всех случаях речь идет о массе звучащего тела и, соответственно, о частоте колебаний). Однако эта разница мало ощутима, так как все еще укладывается в зону¹ восприятия этого интервала. Столь же очевидно, что масса звучащего тела, определяемая отношением 9:10, окажется больше, чем 10:11, но не настолько, чтобы превратить интервал большой секунды в малую, как это произойдет в отношениях 14:15 и 15:16.

Отсюда возникает некоторая особенность 11-го звука: он образует с предыдущим интервал ближе к большой, чем к малой секунде, и, соответственно, оказывается на расстоянии увеличенной кварты (тритона) по отношению к 8-му звуку — очередному октавному воплощению основного тона. Это обстоятельство, как мы увидим далее, приобретает особое значение.

Из всего сказанного можно сделать следующие выводы.

Первый. Гармоническое многоголосие европейской музыки, как известно, опирается на два основных лада — мажор и минор, причем тоники этих ладов образуют, соответственно, мажорные и минорные трезвучия. По крайней мере природа одного из них — мажорного трезвучия, как это видно, определена акустическими свойствами натурального обертонового звукоряда, т. е. заложена, по сути, в каждом звуке, понимаемом как основной тон, превращая его в потенциальную тонику (устой) мажорного лада. Минорное трезвучие отличается от мажорного только терцией, т. е. деформируется только 5-й звук обертонового ряда, что изменяет характер созвучия, но не

¹ О звуковысотной зоне см.: §10.

уничтожает ни структуру самого ряда, ни трезвучия, ибо, во-первых, остальные 5 звуков из первых 6 остаются на своих местах, а во-вторых, и малая и большая терции — это несовершенные *консонансы*, создающие идентичный эффект гармонической полноты.

Второй. Структура обертонового звукоряда, обусловленная чисто акустическими свойствами, диктует наилучшую форму организации гармонического многоголосия: чем ближе к басу (основному тону), тем шире интервалы между звуками; чем удаленнее от него — тем они становятся уже. Эта закономерность (если не считать случаев намеренного отступления от нее) соблюдается как основная норма многоголосного письма и в инструментальной, и в вокально-хоровой музыке.

Третий. Поскольку первым обертоном, отличным по названию от основного тона, является 3-й звук, который, тем не менее, сливается с основным тоном, находясь с ним в высшей степени родства, образуется *акустическое тяготение любого тона на квинту вниз*.

Далее. Каждый звук, воспринимаемый как устой, содержит в себе мажорное (тоническое) трезвучие, но он же, *воспринимаемый* в качестве *неустоя*, потенциально тяготеет в другой звук, расположенный квинтой ниже. Это тяготение обостряется по крайней мере еще двумя факторами. Первый из них связан с 7-м звуком обертонового звукоряда, образующим совместно с шестью предыдущими *доминантсептаккорд* в тональности на *квинту ниже* основного тона звукоряда. Он, этот призыв, разумеется, звучит не так ощутимо, как первые шесть звуков, но тем не менее его присутствие бесспорно. Возникшее естественное тяготение подкрепляется и вторым фактором. Звук, который находится на квинту ниже основного тона натурального звукоряда (т.е. *f* для основного тона *c*), *отсутствует* среди первых 16 звуков исходного звукоряда (11-й звук — *fis!*), т.е. независим от его основного тона, не входит в его орбиту, никак ему не подчинен. Для таких случаев, когда непосредственное тяготение исключено, целесообразно ввести понятие *контртяготение*. Зато сам основной тон исходного звукоряда, как уже говорилось, является 3-м звуком в звукоряде основного тона *на квинту ниже* и самым непосредственным образом *зависим* от него (например, звук *c* находится в звукоряде от основного тона *f*).

Как это будет видно далее, указанное акустическое тяготение лежит в основе формирования *основных гармонических функций*, т.е. фундамента, на котором строится гармоническое мышление.

§15. О чем еще может рассказать натуральный звукоряд

Натуральный обертоновый звукоряд определяет собой и некоторые иные специфические стороны инструментальной музыки.

Так, духовые инструменты симфонического оркестра в той или иной мере используют свойства натурального звукоряда. Различные звуки в них оказываются возможными благодаря эффекту *передувания*, т. е. усиления столба воздуха с тем, чтобы он разделился на равные части и самостоятельно зазвучала его половина, треть, четверть и т. д., производя соответствующий звук натурального ряда. Затем, если в инструменте есть дополнительные кроны (трубки), клапаны (вентили) или кулиса, этот натуральный тон корректируется в ту или иную сторону на определенный интервал. А поскольку натуральные трубы и валторны не имели этих дополнительных приспособлений и, следовательно, могли воспроизводить только звуки натурального звукоряда, то в период их распространения использовалось много разновидностей этих инструментов, отличающихся друг от друга своим основным тоном. Последствием такого положения дел стало наличие большого числа транспонирующих инструментов, обеспечивающих возможность использования единой аппликатуры при различном их строе.

Многие инструменты могут создавать эффект *флажолетов*, когда основной тон приглушается и звучит только обертон, тембр которого обладает особой характерностью. Наиболее часто используются флажолеты у струнных смычковых инструментов, но возможны они и у щипковых — арфы, гитары и др. Позднее и сравнительно редко используются флажолеты на фортепиано — первым их ввел Шуман: в «Карнавале» при переходе пьесы «Паганини» к теме «Немецкого вальса» во время последнего звучащего аккорда *ff sf* беззвучно нажимаются клавиши, меняется педаль и звучит доминантсептаккорд тональности *As-dur*, целиком состоящий из флажолетов:



Таковы акустические системные свойства музыкального звука, определяющие собой и многие типические черты эстетических контекстных свойств.

§16. Системы эстетических свойств звука

Именно эстетические звуковые системы выходят на первый план в музыке европейской традиции. При этом, однако, далеко не все свойства музыкального звука образуют системы одинаковой полноты и организованности. Наиболее значимыми становятся звуковые системы, в которых определяющими факторами становятся *высотность* и *длительность* музыкального звука. Другими параметрами, которые определяют собой характер и функционирование звуковых систем, являются те, которые определяются сферой их развертывания: *временем* или *пространством*.

Эти два измерения, в которых существует музыкальная ткань и в которых реализуются ее отдельные свойства, в самом первом приближении можно охарактеризовать как *горизонталь* и *вертикаль*.

Горизонталь — это некая линия, совокупность звуков или созвучий, звучащих последовательно, один (одно) после другого, т. е. разворачивающаяся линейно, *во времени*. Горизонталью можно назвать любую мелодию (иногда так и говорят: *мелодическая линия*). Но это не только мелодия — это всякая *последовательно изложенная, развернутая во времени* (т. е. занимающая каждым своим элементом все новое время) цепочка элементов музыкальной ткани.

Вертикаль — это, напротив, совокупность звуков или других элементов музыкальной ткани, которые звучат *одновременно*, т. е. все компоненты которой занимают каждый свое место *в пространстве*, но не во времени. К числу простейших (и наиболее известных) таких совокупностей относятся *гармонический интервал, созвучие и аккорд*. Но в вертикальные соотношения вступают и многие иные элементы (связи, взаимодействия) музыкальной ткани, о которых речь пойдет в свое время.

Коль скоро заходит разговор о наиболее системных свойствах музыкального звука — его высоте и длительности, которые разворачиваются и по горизонтали, и по вертикали (т. е. во времени и в пространстве), то рассмотрим основные системы, в которых эти свойства определяют собой типический контекст (*схема 2*):

Измерение	Система	Элемент	Функция
ГОРИЗОНТАЛЬ	ЛАД	Степень	Устой/неустой
ГОРИЗОНТАЛЬ	РИТМ	Длительность	Величина («стоимость»)
ГОРИЗОНТАЛЬ	МЕТР	Доля	Сильная/слабая
ВЕРТИКАЛЬ	АККОРД	Тон	Основной, терцовый и т. д.

Может показаться странным, «несимметричным» преобладание горизонтальных систем над вертикальными. На самом же деле ничего удивительного в этом нет: ведь музыка — искусство в основе своей временное, не существующее вне времени. Кроме того, вертикаль непременно связана с музыкальным пространством, тогда как пространственные характеристики отнюдь не всегда реализуются именно в вертикали. Так, например, основная тема I части Третьего фортепианного концерта С. В. Рахманинова (пример 5а) по охватываемому пространству (оно называется *диапазон*, или *амбитус*) равна в основном октаве ($b^1 - b^2$; лишь однажды цепляется звук c^3 , превышающий этот интервал на секунду), в то время как побочная тема из I части Седьмой симфонии С. С. Прокофьева (пример 5б) охватывает почти 3 октавы ($c^1 - b^3$); заметим, что сопоставлены две лирические, протяженные мелодии русских композиторов, чем обеспечена единая плоскость сравнения. Понятно, что диапазон, охватываемый первой из этих двух тем, в три раза менее объемлен, чем то пространство, на котором «размахнулась» вторая. Таким образом, пространственные параметры обнаруживаются и в горизонтально разворачивающихся системах.

Allegro ma non tanto

5а *commodo*

p *mf* *p* *cresc.*

rit. e dim. p mf mf

56 Moderato p mp

mp mf p mf

В схеме 2 указаны только те системы, элементом которых является одиночный, отдельный звук, образующий с другими звуками то структурированное единство, которое, собственно, и является звуковой системой. Эти системы можно было бы обозначить как *первичные*. На основе некоторых из них образуются системы более сложного уровня, элементами которых являются уже не отдельные звуки, но их комбинации, совокупности. Как правило, такие системы включают и пространство, и время в качестве необходимого условия своего существования, т. е. являются *пространственно-временными*. Таковы музыкальный синтаксис, гармония и ряд других.

Из схемы также видно, что в разных системах общее для них всех понятие «музыкальный звук» заменяется иным, более точно указывающим то место, которое оно занимает в каждой данной системе: звук может быть *ступенью лада, тоном аккорда, ритмической длительностью, метрической долей*. Это место определяется и той функцией (ролью), которую элемент выполняет в данной системе и благодаря которой существует сама система как упорядоченное единство устоев/неустоев, понимаемых, как уже говорилось, широко — не только как факторов лада, но как *центров тяготения* и его *периферии* в любой системе.

Наконец, следует иметь в виду, что звуковые системы могут существовать и в качестве конкретных компонентов музыкальной ткани (аккорд, конкретная ритмическая фигура и т.п.), но есть и такие, которые, будучи ее основой, растворены в ней, но вне музыкальной ткани не существуют, являясь в каком-то смысле исследовательскими абстракциями (лад).

ВОПРОСЫ

1. Откуда происходит слово «флажолет», что оно первоначально обозначало и почему вошло в обиход как название обертона?
2. Какие вы знаете музыкальные инструменты, в которых натуральный звукоряд является основой их звучания?
3. Какие транспонирующие инструменты вам известны? Назовите их с указанием транспорта.
4. В каком соотношении находятся понятия «звук», «тон», «нота»?
5. Из каких элементов складывается система *интервалов*? Какую функцию могут выполнять эти элементы?

ЛИТЕРАТУРА

- Виноградов Г., Красовская Е.* Занимательная теория музыки. — М., 1991. — С. 89–107.
- Назайкинский Е.* Звуковой мир музыки. — М., 1988. — С. 12–54.
- Чулаки М.* Инструменты симфонического оркестра. — М., 1988.

Глава 5. ТЕОРИЯ МУЗЫКИ: ЛАД, ТОНАЛЬНОСТЬ

§17. Лад. Звукоряд лада. Лад как система

Для музыки на протяжении многих веков лад является наиболее широко употребляемой, внедренной в каждое сочинение высотной звуковой системой. Даже в сочинениях, в которых декларируется свобода от ладовой и тональной систем, человеческое ухо при восприятии различает устои и неустои, пусть и существующие на некий краткий момент и тут же сменяющиеся иными устоями и неустоями. Возможно, в этом случае действует инерция слухового восприятия, воспитанного на непрерывном взаимодействии участников процесса ладовых тяготений. Однако, так или иначе, звуковые системы, именуемые ладами, являют собой фундамент, на котором строятся все остальные высотные свойства и параметры музыкальной речи.

Теоретическое осмысление этой системы также характеризует музыковедение с древности, когда оно еще не отделилось от эстетики, с одной стороны, и от математики — с другой. Как это показано в главе 2 (§4, 6), и древнекитайские, и древнеиндийские, и древнегреческие источники прежде всего обращались именно к ладовым системам как основам музыкального искусства. Древнегреческая теория этоса целиком строилась на изучении взаимоотношений, которые, как полагали философы,

устанавливались между тем или иным ладом и соответствующей этической направленностью музыкального произведения, в котором лад был воплощен. Пристальный интерес к ладу сохраняется и на протяжении последующих эпох: нет ни одного трактата, ни одного более позднего обобщающего исследования, в котором так или иначе не фигурировала бы проблема ладов.

Ситуация отчасти изменилась, когда на смену многоладовой организации музыкальной ткани (лады древнегреческой и средневековой музыки) пришла биполярная система *мажора* и *минора* (первое обоснование этих ладов, в отличие от древнегреческих *ионийского* и *эолийского*, дано в «Трактате о гармонии» Ж. - Ф. Рамо, хотя мажорно-минорная тонально-функциональная система сформировалась и распространилась уже в XVII в.). С этого момента проблемы мажора и минора продолжают занимать господствующее положение только в тех разделах музыкознания, которые посвящены гармонии и с которой они действительно неразрывно связаны. Труды по полифонии еще в течение долгого времени, как правило, содержали характеристику ладов средневековой музыки, которые продолжали составлять основу полифонического письма.

Само слово *лад* — т. е. порядок, согласие, согласование — отражает те фундаментальные свойства высотных отношений, которые образуются между звуками конкретного сочинения, к какой бы эпохе оно ни относилось, к какому бы стилистическому направлению ни принадлежало. Как уже упоминалось, лад — не есть некий конкретный *текст*: можно сыграть *звукоряд* лада, но невозможно сыграть сам *лад*. Существуют разные лады с одними и теми же звукорядами. Их отличие друг от друга определяется, следовательно, не звуковым составом, но теми *отношениями* и *связями*, которые выявляются в каждом конкретном музыкальном тексте и которые определяются *тяготениями*, реализующимися между звуками этого текста. Если речь идет об одноголосной мелодии (горизонталь), то, следовательно, реализуются отношения прежде всего мелодические; если же текст либо многоголосен, либо изначально предполагает наличие многоголосия, то возникают также и гармонические *тяготения*. *Сумма тех и других, вкупе со звукорядом, и дает целостное представление о ладе, действующем в данном тексте, как о контекстной системе, присущей данному сочинению.* Настоящая тема посвящена проявлениям лада в мелодической линии.

Рассмотрим в качестве примера две мелодии, одна из которых — тема финала Пятой симфонии Бетховена, а вторая —

запись подлинной народной песни «Кругом, кругом обси-ро-тела»¹:

6а Allegro maestoso



6б



Ладовая система первого из этих примеров (6а) может быть выражена следующей схемой:

7



Из схемы видно, что абсолютными устоями в этой мелодии являются I и VIII ступени лада, относительные устои — V ступень и в какой-то мере — III ступень. Если в т. 5 остановка на II ступени воспринимается как напряжение, требующее разрешения, то следующий такт, в котором остановка осуществляется на III ступени, воспринимается именно как такое разрешение. Остальные звуки — неустои, тяготеющие и разрешающиеся в близлежащие устои.

Совершенно другую картину дает схема лада народной песни:

8



¹ Русские народные песни Вологодской области // Сост., вст. статья и коммент. М. Вонфельда. — Сев.-Зап. кн. изд-во, 1973, № 96. Для удобства сравнения мелодия песни транспонирована на ч. 4 вверх.

Здесь господствует один-единственный устой — нижний звук c^1 . В какой-то мере в самом начале (т. 1) на роль устоя претендует и IV ступень — звук f^1 , но уже в т. 3, когда с него начинается следующая фраза, этот звук воспринимается как явный неустой. Более важно другое — тот же звук c , но взятый на октаву выше устоя (т. 8 — c^2), слышится едва ли не самым ярким неустоем, после которого движение стремительно скатывается вниз к устою c^1 .

Таким образом, при одинаковых звукорядах внутренние отношения между звуками — степенями лада совершенно иные, а следовательно, и сами лады являют собой разные звуковые системы. Однако обе они входят в группы типических ладовых систем: первая представляет собой *натуральный мажор*, лад не только мелодический, но предполагающий и гармоническую ткань, располагающий к ней (наряду с абсолютным устоем, который сохраняет это качество в любой октаве, есть два относительных, и вместе они образуют мажорное трезвучие), вторая — лад народной музыки, который в теории именуется *ионийским*, лад сугубо мелодический с *единственным* устоем — нижним звуком.

Как об этом уже говорилось, лад не существует как самостоятельный текст, но *выявляется* в каждом конкретном тексте; другое дело, что типические ладовые системы оказываются общими (одинаковыми) для целых групп текстов, определяя собой многие иные близкие их свойства. В частности, использование той или иной ладовой системы может свидетельствовать о времени и условиях, в которых создавалось данное сочинение: так, например, лады с ограниченным объемом звуков-степеней характерны для более архаических музыкальных культур, и — напротив — лады с количеством ступеней более семи скорее свидетельствуют о позднейшем времени создания той музыки, которая опирается на такую ладовую систему. Академик Асафьев считал, что лад это «...отражение постоянно обогащающейся и утончающейся в выразительных возможностях интонации», и потому он всегда «в становлении, в развитии, в преобразовании, хотя бы выглядел неподвижным, словно ледник»¹. Поэтому, при общей характеристике сочинения, как, скажем, написанного в мажоре или в миноре, более детальное исследование его мелодического и гармонического ладового облика способно обнаружить многие интересные и показательные свойства той конкретной ладовой системы, которая воплощена в данном тексте.

¹ Асафьев Б.В. Путеводитель по концертам. — М., 1978. — С.74.

§18. Лады и звукоряды современной музыки. Целотонный лад

Если говорить о современной музыке, то сложность звукового материала ее, среди прочего, обусловлена широчайшим использованием не только традиционных мажора и минора, ладов народной музыки, но и многочисленных так называемых искусственных ладов, а также индивидуальных ладовых систем (например, «лады с ограниченной транспозицией» О. Мессиана).

Уже в XIX в. происходит активная диффузия мажора и минора: в мажор проникают ступени и их сочетания — интервалы и аккорды — одноименного минора, и наоборот — в минорный лад проникают ступени и звуковые сочетания одноименного мажора. Все это вместе образует 10-ступенный лад, а при наличии двух весьма часто употребляемых альтераций (т. е. хроматически видоизмененных) II и IV ступеней этот лад легко преобразуется в 12-ступенный:

9

I II III III IV IV V VI VI VII VII VIII (I)
moll dur + r (moll) moll (M) dur (r)

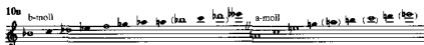
В современной музыке не являются редкостью лады, в которых число ступеней более 12 (так называемые *полидиатонические* лады), когда один и тот же звук, будучи натуральным и видоизмененным, выступает в качестве *разных* ступеней лада. Такова, например, ладовая система в прелюдии для фортепиано оп. 34, № 16 Д. Д. Шостаковича:

10a Andantino

p marcato cresc. espr. dim. marcato p

106

Своеобразие 14-ступенной ладовой структуры этой мелодии (пример 10б) заключается в том, что звуки *a* и *as*, *des* и *d*, *h* и *b*, *ges* и *g*, *es*, *eses* и *e* представляют собой не хроматические разновидности одной и той же ступени, но *разные диатонические ступени лада*. Это обстоятельство подчеркивается тем, что перечисленные звуки внедрены в диатонический контекст, который исключает их восприятие как альтерированных. Да и вся мелодия, несмотря на полиладовость (здесь присутствуют, по сути, две ладовые системы — см. пример 10в), воспринимается как ладово и тонально определенная: ее тональность *b*-moll не вызывает ни малейшего сомнения.



От таких многоступенных, но при этом *диатонических* ладовых структур следует отличать хроматизированные звукоряды, т. е. такие, в которых наряду с диатоническими ступенями присутствуют и их хроматические преобразования. Основным критерием, принятым в музыковедении для различения диатонических и хроматизированных ладов, является наличие в их звукорядах не менее трех полутонов подряд. При этом важно, что указанная особенность звукоряда должна проявиться в непосредственной интонационной жизни лада, а не остаться только теоретической абстракцией.

Рассмотрим с этой точки зрения две мелодические линии: начало прелюдии ор. 34, № 1 Д. Д. Шостаковича и фрагмент песни Г. В. Свиридова «Всю землю тьмой заволокло» из цикла «Песни на стихи Р. Бернса».

В первом же такте прелюдии следует ход из 5 полутонов подряд. Совершенно очевидно, что не все из звуков, входящих в этот ход, являются диатоническими ступенями этого лада. Во второй половине этого такта, а также в следующем в качестве самостоятельных ступеней выступают звуки *e* и *d*, что позволяет рассматривать *es²* и *des* как их хроматические преобразования. То же относится и к звуку *b* в этом же такте (линия скрытого голоса *c—h—b—a'*); диатоничность звука *h* подтверждается в следующем и самом последнем такте фрагмента. Иначе обстоит дело в тактах 2 и 3: здесь звуки *as²* и *es³* появляются как самостоятельные ступени, в отличие от *des*, который и здесь воспринимается как пониженный *d*. И точно такую же роль он выполняет и в предпоследнем такте начала прелюдии. Таким образом, звукоряд лада, составляющего основу этой мелодической

линии, имеет 9 диатонических ступеней и включает 3 хроматически измененные (es^2 , des , b).

11a

p *espr.*

11b

(e ba ka) be

В песне Г. В. Свиридова также хорошо видна дифференциация диатонических и хроматически видоизмененных ступеней лада: последние появляются только в тт. 13–14 фрагмента (в т. 13 три полутона подряд). Все остальные звуки этой мелодии могут рассматриваться как диатонические, но выбор диатонических ступеней из хроматизированного звукоряда последних двух тактов требует внимания и вслушивания:

12 *Poco sostenuto*

p *rit.* *a tempo*

На - лей, на - лей, хо - зяй - ка! На - лей,

rit. *poco u poco cresc. ed acceler.*

на - лей, хо - зяй - ка! Ста - ка - ны со - счи -

- гай - ка и дай е - ще ви - на, е - ще ви - на!

Из так называемых «искусственных» ладов наиболее длительной в историческом времени жизнью отмечен *целотонный лад*. Его применение в качестве контекстной основы мелодической горизонтали впервые отмечено в опере М. И. Глинки «Руслан и Людмила», где он послужил яркой характеристикой злого волшебника Черномора. Лад в этой опере представлен не какими-то особыми интонациями, но самим своим звукорядом, каждая ступень которого отстоит от соседней на 1 тон (в опере дан только нисходящий его вид):



Именно нисходящий звукоряд этого лада сохранил почти до конца XIX в. присущую ему семантику (т. е. комплекс смыслов) чего-то сверхъестественного и грозного.

Этот образный ряд не случайно оказался связан именно с целотонным ладом — последование только больших секунд делает невозможным его восприятие как системы тяготений: каждый звук в этом звукоряде может быть устойчивым и неустойчивым. Интересно, что в приведенном примере Глинка использует не октавную форму звукоряда, а более широкую: остановиться можно на любом звуке. На этом основании ему даже иногда отказывают в праве именоваться ладом: говорят — целотонная гамма. Однако в конкретном музыкальном тексте функция устойчивости применительно к той или иной ступени тем не менее возникает, будучи обусловлена дополнительными — гармоническими, ритмическими, метрическими — средствами; с другой стороны, не редкость, когда целотонный лад проявляется как основа многоголосия, т. е. реализуется не как звукоряд (гамма), а как звуковая система, и потому следует говорить именно о ладе. Но это свойство также резко отличает целотонный лад от всех иных, более привычных и естественных для человеческого уха. И если вернуться к фрагменту из «Руслана», то низкий регистр, мощная динамика придают его звукоряду чисто инструментальный, т. е. не певческий (а следовательно, также далекий от человеческой природы), характер.

Теоретическое исследование целотонного лада привело к интересным выводам. Крупный отечественный теоретик, профессор Ю. Г. Кон, в частности, доказал, что изложение звукоряда этого лада как последования больших секунд приводит к его фактической «бесконечности», т. е. количество диатонических ступеней этого лада не имеет границ и, следовательно, их конечного числа¹:

¹ См.: Кон Ю. Об искусственных ладах // Проблемы лада: Сб. статей. — М., 1972. — С. 100–101.



С другой стороны, в интересном пособии Г. Виноградова и Е. Красовской «Занимательная теория музыки» пронципательно замечено, что все звуки, образующие октавный звукоряд целотонного лада, входят и в обертоновый звукоряд (8, 9, 10, 11, 13 и 15)¹. Это тоже заставляет задуматься, действительно ли этот лад является искусственным или его природа — пусть и резко отличающаяся от большинства ладов — все же коренится в естественных акустических свойствах музыкального звука.

§19. Лад и тональность

Изучение лада, как уже говорилось, это не только выявление его звукоряда, т. е. самого звукового состава ладовой системы, но и вслушивание во взаимоотношения между отдельными ступенями лада, которые строятся на основе тяготений неустоев в устой. Количество тех и других, сложность их внутренних связей зависят от конкретной ладовой системы. Но если, в принципе, ступени лада дифференцируются на устои и неустои (как мы видели в случае с целотонным ладом, это происходит не всегда), то среди устоев, как правило, выделяется некий основной, в который тяготеют и ступени, выполняющие функцию дополнительных, побочных устоев лада. Этот основной устой получил название *тоники*. *Высотой тоники* определяется *тональность* данной ладовой системы. Сочетание обоих понятий — лада и тональности — дает представление о единой звуковой системе и определяется термином *ладотональность*. Этот термин громоздок и в реальной практике часто подменяется более простым словом «тональность». Мы говорим: «тональность C-dur» или «тональность es-moll», подчас не задумываясь над тем, что наряду с тональностью, т. е. высотой тоники лада, мы называем и сам лад. Однако, когда дело доходит до анализа свойств конкретного сочинения, такая подмена, простительная в одних случаях, может оказаться серьезной помехой в других. Поэтому, пользуясь термином «ладотональность», не следует забывать о его относительной точности.

¹ Виноградов Г., Красовская В. Занимательная теория музыки. — С. 27. Обратим внимание, что решающую роль в этом играет все тот же 11-й звук (*fis*).

Вплоть до XVII в. смена высотных контекстных систем в рамках одного сочинения была сменой ладов (модусов), при которой менялся характер внутренних тяготений, менялось ощущение устоев и неустоев, но сам звуковой состав мог при этом оставаться неизменным или подвергаться незначительным изменениям. Некоторое представление о такой музыкальной ткани может дать fuga C-dur (№ 1) из цикла «24 прелюдии и фуги» для фортепиано op. 87 Шостаковича: она вся построена на «белых клавишах», т. е. звуковой состав ее не меняется на всем протяжении, но ладовая основа проведения темы всякий раз иная.

Ситуация изменилась, когда из недр многоладовой звуковой системы возникла система двух полярно окрашенных ладов — мажора и минора. Стала важной и значимой не только смена самого лада, но прежде всего смена тоники лада, ее высотного положения. Смена лада — если речь идет о мажоре и миноре — это резкая перемена «освещения», эмоциональный контраст, не развитие, а перелом. Смена же тональностей может быть вначале неуправляемой, но постепенно обретающей напряженность линией динамического развития, обладающей мощным энергетическим потенциалом. Именно этот потенциал реализован в большинстве так называемых классических музыкальных форм и в особенности в сонатной форме, наиболее яркой и драматургически насыщенной. Основа сонатной формы — именно тональное развитие, которое достигает в ней максимума.

§20. Тональности: история, характеристики, приоритеты. Цветной слух

В эпоху, когда строй инструментов с фиксированной высотой звука еще не был темперированным, когда инструменты настраивались в так называемом «чистом (натуральном) строе», это приводило к заметной фальши в звуках, далеких от центра настройки¹, — к ним относились прежде всего *ges, des, as, dis, ais*. Поэтому число используемых тональностей было сравнительно невелико: в пределе до двух знаков и в сторону диэзов, и в сторону бемолей. Однако уже в XVII в. была осознана необходимость деления октавы на 12 совершенно равных полутонов, и практическая реализация этого подхода привела к появлению *темперированного строя*, при котором энгармонически

¹ Центром настройки принято было считать *a'* — звук камертона.

равные звуки звучат также совершенно одинаково. И уже в первой половине XVIII в. появляется сочинение, в котором блестяще продемонстрированы невиданные ранее возможности, которые открываются при использовании всех 24 тональностей мажора и минора: сборник прелюдий и фуг «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха.

Однако не следует думать, что после баховского «Клавира» композиторы тут же начали осваивать весь круг возможных тональностей. Во-первых, сам сборник был известен далеко не сразу и не всем (первые полные издания его появились около 1800 г.¹), а, во-вторых, вхождение тональностей в круг используемых было обусловлено и освоением определенных психологических сфер, так или иначе с этими тональностями связанных.

Еще в XVIII в. было обращено внимание на то обстоятельство, что каждая тональность обладает специфическим, только ей присущим характером. Естественно, была сделана и попытка определить этот характер, выразить его в словесном описании. В 1713 г., примерно за 10 лет до появления первого тома «Хорошо темперированного клавира», Иоганн Маттезон, выдающийся немецкий теоретик, критик, историк, композитор, близко знавший и друживший с Генделем, в своем первом большом труде «Вновь открытый оркестр» пытается четко определить характер 17 тональностей мажора и минора (исключая *Cis-dur*, *cis-moll*, *Fis-dur*, *As-dur*, *gis-moll*, *h-moll*). Несколько позднее такую же попытку предпринял его соотечественник Христиан Шубарт в трактате «Идеи к эстетике музыкального искусства» (1784). Гораздо более осторожно высказывался по этой проблеме Роберт Шуман, который посвятил ей специальную статью «Характеристика тональностей» (1835)².

Статья начинается следующим соображением: «Так же, как нельзя утверждать, что то или иное ощущение для своего правильного выражения в музыке требует определенной тональности (напр., ... что для истинного выражения гнева требуется *cis-moll* и т. п.), точно так же нельзя согласиться и с Цельтером³, полагающим, что все можно выразить в любой тональности». Далее он замечает: «Давно установлено, что, перенося про-

¹ См.: Мильштейн Я. «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха. — М., 1967. — С. 355.

² Шуман Р. О музыке и музыкантах. — В 2-х т. — М., 1975. — Т. I. — С. 158–159.

³ К. Ф. Цельтер (1758–1832) — немецкий композитор, педагог, дирижер; друг И. В. Гете, учитель Ф. Мендельсона.

изведение из первоначальной тональности в какую-нибудь иную, мы достигаем другого впечатления и что в этом как раз и проявляется различие в характере тональностей». Шуман предлагает «сопоставить друг с другом шедевры, написанные в одной и той же тональности и признаваемые классическими, и сравнить преобладающие в них настроения», чтобы проверить, действительно ли «в разные эпохи выработались определенные стереотипные характеры тональностей». Однако им самим такое сравнение не реализовано.

Можно сказать, что оно не реализовано и в музыковедении. И это не случайно: слишком многие факторы необходимо было бы в этом случае принять во внимание, и потому всякая попытка установить некие нормы покоилась бы на весьма зыбкой почве. Тем не менее можно обратить внимание по крайней мере на два обстоятельства, бесспорно объективных, роль которых в восприятии характера тональностей не может вызывать сомнений.

Первым таким обстоятельством является связь между характером тональности и возможностями оркестровых инструментов. Тот факт, что для струнных инструментов предпочтительны диезные тональности — D-dur, A-dur, G-dur, дающие возможность широкого использования открытых струн, приводит к тому, что эти тональности ассоциируются с ощущением яркости, блеска, торжественности, праздничности. И напротив, тональности бемольные, особенно с количеством знаков 4 и более, воспринимаются как более матовые, приглушенные, мягкие. Так, по крайней мере, обстоит дело в классическую эпоху.

Однако каждая эпоха вносит свои коррективы. Так, например, наличие ярких, ликующих звучаний высоких труб in D сделало для Баха и его современников тональность D-dur центральной для передачи радости, торжественности, праздничности; не случайно эти трубы названы «баховскими». Здесь можно вспомнить и Третью оркестровую сюиту, и заключительный хор Высокой мессы, и Хор филистимлян (№ 2) из «Самсона» Генделя. Можно также вспомнить и близкую по образной атмосфере баховскую прелюдию № 5 из второго тома «Хорошо темперированного клавира» — сочинявшее, не предназначенное для оркестра, но сохраняющее тот же круг образов, тот же колорит. Но в XIX и XX вв. эстафету подобных настроений перенимает иная тональность — Des-dur, достаточно вспомнить торжественную тему интродукции в I части Первого концерта b-moll для фортепиано с оркестром Чайковского или Первый концерт для фортепиано с оркестром Des-dur Прокофьева.

И второе обстоятельство. Оно связано с бесспорно существующими приоритетами (или, что не менее показательно, неприятием) тех или иных тональностей в творчестве отдельных композиторов (а возможно, целых эпох). Употребительность их для оркестрового или ансамблевого музицирования в какой-то мере также сказывалась на их выборе. Однако только этим трудно объяснить, например, почему Бетховен ни разу не воспользовался тональностью a-moll ни в симфониях, ни в сонатах и только единожды использовал ее в одном из поздних квартетов (№ 14, op. 132); почему у него нет ни симфонии, ни сонаты, ни квартета в тональности h-moll. С другой стороны, бесспорно внимание, которое он уделил тональностям c-moll, d-moll, f-moll, Es-dur, B-dur и др. Только целесообразностью это объяснить трудно.

Вот характерный пример. Ромен Роллан, музыковед, писатель, который много работ посвятил Бетховену, отмечал в одной из них, что уже в первых звуках сонаты № 1 для фортепиано (пример 15), в сравнении с Моцартом (имеется в виду начало моцартовской сонаты № 14, см. пример 71), «рисунок тяжел: в линии нет больше кошачьей гибкости, характерной для Моцарта...»¹. Достаточно взглянуть на эти мелодии, и правота Роллана станет очевидной:



Однако столь же очевидно и другое: оба сочинения имеют общий «источник» — сонату Ф.Э. Баха, начало которой звучит следующим образом:



¹ Роллан Ромен. Бетховен. Великие творческие эпохи // Собр. муз.-историч. соч. — В 9-ти т. — М., 1938. — Т. 7. — С. 108.

Все это сочинения написаны в XVIII в., причем фактом общественного сознания они стали в пределах 15 лет: соната Ф. Э. Баха написана, правда, в 1763 г., но опубликована только в 1781, соната Моцарта создана в 1784 г., а Бетховена — в 1795. Интересно здесь то, что соната Бетховена написана в той же тональности, что и соната Ф. Э. Баха, — в f-moll и по характеру тоже гораздо ближе к ней, чем к моцартовской. Знаменателен и тот факт, что у Моцарта нет ни одной клавирной сонаты в этой тональности, в то время как у Бетховена, помимо приведенной сонаты, в f-moll написан его шедевр — «Аппассионата» (ор. 57), а также один из наиболее ярких и драматичных квартетов (ор. 95).

Можно утверждать, следовательно, что каждая тональность обладает некоей *областью смыслов*, наиболее ей близких. Что в зависимости от востребованности этих смыслов в ту или иную эпоху или в творчестве конкретного мастера какие-то тональности становятся приоритетными и, напротив, по отношению к другим возникает отчетливое их неприятие (в качестве основных). С точки зрения характерности, *параллельные* тональности (т. е. мажорная и минорная тональности с одинаковым числом знаков) ближе друг к другу, чем *одноименные* (т. е. мажор и минор с одинаковой тоникой).

Освоение всего круга тональностей заняло, по сути, два с лишним века, прошедших от баховского «Клавира» до скрябинских открытий в сфере фортепианной музыки. Способность же сочинять во всех тональностях произведения, которые затем входят в сокровищницу музыкальной культуры (подобно 24 прелюдиям Шопена, 24 прелюдиям ор. 11 Скрябина, 24 прелюдиям и фугам Шостаковича), свидетельствует, среди прочего, об известном универсализме дарования композитора.

В связи с характером тональностей хотя бы в нескольких словах необходимо указать на способность отдельных музыкантов различать их «цвет», т. е. ассоциировать характер тональности с определенной цветовой окраской. Эта способность называется «цветным слухом» и, подобно абсолютному слуху, не является особой редкостью, хотя встречается далеко не у всех музыкантов. Однако, в отличие от восприятия высоты звука, которая не вызывает разногласий у людей с абсолютным слухом, восприятие «цвета» тональности характеризуется весьма субъективным подходом и оказывается неодинаковым у разных музыкантов. Сохранились среди прочих свидетельства о цветовом восприятии тональностей Римским-Корсаковым и Скря-

биным, которые демонстрируют такие несовпадения¹. Можно полагать, что различия в восприятии цветовой окраски тональности в какой-то мере свидетельствуют о субъективном восприятии не только цвета самого по себе, но и характера каждой тональности.

ВОПРОСЫ

1. Внимательно прочтите анализ начала баховской фуги *cis-moll*, сделанный Асафьевым в книге «Музыкальная форма как процесс»; что нового добавляет этот анализ к пониманию ладовой природы этого сочинения?
2. Проанализируйте прелюдию Шостаковича *op. 34 № 16* (пример 10а) с точки зрения проникновения в *b-moll* других звуковых систем.
3. Проанализируйте звукоряд песни Г. В. Свиридова (пример 12); создайте его схему; обратите внимание на особенности записи ступеней.
4. Какие еще лады носят название искусственных? В творчестве каких русских композиторов они используются?
5. Проанализируйте лады, в которых осуществляется проведение темы в фуге *C-dur* (*op. 87, № 1*) Д. Д. Шостаковича, используя привычную терминологию в названиях средневековых ладов и ладов народной музыки.

ЛИТЕРАТУРА

- Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. — Л., 1971. — С. 48–49, 53–54.
- Виноградов Г., Красовская Е. Занимательная теория музыки. — М., 1991. — С. 85–86.
- Кон Ю. О некоторых общих принципах ладообразования в музыке XX века // Кон Ю. Вопросы анализа современной музыки. — Л., 1982. — С. 60–82.
- Островский А. Л. Методика теории музыки и сольфеджио. — Л., 1970. — С. 46–49.
- Тюлин Ю. Н. Натуральные и альтерационные лады. — М., 1971.
- Холопов Ю. Н. Лад // Музыкальная энциклопедия. — В 6 т. — М., 1976. — Т. 3. — Стлб. 130–143.

¹ См. указания в списке литературы страницы пособия Г. Виноградова и Е. Красовской; к цветовым характеристикам тональностей у великих композиторов один из авторов книги добавляет свои собственные, также не во всем совпадающие с предшествующими.

§21. Ритм в жизни и в искусстве

«Единство жизни — это лишь единство ритма» — такой афоризм вкладывает в уста художника Винсента Ван-Гога автор книги о нем И. Стоун¹. В этом высказывании заключена высокая правда, которая объясняет *всесилие ритма в искусстве*: он приходит в искусство из жизни, причем менее всего как *сознательное* ее отражение. Ритм является частью природы, которая *непосредственно*, минуя избыточные погрешностями факторы индивидуального и общественного сознания (*ergaе humanum est*²), врывается в искусство. Это реальность, основанная на глубинных связях художника и природы, художника и культуры, малой частью, каплей которых он является, но той его каплей, в которой отражен мир. Можно сказать, что художник тем и отличается от человека, лишенного творческого дара, что он включен в качестве особо чуткого элемента во Вселенную, и в нем — элементе этого гигантского, непредставимого целого — вибрирует и бьется пульс мира, его *ритм*.

Удивительно, насколько неоднозначно и противоречиво все, что связано с ритмом и его ролью в бытии человека.

С одной стороны, человек обрел понятие и ощущение ритма только в ту пору, когда он уже в своем развитии достиг стадии *homo sapiens*³. Исследователи отмечают, что характеристики «голосов» современных приматов в джунглях и заповедниках *не имеют такого признака, каким является ритм; что в первобытной речи ритм не мог появиться, так как требовал прежде всего членораздельности, возникающей далеко не сразу; что ритм опирался на такие первоначальные формы труда в первобытном обществе, которые требуют известной общественной организации*⁴.

С другой стороны, хотя ритм входит в жизнь человека только с формированием *человеческой психики*, верно и то, что сама человеческая мысль *аритмична*. Человеческий интеллект по своему назначению не может обладать собственным ритмом и должен быть готов к любым его изменениям и даже его

¹ Стоун И. Жажда жизни. — М., 1963. — С. 419.

² Человеку свойственно ошибаться (*лат.*).

³ Человек разумный (*лат.*).

⁴ См., например: Тимофеев Л. Стих как система // Вопросы литературы. — 1980. — № 7. — С. 172–173.

отмене. Но в то же время эта аритмичная деятельность *интеллекта* входит в резкое противоречие с большей частью функций *организма* человека, которые подчинены строгим ритмам, будь то деятельность сердца, дыхание, чередование бодрствования и сна и т. п.

Именно поэтому человек стремится при любой возможности приобщиться к ритму, не прекращая работы сознания: где только возможно он ищет симметрии, прямых углов, правильных очертаний, ритмических жестов. «Он как бы „одержим“ ритмами, которых его лишает собственная мысль»¹.

Ритм порождается любым повторением какого-либо элемента, любой организацией их последования и в этом смысле не знает границ, а его проявления неисчислимы. Он пронизывает собой, как уже говорилось, все без исключения области художественного творчества. Но музыка — искусство временное — всегда считалась средоточием ритма, наиболее ярким и непосредственным его воплощением. Однако именно то обстоятельство, что ритм был осознан и как одна из главных закономерностей живописи и скульптуры, позволило древним грекам ввести их в состав мусических искусств и распространить на них те принципы, которые были разработаны теорией искусств — «музыкой». Свой трактат «О музыке» Аврелий Августин, как уже упоминалось, посвятил прежде всего проблемам ритма (см. §7). «Музыкой в музыке» назвал ритм немецкий философ Ф. Шеллинг; и до сего дня наиболее заметные проявления ритма в словесном, изобразительном, драматическом видах искусства воспринимаются как «музыкальность».

Но — одновременно — ритм остается самой свободной, наиболее далекой от регламентации стороной музыкального мышления и, соответственно, музыкальной речи. Хотя и в этой сфере нащупаны определенные закономерности, о которых речь пойдет далее, все же в весьма разработанной теории музыки отсутствует систематическая, охватывающая сколько-нибудь предстательный пласт музицирования «*грамматика ритма*».

§22. Ритм в музыке. Ритмическое тяготение

Наиболее элементарное определение ритма в теории музыки гласит: *ритм — это последование во времени звуков (пауз) одинаковой или различной длительности*. Таким образом, еди-

¹ Рагинский Я. Изучение палеолитического искусства и антропология // Вопросы антропологии. — Вып. 21. — М., 1965. — С.155.

ницей ритма (в этом понимании) является звук (пауза), обладающий некоей реальной длительностью. Но такое определение является чисто описательным и не предполагает наличия в ритме черт *системности*, поскольку последование рядоположенных звуков не вскрывает их иерархию как центров тяготения, с одной стороны, и звуков, тяготеющих в эти центры, с другой.

Для того чтобы эти черты системности обозначить, необходимо осознать, чем именно характеризуется такой центр тяготения, коль скоро речь идет не о высоте, а о *продолжительности* (длительности) звука. И чтобы получить ответ на этот вопрос, необходимо ввести понятие «акцент».

Акцент (лат. *accento* — ударение) — это выделение звука (комплекса звуков) за счет некоторого усиления его звучания. В музыке можно различить две основные разновидности акцентов — естественные и искусственные. К числу *естественных* акцентов следует отнести такие, которые возникают в силу самой природы ритмического, мелодического и всякого иного движения. Далее они будут рассмотрены подробно.

Искусственные акценты не возникают сами по себе, но только по требованию автора, который это требование фиксирует в нотной записи с помощью специальных обозначений, как, например, в финале Первого концерта для фортепиано с оркестром Бетховена:



Прежде чем охарактеризовать многочисленные разновидности естественных акцентов, вернемся еще раз к самому понятию «акцент». Очевидно, что если тот или иной звук (созвучие, даже пауза) воспринимается как более *сильный, усиленный*, по сравнению с остальными, то именно он становится пунктом, к которому эти остальные устремлены, т. е. становится для них *центром тяготения*. Поэтому в теории музыки распространены связанные с таким явлением понятия — *сильное время, тяжелый такт*, с одной стороны, и *слабое время, легкий такт* — с другой. Обратим внимание, что речь идет не о конкретных звуках или созвучиях, но о *времени*, о *такте* (как фрагменте музыкального времени), которые могут быть заняты разными звуковыми субстанциями, в том числе и их отсутствием — паузами.

Таким образом, единицей, которая становится центром тяготения, «устоем», применительно к ритмической звуковой системе, является тот участок временной цепи, который в силу тех или иных причин воспринимается как акцентируемый, сильный, тяжелый; и напротив, «неустоями» в этом смысле окажутся те участки (и, соответственно, их наполнение), которые воспринимаются как безакцентные, слабые, легкие. На их взаимодействии и основана ритмическая ткань, понимаемая как *система*.

Поэтому наиболее адекватное (и наиболее широкое) определение ритма должно звучать следующим образом: *ритм — это последование во времени звуков (пауз) одинаковой или различной длительности, организованное как система взаимодействий акцентируемого времени и примыкающего к нему (устремленного в него) безакцентного*.

§23. Естественные акценты

Как уже говорилось, *естественными* мы называем такие акценты, которые образуются как бы независимо от воли создателя музыки или ее исполнителя. Формирование таких акцентов происходило под воздействием различных факторов, так или иначе связанных с историческим временем, т. е. эпохой, когда создавался данный пласт сочинений, а также с самим характером сочинений.

Так, например, музыка, призванная объединять людей в общем действии, в частности музыка танца, всегда обладала четко выраженной акцентуацией, обычно подчеркивавшейся ударами-хлопками в ладоши или ударами музыкального инструмента, отстукиваниями и т. п. Именно отсюда происходит слово «такт» (*лат. tactus* — прикосновение, удар). С другой стороны, в эпоху Средневековья, когда был сформирован жанр григорианского хорала со свободной нерегулярной ритмикой, естественные акценты соответствовали ударениям прозаического словесного текста, который звучал вместе с напевом хорала. Правда, в таких хоралах не редкостью были весьма широкие *различия в высоте звука (обильяции)*. В этом случае естественная акцентуация формировалась на основе двух факторов — *высоты и длительности* звука: высокий и/или более долгий звук, естественно, привлекал к себе большее внимание, чем низкий и/или короткий.

Вот начало одного из таких напевов — «Alleluia. Vidimus stellam»:

(Соло)

Al - le - lu - ia

(Хор)

Al-le-lu - ia

(Соло)

Vi - di - mus - stel - lam e - jus

Пример приведен, разумеется, в современной нотации, которая передает только принципиальное соотношение длительностей звуков.

Третий слог уже распет (включает 2 восьмые), поэтому он воспринимается как более сильное время по сравнению с первыми двумя; четвертый слог распет гораздо основательнее, к тому же он начинается с высокого звука (*g*). Этот первый звук четвертого слога воспринимается более акцентированным, чем предыдущий, хотя высота и длительность их одинакова. Тому есть две причины. Во-первых, с него слог *начинается*, т. е. меняется звук слова, на котором происходит распевание, и это само по себе его акцентирует. Вторая причина — более тонкая, но весьма важная, так как закономерность, связанная с ней, действует в большей или меньшей мере на протяжении очень долгого исторического времени. Предыдущий, третий слог распет двумя восьмыми. В группе из двух равных длительностей первый звук всегда будет более весомым, чем второй, и поэтому тот же звук, но с которого четвертый слог — следующая группа двух восьмых — *начинается*, слышится более сильным, чем предшествующая восьмая. Предпоследний звук распева на этом слоге — четверть, что тоже заставляет услышать на нем некоторый акцент и тем самым ослабляет последнюю восьмую четвертого слога.

Когда тексты становятся стихотворными либо в основе мелодического движения оказываются танцевальные (маршевые) ритмы с *регулярными* акцентами, возникает *метр* (греч. *метров* — мера или размер) как фактор, неизменно сопутствующий ритму и обуславливающий распределение сильных и слабых долей. Обычно метр фиксируется в нотной записи в виде размера такта и, соответственно, тактовых черт, отделяющих один такт от другого. При этом правилом стало, что такт начинается с акцента, т. е. с *сильной доли*. Таким образом, если еди-

ницей ритма является *длительность*, то единицей метра — *доля*, которая может быть *сильной* и *слабой*.

Появление тактовой черты дает возможность инструментальной музыке освободиться от связи с пением или танцем и стать самостоятельным, независимым искусством. Исследователи фиксируют использование тактовой черты еще в XIV в. в музыке для лютни и органа, а обязательным компонентом нотной записи она становится на рубеже XVI–XVII вв., в эпоху мощных сдвигов в развитии музыкального искусства: смены полифонического стиля гомофонно-гармоническим, формирования мелодии, установления биполярной ладовой основы (мажор и минор), развития инструментализма и т. п.¹

Тактовая черта как бы обозначает *место* естественного акцента, но в то же время ни в коей мере не может гарантировать его *появления* на этом месте. Исполнение музыкального произведения, строго опирающееся на тактовые черты и совершенно не учитывающее реально существующие иные — естественные и искусственные — акценты, может произвести только отталкивающее впечатление как механическое, лишенное истинного понимания смысла музыки. Вся прелесть точного воспроизведения прихотливой и всегда индивидуальной ритмики каждого музыкального произведения заключается в отчетливом слышании и передаче этого слышания исполнительскими средствами как той «метрической сетки», которая накладывается на реальную ритмическую ткань, так и тех отступлений, преодолений метрических границ и акцентов, которыми характеризуется *реальный ритм*. И в художественно оправданной передаче их взаимодействия тоже заложены могучие возможности различной индивидуальной интерпретации одного и того же музыкального текста.

§24. Анализ ритмической ткани

Для начала вновь обратимся к мелодии из Седьмой симфонии Прокофьева (пример 5б). На первый взгляд, здесь все просто: размер $\frac{4}{4}$, метрический акцент (сильная — первая доля каждого такта) совпадает с естественным ритмическим или мелодическим: в тактах 1, 2, 4, 6, 7, 9–12 первая доля, как правило, по длительности «весомее» остальных, в такте 3 — выше. Однако в такте 5 высотная кульминация мелодии звучит на

¹ См. об этом: Харлап М.Г. Тактовая система музыкальной ритмики // Проблемы музыкального ритма: Сб. статей. — М., 1978. — С. 81, 103–104.

второй («слабой») доле, и это заставляет услышать ее, вопреки метру, как акцентированную, как с налета «взятую высоту», как невероятное расширение общего горизонта; таким же мелодическим акцентом характеризуется третья доля такта 8. Таким образом, при безусловном преобладании метрических акцентов иногда возникает и осязаемое их преодоление, благодаря которому мелодия «оживает», ее ритмическое дыхание становится индивидуальным.

Бесконечно более сложными представляются взаимоотношения метрических и иных естественных акцентов в мелодии, с которой начинается Третий концерт для фортепиано с оркестром Рахманинова. Метр как таковой представлен только в сопровождении, начальная фактура которого скандирует (впрочем, довольно мягко) «метрическую сетку» этого фрагмента:



Сама же мелодия (пример 5а) первые 6 тактов живет вне метра: в них она, по сути, смещена относительно метра на четверть (т. е. начинается как бы на четверть позднее), далее в двух тактах (7–8) она звучит в соответствии с метром, но уже в такте 9 ритмический акцент опять смещен на вторую долю, та же ситуация в тактах 11 и 13. Опять несколько тактов возвращают нас к ощущению метра, но уже с конца такта 20 в противоречие с метрическим вступают мелодические и ритмические акценты, что в итоге приводит к необходимости появления дополнительного такта в $\frac{2}{4}$, чтобы вернуться в лоно метра. В результате такого несовпадения естественных акцентов с метрическими солирующий рояль оказывается абсолютно свободным по отношению к оркестру, его «песня» не стеснена никакими рамками, его дыхание подчеркнуто непринужденно, он «парит» над оркестром. И это оказывается возможным только благодаря взаимодействию — пусть и на уровне противопоставления — метрических и иных (ритмических и мелодических) акцентов.

Иногда композитор, зная, что перевес может быть именно на стороне ритмических и мелодических акцентов, специально подчеркивает, что акценты должны быть строго метриче-

скими (увы, это далеко не всегда помогает). Вот характерный пример: Р. Вагнер специально ставит знаки акцентов на первые доли каждого такта, но как часто все же акцентируется вторая доля:



Наряду с уже упомянутыми метрическими, ритмическими и мелодическими акцентами, существуют и акценты *артикуляционные*. Их, пусть и с меньшим основанием, но все же можно причислить к естественным акцентам. Конечно, композитор, определяя фразировку, выставляет какие-то обозначения, однако сами по себе они не фиксируют усиления звука, но лишь способствуют появлению акцентов. С другой стороны, фразировка является неотъемлемым свойством всякого исполнения, следовательно, обозначенная автором или появившаяся в итоге исполнительского прочтения, она все равно определит собой и акцентуацию. Суть фразировочных акцентов заключается в том, что начало фразы, как правило, более акцентировано, чем ее конец.

Рассмотрим мелодию, с которой начинается II часть Четвертой симфонии Чайковского; особенность ее в том, что в ней отсутствуют ритмические акценты: во всей мелодии использованы одинаковые длительности — восьмые:

21 Andantino in modo di canzona



В первом такте акцентируется 1 звук (вторая восьмая), с которого начинается мелодическая линия. А далее — следите за лигами. Хотя звук f^2 (3-я восьмая второго такта) самый высокий, все же акцент не на нем, а скорее на следующем (4-я восьмая), с которого начинается лига.

Внимательное прочтение этой мелодии, в которой акцентируются именно те звуки, с которых начинаются залигированные ее участки, раскрывает богатейшие возможности ритмического дыхания, которыми характеризуется эта с точки зрения ритма, казалось бы, маловыразительная мелодия. И весь изысканный ее фразировочно-акцентный рисунок накладывается на сопровождение (струнные *pizzicato*), которое строго метрично. Так возникает дополнительное ритмическое измерение, придающее целому объемность, выпуклость.

Мы рассмотрели некоторые индивидуальные случаи несовпадений метрических и иных естественных акцентов. Однако уже в XVIII в. формируются *типические* приемы таких

несовпадений, занявшие прочное место в дальнейшем развитии музыки европейской традиции. Речь идет о синкопе и гемииоле.

Синкопой называется несовпадение метрических и ритмических акцентов. Строго говоря, отдаленные черты синкопы можно усмотреть и в приведенном ранее начале григорианского хораля (предпоследний звук четвертого слога — четверть, создающая ритмический акцент, — пример 18). Однако в связи с этим напевом невозможно говорить о метре — его как регулярного чередования сильных и слабых долей здесь еще просто нет. Настоящая синкопа присутствует в первом такте *Allegro* из приведенного фрагмента разработки I части Шестой симфонии Чайковского (пример 2). Несмотря на акцентирование (*sf*) третьей (относительно сильной) доли такта, она занимает только одну из трех шестнадцатых триоли, в то время как следующая за триолью длительность, хотя она и начинается на слабом времени, воспринимается тем не менее ритмически гораздо более сильной (и, соответственно, акцентированной) благодаря ее протяженности (в сумме — половинная). Для многих сочинений весьма характерно использование целой *цепочки синкоп*, которые даже в состоянии создать эффект смены метра; вся прелесть, однако, именно в ощущении этой смены как *иллюзии* и последующем возвращении в привычное метрическое русло. Вот характерный пример (Бетховен. Симфония № 4, ч. I):

22 [Allegro vivace]

The image shows a musical score for piano, measures 22-25 of the first movement of Beethoven's Symphony No. 4. The score is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with syncopation and triplets. The first system shows a triplet of sixteenth notes in the right hand and a quarter note in the left hand. The second system continues this pattern with various rests and accents. The third system shows a change in the rhythmic pattern, with a quarter note in the right hand and a quarter note in the left hand. The fourth system concludes the fragment with a quarter note in the right hand and a quarter note in the left hand.

Гемииолой называется появление двухдольных мотивов в трехдольных тактах. То есть с метрическими акцентами здесь вступают в противоречие акценты *синтаксические* (начало каждого мотива также знаменуется некоторым усилением)

и чаще всего фразировочные, так как мотив в этом случае обычно отмечен и характерной артикуляцией. Эффект гемиолы составляет особенность темы Скерцо из той же бетховенской симфонии (двухдольность подчеркнута также ритмическим ослаблением каждой второй доли — это уже не четверть, а восьмая; кроме того, каждый двухдольный мотив отчленен от соседнего паузой):

23 *Allegro vivace*

Вопреки распространенному мнению, гемиолы встречаются отнюдь не только в сочинениях скерцозного характера, но и в музыке, далекой от этой образной сферы. Таковы гемиолы в медленной части Шестой симфонии Бетховена (отмечены в партиях скрипок и альтов скобкой):

[Andante molto mosso]

24

И в случае с цепочкой синкоп, и когда речь идет о гемиоле, возникает эффект *переменных функций* в метроритме, в чем-то аналогичных *переменным функциям* в гармонии, о которых речь пойдет далее.

Таково, вкратце, действие и взаимодействие естественных акцентов различной природы.

Что же касается *искусственных* акцентов, то, как уже говорилось, их появление обусловлено волей композитора, который эту свою волю реализует путем особых обозначений, направленных на усиление тех или иных звуков/созвучий. Обозначения часто сочетаются с другими способами акцентирования — фактурными, фразировочными и т. п., как это происходит в сонате Гайдна для фортепиано Es-dur (I ч.):

25

Иногда именно «волевой» акцент придает теме индивидуальность, неповторимость, делает ее рельефной. Такую картину можно наблюдать в главной теме финала бетховенской сонаты для фортепиано № 14 («Лунной»):

The image displays three systems of musical notation for piano, each consisting of a grand staff with a treble and bass clef. The music is in 4/4 time and features a strong rhythmic pattern with accents on the second and fourth beats of each measure. The dynamics range from piano (p) to forte (f). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests, with a consistent phrasing across the systems.

Акцент (фактурный и динамический) здесь возникает на самой слабой метрически — последней четверти каждого второго такта, и именно это сообщает теме индивидуальность, так как все остальные ритмические и интонационные компоненты представлены так называемыми общими формами движения и не содержат элементов рельефа.

§25. Сильное (тяжелое) и слабое (легкое) время

В последнем из приведенных примеров шла речь о метрически самой слабой четверти каждого второго такта. Действительно, если начало такта — это место наиболее активной, сильной доли, то конец такта характеризуется, как правило, наиболее легким, слабым временем. Но в приведенном примере создается еще и метр *высшего порядка*, т. е. метрическая закономерность, которая преодолевает тактовую черту и распространяется одновременно на два такта. Первый такт, будучи *началом*, в принципе ощущается при этом как более сильный, тяжелый, второй — это *продолжение* и потому воспринимается как более легкий, слабый. И если учесть это обстоятельство,

становится очевидным, что реальный ритмический рисунок обретает черты парадоксальности: на самом сильном времени (начало каждого первого такта в двутакте) стоит *пауза*, а акцент, соответственно, возникает на самом слабом времени каждого второго такта. Именно такая — «опрокинутая» — система взаимоотношений метрического и реального ритма делает тему совершенно уникальной, неповторимой, сразу врезающейся в память.

В связи с этими наблюдениями была затронута проблема метроритма высшего порядка, проявляющегося уже не на уровне соотношения звуковых длительностей или долей такта, но распространяющегося за эти пределы, охватывающего гораздо более протяженные по времени фрагменты музыкальной ткани — такты и их соединения.

Ритмо-метрическое объединение тактов диктуется иногда самим сочинением и проявляется в том, что какой-то такт оказывается центром ритмического тяготения в силу определенных условий, а другой или другие устремлены в него, подобно тому, как это происходит внутри такта. В примере 26, как уже говорилось, сильная позиция каждого первого такта в двутакте обусловлена тем, что с него начинается движение. В примере 1а дело обстоит противоположным образом. Здесь сильное время ощущается в такте 3 каждого представленного четырехтакта, поскольку именно туда устремлено мелодическое движение предыдущих двух тактов и именно в нем находится звук наибольшей длительности (отмечено скобкой). Иногда даже сам автор обращает внимание исполнителя на такое объединение тактов, как, например, это делает Бетховен во II части Девятой симфонии: когда в фугато синтаксически объединяются трехтактовые структуры, он пишет в партитуре указание — *Ritmo di tre battute* (Трехтактовый ритм), а как только это объединение сменяется тем, которое было с самого начала, т. е. четырехтактовым, Бетховен тут же отменяет это указание словами *Ritmo di quattro battute* (Четырехтактовый ритм). Показательно, что во всех случаях речь идет именно о *ритме*.

Ритмом, однако, охватываются не только значительные по протяженности фрагменты музыкальной ткани, но и совершенно иные ее компоненты, вообще не связанные непосредственно с длительностью звуков. Существуют такие понятия, как *гармонический ритм*, *тональный ритм*, *структурный ритм* и т.п. Иными словами, ритм проявляет себя во всех пластах музыкальной ткани, где, в принципе, можно говорить о *повторениях* или об *изменениях*, т. е. практически везде. И поскольку

ку в данном случае категория «*акцент*» уже не может служить в качестве определяющей собой системность действия ритма, ее место занимает другая — *пульс, пульсация*.

Речь идет о том, что повторения или изменения, которые становятся факторами ритма, могут осуществляться с разной степенью *частоты*, т. е. оказывается различной их пульсация. Так, например, можно говорить о статике *гармонии* (остановленном пульсе гармонических перемен) во Вступлении к «Золоту Рейна» Р. Вагнера или, напротив, о лихорадочном пульсе гармонического движения в середине аналогичного раздела из его же «Тристана и Изольды»; о сравнительно спокойном пульсе *тематических* изменений в экспозиции сонатной формы и гораздо более учащенном — в разработке (имея в виду типические образцы) и т. п. Во всех случаях это проявления *ритма* на разных уровнях организации музыкальной ткани.

Музыка XX в., с точки зрения проявления в ней ритма, характеризуется двумя противоположными тенденциями.

В первой половине века заметна четкая тенденция к обострению ритмических комбинаций, к усложнению их взаимоотношений с другими факторами, которыми обусловлены ритмические тяготения и разрешения. Немалую роль в этом сыграло искусство джаза, который, хотя и существовал и существует как особая ветвь музыкальной культуры, отнюдь не превратился в некий обособленный архипелаг различных стилей и течений, но сумел органически войти и в «высокую» академическую музыкальную жизнь. Творчество многих композиторов, начиная с Равеля, Стравинского и Прокофьева, и вплоть до сегодняшнего дня и оплодотворяется джазом, и вносит в него много нового.

Во второй половине века в связи с появлением таких течений в музыке, как *алеаторика, сонористика, минимализм*, ритмические тяготения, ритмическая напряженность если и проявляют свое воздействие, то только на уровне ритма высшего порядка — в соотношениях разделов, характерных звучностей и т. п. В более непосредственной форме ритм в этом случае, подобно остальным средствам выражения, приобретает функцию *красочную*, становясь характерным фоническим (сонорным) свойством данного раздела, которым он отличается от предыдущего и последующего.

Примером такого чисто красочного, не функционального взаимодействия различных по характеру ритмических рисунков — застывшего на одном звуке в крайних разделах представленного фрагмента и «ожившего» в ритмически организованной дробии литавр в его середине — может служить небольшой

отрывок из сочинения К. Пендеревцкого для симфонического оркестра «De natura sonoris» (пример 27а).

Совершенно иная роль ритма во фрагменте из начала «Симфонии псалмов» Стравинского. Здесь в полной мере проявилось изощренно-виртуозное использование ритма, присущее, в принципе, этому мастеру (пример 27б).

«Удар» — акцентированный аккорд, с которого начинается сочинение и который в дальнейшем именно в этом качестве приобретает значение одного из основных мотивов I части симфонии, появляется на слабую долю такта, хотя до него ничего не происходит. Иными словами, слабая доля — это, казалось бы, указание только для дирижера — слушатель просто «не знает» о существовании паузы на сильной доле. И все же, если сочинение звучит в концерте и слушатель может не только слышать, но и лицезреть исполнение (сам Стравинский придавал этому фактору очень важное значение), то в дирижерском взмахе он «увидит» эту сильную долю и оценит перенос акцента на слабую.

Далее звучит такт в три четверти, что создает дальнейшие противоречия в ритмо-интонационном рисунке. Начальная группа из восьми шестнадцатых воспринимается как подтверждение метрической двухдольной сетки, однако дополнительная группа (еще четыре шестнадцатых), которая к тому же начинается с высокого звука, создает эффект сильной доли, т. е. начала следующего такта. Однако это ощущение тут же «опровергается» истинным началом третьего такта, которое не вызывает никаких сомнений, ибо оно в точности повторяет первые две четверти предшествующего такта. Таким образом, с одной стороны, вырисовывается довольно четкая метрическая сетка, но с другой — вторжение лишней четверти не дает инерции закрепиться безраздельно.

Пауза на первой доле следующего такта уже ощущается очень сильно и придает ярко индивидуальный характер мотиву-удару. Следующие три такта закрепляют метрическую сетку, хотя все они совершенно различны по взаимодействию метрических и естественных мелодических и фразировочных акцентов. Далее опять следует мотив-удар, который мы по инерции ждем на слабую долю. Но Стравинский преодолевает инерцию, и этот мотив звучит на сильную долю, но — одновременно — композитор уходит и от метрической сетки, поскольку в этом такте ($\frac{1}{4}$) вообще *нет слабой доли*. А сильная доля следующего такта (чтобы не оставалось никаких сомнений) подчеркнута мелодическим акцентом.

27a *fff sempre* 12

C. ingl.

Cl. in B

Cl. basso

Sax. tenore

Fag.

C-fag.

fff sempre

Cl. in F

Tenor Trombe

Tuba

fff sempre

Timp.

Gr. C.

Tam-tam

Fr.

fff sempre

Piano

Vc.

C-b.

fff sempre

fff sempre

System 1: Five staves. The top four staves are treble clefs, and the bottom staff is a bass clef. The music is mostly rests, with some notes appearing in the second and third measures.

System 2: Three staves, all bass clefs. The music is mostly rests, with some notes appearing in the second and third measures.

System 3: Two staves, both bass clefs. The top staff contains a dense sequence of notes in the first measure, followed by rests. The bottom staff contains notes with slurs in the second and third measures.

System 4: Two staves, treble and bass clefs. The music is mostly rests, with some notes appearing in the second and third measures.

System 5: Two staves, both bass clefs. The music is mostly rests, with some notes appearing in the second and third measures.

276 Tempo $\text{♩} = 92$

3 Fl.

Ob. 1,2 *1 solo*

Ob. 3,4

C. ingl.

Fag. 1

Fag. 2,3

C-fag.

Tr-oi 1,2

Tr-ne 3

Timp.

Cassu

Arpa
non arpegg.

2 Piani
non arpegg.

V-c.
div. pizz.

C-b.
div. pizz.

p

Detailed description: This is a page of a musical score, measures 276-278. The tempo is marked as $\text{♩} = 92$. The score includes parts for 3 Flutes, 2 Oboes (1 and 2), 2 Oboes (3 and 4), English Horn, Bassoon 1, Bassoons 2 and 3, Contrabassoon, Trumpets 1 and 2, Trombone 3, Timpani, Cymbals, Harp, 2 Pianos, Violoncello, and Contrabass. The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes. The Oboe 1 part has a '1 solo' marking and plays a melodic line with slurs. The Harp and Pianos have 'non arpegg.' markings. The Violoncello and Contrabass have 'div. pizz.' markings. The dynamic *p* is indicated at the bottom.

The image shows a page of musical notation, page 76. It consists of several systems of staves. The top system has three staves. The second system has three staves, with the top staff containing a vocal line and the text "1 solo" above it. The third system has three staves, with the top staff containing a piano accompaniment. The fourth system has three staves, with the top staff containing a piano accompaniment. The fifth system has three staves, with the top staff containing a piano accompaniment. The sixth system has three staves, with the top staff containing a piano accompaniment. The seventh system has three staves, with the top staff containing a piano accompaniment. The eighth system has three staves, with the top staff containing a piano accompaniment. The ninth system has three staves, with the top staff containing a piano accompaniment. The tenth system has three staves, with the top staff containing a piano accompaniment. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

I solo

I solo

non arpegg.

non arpegg.

div. pizz.

div. pizz.

Метрически пять последующих тактов не содержат никаких неожиданностей. Однако естественные акценты мелодических групп не совпадают с метрическими. Три группы шестнадцатых строятся совершенно одинаково, начинаясь с мелодической вершины, и звучат в октаву у гобоя и фагота. Учитывая, что движение нисходящее, третья группа воспринимается не началом нового такта, а скорее как завершающая последняя доля в трехчетвертном такте. Четвертая группа (последняя во втором из этих тактов) вносит новое качество: у фагота появляется своя мелодическая линия, что делает эту последнюю долю «легкого» такта отнюдь не самой слабой. А следующие три такта объединяются общей направленностью движения: сначала нисходящего (как бы продолжающего начатое ранее), а затем восходящего. При этом самым слабым по звучанию и по естественным акцентам воспринимается начало такта 4 из этой группы. Восходящее движение, подчеркнутое вступившим фортепиано, охватывает эти последние два такта, но останавливается не на сильной доле следующего такта 6 (как это сделал бы композитор более ранней эпохи), а на предпоследней восьмой такта 5, последняя же восьмая — пауза — она стоит, по сути, на самом сильном времени. Но реальный акцент, оказывается, наступает действительно в начале такта 6, опять-таки одночетвертного, и это — мотив «удар». То есть композитор дважды «обманул» инерцию, отказавшись сначала от простейшего решения, заставив поверить в иное, неординарное, а затем все-таки обозначив и следующую сильную долю.

Таким образом, естественность и вместе с тем привлекательность музыкального произведения во многом обусловлена ажурной вязью различных проявлений ритма, которые в целом должны обладать определенной мерой разнообразия и в то же время складываться в единую, целостную и, как правило, уникальную систему их взаимодействий.

ВОПРОСЫ

1. Выявите естественные акценты в дальнейшем течении григорианского напева (пример 18).
2. Найдите примеры из музыкальных произведений, в которых взаимодействуют разнообразные естественные акценты.
3. Приведите примеры искусственных акцентов.
4. Проанализируйте проявления различных ритмов в приведенных фрагментах из Четвертой симфонии Чайковского (пример 21) и «Лунной» сонаты Бетховена (пример 26).

5. Проанализируйте тональный план первых частей сонат Гайдна, Моцарта или Бетховена (по выбору). Какие выводы можно сделать о тональном ритме в этих сочинениях?

ЛИТЕРАТУРА

Виноградов Г., Красовская Е. Занимательная теория музыки. — М., 1991. — С. 39–55.

Харлап М.Г. Тактовая основа музыкальной ритмики // Проблемы музыкального ритма: Сб. статей. — М., 1978. — С. 48–104.

Холопова В.Н. Музыкальный ритм. — М., 1980.

Глава 7. ПОЛИФОНΙΑ

§26. Общее представление. Контрапунктическая, имитационная и контрастная полифония

Слово «полифония» употребляется как минимум в трех значениях.

Во-первых, этим термином обозначается особый тип музыкального мышления и, соответственно, особый склад музыкальной ткани, основанный на сочетании *горизонталей*, т. е. звуковых (мелодических) *линий*, разворачивающихся во времени. Во-вторых, этим словом названа *техника письма*, основанного на сочетании горизонталей. И, наконец, словом «полифония» обозначена отрасль теоретического музыкознания, посвященная изучению полифонического многоголосия.

Собственно, термин «полифония» (*греч.* πολυς — многочисленный и φωνη — звук) и переводится как «многоголосие», что неудивительно, поскольку полифония — это наиболее ранний вид многоголосия в профессиональной европейской музыке, т. е. другого многоголосия в тот момент просто не существовало. Представление о том, что полифоническая ткань — это неперенное соединение *равноправных и самостоятельных мелодических линий*, не вполне оправданно. Они могут быть самостоятельны, но не всегда равноправны; могут быть равноправны, но не всегда самостоятельны; однако могут быть и равноправными, и самостоятельными одновременно. За более чем тысячу лет своего существования (первые образцы датируются IX в.) полифония прошла сложный путь и обрела несколько закрепившихся в истории типов реализации. К настоящему

моменту можно выделить четыре такие устойчивые формы полифонической ткани: *контрапунктическая, имитационная, контрастная и подголосочная полифония*.

Контрапунктическая полифония, или, как чаще говорят, *контрапункт*, считается наиболее ранней формой европейского многоголосия и, как явствует из названия (*лат.* punctum contra punctum — нота против ноты), первоначально представляла собой соединение эквиритмичных (т. е. совершенно одинаковых ритмически) голосов. Более того, первые образцы контрапункта, сохранившиеся в «Руководстве по изучению музыки», автором которого считается монах Гукбальд (IX в.), свидетельствуют о том, что голоса были одинаковы и интонационно, двигаясь строго параллельными квинтами (или квинтами):

28



Тем не менее, перед вами сочетание именно *горизонталей*, т. е. двух *равноправных* голосов, хотя их нельзя назвать ни самостоятельными, ни мелодиями (в современном понимании слова). С течением времени, естественно, многоголосие обогащалось и интонационно и ритмически, и, скажем, к XVI в. — эпохе расцвета полифонии «строгого стиля» — контрапунктическая полифония характеризуется сочетанием гораздо более развитых во всех отношениях горизонталей, подчас действительно приближающихся к представлениям о мелодической линии. И все же и в этом случае трудно говорить об их *самостоятельности*:

29



ba - oth, De - us Sa - ba - oth.
 oth, Sa - ba - oth, De - us Sa - ba - oth.
 Sa - ba - oth.
 Sa - ba - oth, Sa - ba - oth, Sa - ba - oth.

Этот фрагмент части «Sanctus» из мессы Жоскена де Пре является собой достаточно характерный пример контрапунктической полифонии. Как это ни покажется странным, наиболее самостоятельным является голос, помещенный в партию *тенора* и представляющий собой фрагмент григорианского хора-ла, существующего до и вне этого текста. Остальные голоса служат только его украшению. И все же каждый из них обладает разной мерой подчиненности или самостоятельности.

В первом такте самостоятелен бас, но довольно скоро становится ясно, что ему поручена роль как бы аккомпанирующего голоса. В его партии первые два такта без изменений повторяются (в т. 3 и 4), но к ним прибавляется еще один такт (5), и далее повторяются уже три такта (6–8), после чего следуют длинные ноты в кадансе. Иными словами, ему поручена фигура сопровождения. Местами самостоятельность проявляет верхний голос, но наиболее подвижен (хотя и не слишком разнообразен ритмически) альт, т. е. каждый из трех голосов, украшающих григорианский напев, вряд ли мог бы существовать *самостоятельно* — их зависимость друг от друга очевидна. Что же касается тенора, то его самостоятельность сугубо потенциальна: как голос, как *горизонталь* он в общем ансамбле ощутим в наименьшей степени.

Однако развитие контрапунктического многоголосия в итоге действительно привело к возросшему *равноправию* голосов, которым отмечены *имитационная* и *контрастная* разновидности полифонии. Разница между ними в степени *самостоятельности* каждой из составляющих полифоническую ткань горизонталей, их интонационной независимости друг от друга.

В *имитационной* полифонии она минимальна, поскольку все голоса, участвующие в многоголосии такого типа, имеют

как минимум своим начальным импульсом один и тот же интонационный комплекс — *тему*. Темой, излагаемой весьма часто одногласно, открывается сочинение или его раздел. Голос, в котором тема звучит впервые, называется *пропостой* (итал. *proposta* — предложение), *голоса, в которых тема имитируется* (т.е. излагается через некоторое время после первого появления), называются *риспостой* (итал. *risposta* — ответ, возражение). Собственно *темой* считается тот участок пропосты, который звучит до вступления rispосты. Контрапункт, звучащий вместе с темой, называется *противосложением*.

Если имитируется только тема, то такая форма имитационной полифонии так и называется — *имитация*. Если же имитируется не только тема, но и противосложение, тогда образуется *канон*. Рассмотрим пример четырехголосного канона, в котором использованы две темы (фрагмент из сочинения Жоскена де Пре «Ave Maria»):

30 A - ve Ma - ri - - a

Gra - ti - a ple na

A - ve Ma - ri - - a

Do - - mi - num

- ti - a ple na

Gra - - ti - a ple - - na

Пропоста с первой темой звучит в верхнем голосе два такта, после чего вступает респоста в альте. В это время у сопрано звучит противосложение, которое имитируется в т. 5–6 у альты; одновременно в теноре (вторая респоста) звучит тема, а через два такта она появляется и в басу (третья респоста), у тенора в это время звучит противосложение. В т. 8, когда у баса завершается тема, а у тенора — противосложение, в сопрано вступает новая тема, тоже двухтактная по протяженности; она звучит на фоне окончания первых темы и противосложения в басу. Их окончание (т. 10) совпадает с началом имитации второй темы в альте и нового противосложения в сопрано. Далее все повторяется в том же порядке.

Очевидно, что голоса в предложенном фрагменте безусловно равноправны, но самостоятельными по интонационному облику они не являются.

И равноправие, и самостоятельность голосов одновременно достигаются в *контрастной полифонии*. Полифоническая ткань такого типа складывается из звучащих совместно *самостоятельных мелодических линий*, т. е. таких, которые уже как бы завоевали право именоваться мелодиями и, вследствие этого, существующих самостоятельно и *вне* данного полифонического контекста.

С давних пор существовал, скорее как шуточный, жанр «кводлибет» (*quodlibet* — буквальный перевод: «кто что любит»), одна из разновидностей которого представляла собой сочетание в одновременности нескольких голосов с разными текстами. Ко времени И. С. Баха это уже было и сочетание различных песенных мелодий, существовавших порознь, в рамках одного многоголосного сочинения. Такое сочинение в силу своей сложности требовало поистине виртуозного мастерства его создателей. А поскольку такие звучащие в одновременности «попури» различных мелодий сочинялись к тому же импровизационно, иногда в застолье, то всегда был шанс впасть в некую музыкальную «ересь» — не слишком удачное голосоведение, фальшиво звучащие созвучия и пр. И разумеется, всегда действовал фактор неожиданности в появлении той или иной мелодии. Все это вместе придавало кводлибету характер музыкальной шутки, остроумной игры. Такой «шуткой» Бах завершает «Гольдберг-вариации», одно из наиболее ярких и виртуозных сочинений для клавира. Вот фрагмент заключительного *Quodlibet*'а из этого цикла (пример 31).

Басовый голос — это нижний голос из Арии, который в предшествующих вариациях тоже выполняет функцию темы. В те-

31 Moderato



норе в т. 1–2 звучит мелодия народной песни, которая уже во втором такте имитируется в сопрано. И в этом же втором такте в альте начинается мелодия другой народной песни (она звучит в т. 2–3), которая также имитируется в сопрано в следующих т. 3–4. Таким образом, на протяжении четырех тактов в соединении звучат три совершенно разные, самостоятельные темы, существующие до и вне этого полифонического контекста.

Приемы контрастной полифонии часто используются в случаях, когда сочетанию самостоятельных мелодий придается некий программный смысл: так, например, в финале увертюры «1812 год» П. И. Чайковского на фоне победного марша звучит мелодия российского гимна «Боже, царя храни». Определенным программным замыслом продиктовано соединение в среднем разделе Прелюдии к опере Верди «Аида» темы главной героини как воплощение живого, трепетного, не знающего пределов и запретов чувства, и темы жрецов — олицетворения жесткого, не ведающего исключений, бесчеловечного надчеловеческого закона (до этого соединения обе темы звучат порознь; порознь они звучат и позднее — в опере):

32 [Andante mosso]

§27. Фуга. Строение. Разновидности

Перечисленные разновидности полифонического многоголосия (контрапункт, имитационная и контрастная полифония) широко используются в профессиональной музыке европейской традиции, на почве которой они сформировались и получили интенсивное развитие. Все они объединяются в полифонической форме, связанной с высшими достижениями полифонического письма и получившей широчайшее распространение, — форме фуги.

Фуга (итал. fuga — бег, бегство) — наиболее развитая полифоническая форма, основанная на тонико-доминантовом (кварто-квинтовом) имитировании темы в изложении и тонально-контрапунктическом ее развитии. Формирование фуги произошло уже в XVI в., однако классически завершённый вид она получила в творчестве И. С. Баха. В музыке позднейшего времени интерес к этой форме несколько ослабевает, но никогда не угасает совсем. Она находит применение и в творчестве венских классиков, и в музыке романтиков (Шуберт, Мендельсон, Шуман, Лист, Берлиоз). В постромантический период интерес к полифоническому типу мышления и, соответственно, к форме фуги возрастает (Брамс), а в творчестве композиторов конца XIX — начала XX в. становится повсеместным. В творчестве Регера, Хиндемита, Танеева, Мясковского, Шостаковича, Щедрина, Тищенко, Шнитке полифоническим жанрам и, в частности, фуге уделено почетное место.

Тем не менее именно фуги И. С. Баха получили статус своеобразного эталона, по отношению к которому рассматриваются сочинения этого типа как его предшественников, так и последователей. Дальнейшее описание фуги также опирается на этот эталон.

Фуга в ее развитой форме содержит как минимум две части, которые называются «экспозиция» и «свободная часть». Иногда свободная часть, в свою очередь, делится на среднюю и заключительную части. Все фуги классифицируются по следующим параметрам:

1) в зависимости от числа участвующих голосов фуги могут быть двух-, трех-, четырех-, пятиголосными; существуют фуги и с большим количеством голосов;

2) в зависимости от количества тем фуги могут быть *простыми* (одна тема) или *сложными* (две и более тем);

3) в зависимости от характера развития в свободной части фуги могут быть *тонально развивающимися* и *контрапункти-*

чески развивающимися; в некоторых свободных частях использованы оба способа развития.

Существуют сокращенные разновидности фуг:

фугетта — в ней свободная часть сведена до минимума либо вовсе отсутствует;

фугато — незавершенная fuga, включенная в более развернутую форму в качестве раздела (например, в Третьей симфонии Бетховена, во II и IV частях; в I части Шестой симфонии Чайковского; Сонате h-moll для фортепиано Листа и др.).

Фуги включают три компонента, из которых складываются и экспозиция, и свободная часть: *проведения, противосложения и интермедии*.

Проведением называется тот участок фуги, в котором тема проходит полностью хотя бы в одном из голосов. При этом темой (как это уже было отмечено) является та часть фуги, которая в начале звучит, как правило, одногласно до вступления имитирующего голоса. *Противосложением*, как и в имитации, называется контрапункт к теме в момент ее проведения, т. е. тот голос или голоса, которые звучат одновременно с темой. Противосложения могут быть *удержанными*, если они звучат вместе с темой в двух или более проведениях, или *свободными (неудержанными)*, если на протяжении фуги звучат вместе с темой только однажды. *Интермедией* называется тот участок фуги, на протяжении которого тема либо не звучит вовсе, либо звучит только какие-то ее отдельные элементы.

Экспозиция, таким образом, отличается от свободной части только регламентированным порядком проведения. Этот порядок заключается в следующем: а) тема должна последовательно пройти во всех голосах фуги; б) первое и последующие нечетные проведения темы осуществляются в основной тональности и называются *темой*, второе (и последующие четные) — в тональности доминанты (т. е. на квинту ниже либо на кварту выше) и называются *ответом*.

В *свободной части* количество проведения, как правило, не меньше количества проведения в экспозиции и весьма часто превосходит его; не регламентирован также порядок тональностей в проведениях; соответственно, исчезает дифференциация проведения на *тему и ответ*.

Свободная часть *тонально-развивающейся* фуги строится на проведениях в тональностях, не совпадающих с тональностями экспозиции. При этом преимущество отдается, как правило, *иноладовым* тональностям (т. е. тональностям с любой тоникой, но в ином ладу по сравнению с тем, что представлен

в экспозиции). Заключительное проведение (проведения) проходит в основной тональности. Если в тонально-развивающейся фуге количество проведений в основной тональности равно количеству голосов в фуге, образуется *заключительная часть*.

Свободная часть *контрапунктически развивающейся* фуги может широко использовать тональности экспозиции, иногда появляются всего одно-два проведения в другой тональности. Основной принцип развития здесь заключается в постоянном усложнении контрапунктических и имитационных приемов развития и преобразования темы. Очень характерны для такой части *стреттные проведения*. Стреттным проведением, *стреттой* (итал. stretta — сжатая) называется проведение темы в двух или нескольких голосах фуги в виде канона, когда имитирующий голос вступает еще до окончания темы. Если в каноне тема проводится полностью и во всех голосах фуги, такая стретта называется *маэстральной (магистральной)*, т. е. маэстерской.

В простых фугах, таким образом, реализуются черты контрапунктической и имитационной полифонии. Черты контрастной полифонии проявляются в сложных фугах, т. е. в фугах на две и более тем. В таких фугах, наряду с экспозицией и свободной частью, обязательно должен быть участок с *совместным проведением тем*, на пространстве которого и реализуется таким образом контрастная полифония. Сложные фуги называются *двойными* (на две темы), *тройными* (на три) и т. д. Одной из самых ярких сложных фуг является финал симфонии Моцарта «Юпитер» — мастерское произведение, сочетающее сонатную форму и форму фуги. Двойная fuga есть в финале бетховенской Девятой симфонии. Несколько сложных фуг есть в баховском «Хорошо темперированном клавире».

§28. Подголосочная полифония

Особой разновидностью полифонического многоголосия является *подголосочная полифония*. Именно в рамках этого типа полифонической ткани очень ярко проявляются черты *равноправия образующих ее голосов*.

Подголосочная полифония — явление, возникшее в недрах и принадлежащее по преимуществу фольклорной традиции, т. е. народной песне, в основном восточно-славянского ареала (русской, белорусской, украинской). Характерное свойство подголосочной полифонии — импровизационность самой музыкальной ткани, которая проявляется в следующих чертах:

а) многоголосие образуется путем одновременного сочетания разных *вариантов* одного и того же напева; эти варианты совершенно равноправны, и, практически, каждый из них может претендовать на роль основного напева;

б) отсутствует общее фиксированное количество голосов; как правило, их столько же, сколько исполнителей, поскольку каждый в какой-то момент вносит свою лепту (свой вариант) в общее многоголосие; соответственно, в одной и той же песне, исполненной разным составом, может быть разное количество вариантов-подголосков;

в) сама музыкальная ткань с точки зрения количества голосов неоднородна: в какой-то момент она одноголосна, но в следующей звучит максимальное их число в данной песне.

Поскольку это многоголосие создается импровизационно (хотя, как правило, коллектив народных певцов бывает «спетым» и функция каждого исполнителя уже проверена и закреплена многократным совместным музицированием), довольно сложно выявить некие закономерности, общие даже для какой-то одной традиции; к тому же традиций могло быть столько же, сколько существовало таких «спетых» коллективов. Это в значительной мере объясняется ареалом бытования песни, в частности проходимость дорог, позволявшей или, напротив, служившей помехой общению песенных коллективов разных деревень.

Рассмотрим свадебную песню «По лугу вода». Песня записана Е. В. Тюриковой в с. Мариинке Венгеровского района Новосибирской области. Как считает автор публикации, песня была завезена в Сибирь в конце XIX в. жителями Тульской губернии; однако исполнила ее фольклорная группа — потомки харьковчан, также появившихся в Сибири в то же время, сохранившие традиции «мариинской свадьбы»¹ (пример 33).

Совершенно очевидно равноправие каждого голоса — варианта напева: очень трудно, если не невозможно, определить, какой именно из голосов может претендовать на роль ведущего, а какой (какие) украшающего. Даже в последних четырех тактах, в которых два подголоска звучат преимущественно в терцию, невозможно с достаточным основанием аргументировать ведущую роль, скажем, верхнего голоса, хотя бы потому, что при схождении в унисон (т. 10 и 12) ход в нижнем голосе *a-e* звучит гораздо более активно, чем в верхнем (*cis-e*).

¹ Тюрикова Е. В. Лирика свадьбы, хороводов, неприуроченной песни (к проблеме диффузности традиций) // Песенная лирика устной традиции. — СПб., 1994. — С. 150–151, 172 (№ 3).

По лу-гу во-да, ой, по лу-гу во-да, по лу-гу во-да раз-ли-
 - ва - ет - ся, ой, по лу-гу во-да раз-ли-ва-ет-ся, ой,
 зять у во-рот, зять у во-рот, ой, зять у во-рот у-би-
 - на - ет - ся, ой, зять у во-рот у-би-ва-ет-ся, ой!

К числу характерных свойств подголосочного полифонического письма можно отнести начало и завершение напева унисонами, и наибольшее расхождение голосов (на три) в центре напева. Напомним, однако, что такое полифоническое многоголосие — фактор импровизационный, и поэтому можно найти немало примеров отступлений от такого распределения звучности (хотя начало одnogлосно в подавляющем большинстве случаев: видимо, оно служит, кроме всего прочего, и способом настройки для всего коллектива).

§29. Полифония как наука

Первые труды по полифонии появляются в XV–XVI вв. и посвящены преимущественно проблемам классификации приемов полифонического развития и технологии их освоения. К числу наиболее значимых в этом смысле принадлежат труды Дж.Царлино, в которых им были определены основные нормы строгого стиля (именно в его трудах был зафиксирован запрет на параллельные и скрытые квинты и октавы), классифицированы виды контрапункта, рассмотрены основные виды имитации. Однако важнейшей вехой в развитии полифонии прежде всего как учебной дисциплины стал труд Иоганна Фукса «Gradus ad Parnassum» («Ступень к совершенству», 1725). Эта книга, в которой была последовательно изложена техника контрапунктирования, стала настольной для большинства европейских композиторов XVIII и даже XIX в., в том числе Гайдна, Моцарта, Шуберта; на основании этого труда было создано большинство позднейших руководств и учебников полифонии.

Однако полифония как отрасль музыковедения, как попытка научно освоить особую область музыкального мышления

получила свое развитие позднее, в конце XIX — начале XX в. Возросший интерес к полифонии строгого стиля привел к появлению крупнейшего труда в этой сфере, принадлежащего русскому композитору С. И. Танееву, — «Подвижной контрапункт строгого письма» (1909)¹. В этом труде Танеев предсказал бурный расцвет полифонии как основного связующего фактора музыкальной ткани в связи с угасанием роли тонально-гармонических факторов в музыке XX в. «Для современной музыки, гармония которой постепенно утрачивает тональную связь, — писал он, — должна быть особенно ценною связующая сила контрапунктических форм ... Современная музыка есть преимущественно контрапунктическая»². И далее, руководствуясь постулатом Леонардо да Винчи, вынесенным им в эпиграф: («Никакое человеческое исследование не может почитаться истинной наукой, если оно не изложено математическими способами выражения»), Танеев, наверное, впервые в музыковедении использует математический аппарат для формулировки строгих законов подвижного (сложного) контрапункта. И сделано это с максимальной точностью и максимальной же доступностью для читателя.

Появление работы Эрнста Курта «Основы линейного контрапункта (Мелодическая полифония Баха)» ознаменовало собой кардинальный поворот в учении о полифонии в сторону методологии и логики этого способа музыкального мышления. Труд Курта — не учебник полифонии, не руководство по анализу полифонических произведений. Он представляет собой постановку и решение принципиальных вопросов:

- что такое *мелодия* — *горизонтальная линия* — основной участник, основное действующее лицо в полифоническом многоголосии?
- каким образом формируется мелодическая линия как некое *целое*, которое больше суммы составляющих ее тонов?
- каковы взаимоотношения лада, ритма, гармонического «подтекста» в мелодической линии?
- как строится музыкальная ткань на основе взаимоотношений *горизонталей*; какова роль в этом процессе образующих *вертикальных* взаимодействий голосов?

В первую часть работы включен также исторический экскурс, в котором прослеживается развитие контрапункта от «строгого» стиля к свободному.

¹ Более доступно для читателей второе издание этого труда: *Танеев С. И. Подвижной контрапункт строгого письма.* — М., 1959.

² Там же. — С. 10.

Вторая часть книги посвящена проблемам контрапункта в творчестве И. С. Баха и строится по аналогичному принципу: вначале исследуются основные черты его мелодики, затем — самой контрапунктической ткани и, наконец, рассматриваются взаимоотношения в его музыке контрапункта и гармонии, особенности двухголосия и переход к многоголосию.

Книга вышла в свет в 1917 г. в Берне, однако менее чем за десять лет в Берлине появились второе и третье издания (1920, 1925). Еще через пять лет книга была переведена З. В. Эвальд на русский язык и в 1931 г. вышла в свет под редакцией и со вступительной статьей Б. В. Асафьева. По словам редактора, книга Курта представляет собой революционный шаг «к полному преодолению теоретических абстракций и воссоединению музыкальной логики и теории... с творчеством, с практикой музыки... Курт исследует динамику не баховских отдельных произведений, а баховской речи как некоего ...единства»¹.

Сам Курт указывает, что его работа резко отличается от большинства трудов в сфере полифонии, что «основная ее мысль заключается в том, что проникнуть в искусство контрапункта возможно, лишь исходя из *линии* как единства и первоосновы»; однако в своем подходе к пониманию мелодии Курт оказывается еще более далек от всех предшественников, поскольку для него мелос — это «не последовательность тонов... а момент *перехода от одного тона к другому ... Только процесс, совершающийся между тонами, ощущение сил, пронизывающее их цепь, есть мелодия*»². Этот постулат лежит в основе всех дальнейших рассуждений Курта и приводит его к исключительно плодотворным наблюдениям не только над одноголосием, но и над двух- и многоголосием. В частности, он обращает внимание на самостоятельность (по отношению к гармонии) взаимодействий голосов между собой: «сущность теории контрапункта заключается в том, чтобы *две или несколько мелодических линий могли развиваться одновременно, по возможности менее стесняемые в своем мелодическом развитии не благодаря вертикальным созвучиям, а несмотря на них*»³.

Курт также выдвигает ключевое для полифонической ткани представление о комплексе голосов не как о их сумме, но как о *единстве*: «Основное необходимое требование контрапун-

¹ Асафьев Б. Предисловие редактора // Курт Э. Основы линейного контрапункта. — М., 1931. — С. 15, 21.

² Курт Э. Основы линейного контрапункта. — С. 31, 35–36.

³ Там же. — С. 121.

кта можно выразить так: многоголосие не есть сумма, но единство. Кажущаяся простота внутренне столь сложных полифонических произведений заключается в том, что многоголосный комплекс как единство всегда стоит впереди силетений отдельных голосов. Тот, кто хочет контрапунктически писать, должен мыслить многоголосно с самого начала». И здесь им вводится принципиальное положение о так называемой «комплементарной ритмике», суть которой состоит в «избегании совпадающих точек отдыха или пауз. Как только один голос достигает разряда, сейчас же является движение в другом, чтобы не произошло остановки в общем движении голосов...»¹.

Рассматривая все стороны полифонической музыкальной ткани в их совокупности, Курт выводит еще целый ряд закономерностей, которым подчиняется полифоническое многоголосие, и в итоге создается исключительно стройная концепция закономерностей линейного типа мышления, по сути остающаяся в своих принципиальных основах актуальной до сегодняшнего дня.

В отечественном музыковедении, преимущественно во второй половине XX в., появились многие работы, освещающие историю и теорию полифонического стиля. К ним можно отнести монографические труды С. С. Богатырева, А. Н. Дмитриева, А. Н. Должанского, Ю. К. Евдокимовой, Х. С. Кушнарева, А. П. Милки, В. В. Протопопова, А. Г. Чугаева, К. И. Южак и других авторов.

ВОПРОСЫ

1. Найдите черты полифонического многоголосия в сонате, которую вы играете; в хоровом произведении, которое вы разучиваете для дирижирования. Определите, к какому типу полифонии относится найденный вами фрагмент.
2. Проанализируйте структуру и тональный план фуги, которую вы в этот момент разучиваете. Найдите ее основные разделы, компоненты, из которых они состоят. Проанализируйте тип полифонического многоголосия в интермедиях.
3. Проанализируйте многоголосную русскую народную песню (по выбору) с точки зрения самостоятельности подголосков, а также драматургии их появления (начало, конец, моменты кульминации, рядки и т. п.).

¹ Курт Э. Основы линейного контрапункта. — С. 221–222.

4. Проанализируйте отдельно голоса двухголосной инвенции Баха (по выбору) с точки зрения заключенной в них энергетики (напряжений, спадов, кульминаций и т. п.).
5. Проведите наблюдения над комплементарным ритмом в любом (по выбору) полифоническом произведении (желательно современного отечественного композитора).

ЛИТЕРАТУРА

- Асафьев Б.* О полифоническом искусстве, об органной культуре и о музыкальной современности // *Асафьев Б.* О музыке XX века. — Л., 1982. — С. 175–187.
- Должанский А.* Краткие сведения о полифонии и полифонических формах // *Должанский А.* 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича. — Л., 1963. — С. 244–272.
- Курт Э.* Основы линейного контрапункта (Мелодическая полифония Баха). — М., 1931.
- Кушнарев Х.С.* О полифонии. — М., 1971.
- Танеев С.И.* Подвижной контрапункт строгого письма. — М., 1959.

Глава 8. ГАРМОНИЯ

§30. Смысл термина. Гармония как система

Область значений термина «гармония» гораздо шире, чем у термина «полифония», и далеко выходит за пределы собственно музыкального искусства. Греческое слово «гармония» (*ἁρμονία* — связь, стройность, соразмерность частей) у Гомера могло означать либо скрепы (скобы) для досок, либо «согласие», «договор», «мирное сожительство людей». Однако в древнегреческую философию это слово вошло как синоним организованной Вселенной — *космоса*, противостоящего *хаосу*. Но в то время организованность предполагала и непрременное присутствие порядка во взаимоотношениях небесных сфер — *музыкальных* закономерностей, которые определялись численными отношениями звуков натурального звукоряда (§5) и ритма (§7). Об этом писали Пифагор, Платон, Аристотель и их последователи. В дальнейшем термин «гармония», никогда не порывавший связи с музыкальным искусством, тем не менее широко используется не только в философии, этике, эстетике, педагогике, но и в естественных науках для характеристики особо стройных, согласованных суждений, теорий, проектов и т. п.

В музыкальном искусстве за словом «гармония» сохраняется и этот — общеупотребительный — смысл, когда оно может обозначать и наиболее приятную для слуха музыкальную последовательность, и даже саму музыку как искусство («*Кто музыку не любит сам в себе, кто холоден к гармонии предестной...*» — У. Шекспир), но чаще этот термин приобретает ряд значений сугубо специфических, свойственных только для музыкального искусства.

В музыке термин «гармония» может означать:

- а) типическую контекстную музыкальную систему;
- б) особый тип музыкального мышления и, соответственно, особый склад музыкальной ткани;
- в) совокупность средств гармонии, которыми характеризуется исторический или индивидуальный стиль, направление либо даже конкретное сочинение (например, «гармония романтиков», «гармония Прокофьева», «гармония скрябинского „Прометей“»);
- г) науку — один из разделов музыкознания, объектом изучения которой оказывается гармоническое многоголосие в его связях с другими средствами музыкальной выразительности, в частности со структурой;
- д) учебную дисциплину, посвященную методике и технологии гармонического многоголосия.

В своем первом специфически музыкальном значении гармония — это типическая контекстная звуковая система, основными элементами которой являются аккорды, т. е. созвучия, каждое из которых представляет собой *вертикаль* и воспринимается не как сумма составляющих его звуков, а как *единый комплекс входящих в аккорд тонов* (схема 2). В полифоническом многоголосии голоса, естественно, тоже образуют созвучия, однако слух, следуя за *линией голоса* (*горизонталью*), не воспринимает эти созвучия в качестве целостных образований, и их качество (контрапунктов или диссонансов) играет роль корректирующего фактора.

Для того чтобы созвучие воспринималось как целостность, необходимы, главным образом, два условия: во-первых, оно должно иметь достаточно четкую (чаще всего — типическую) структуру; во-вторых, должна быть определенная логика в *последованиях* этих созвучий либо как связанных между собой, либо как чисто фонических (т. е. звуковых) «красочных» пятен, связь между которыми ослаблена. Это значит, что гармония представляет собой систему, в которой сочетаются *пространство* (вертикаль) и *время* (горизонталь).

Связь между аккордами опирается на их роль в данном контексте, т. е. на их взаимоотношения как *устоев* и *неустоев* — общий фундамент всякой звуковой системы. Эта их роль называется *функцией* аккорда, а связи, основанные на взаимоотношении функций, так и называются — *функциональными*. Зависит же функция конкретного аккорда — сочетание в нем черт устойчивости и неустойчивости — от его отношений к ладовому центру, следовательно, она определяется *ладом* как контекстной системой звуковысотных *тяготений*. Иными словами, гармония представляет собой *вторичную* звуковую систему.

Типическая *структура аккордов* — расположение входящих в них звуков по терциям — опирается, в частности, на акустические свойства *слияния, ближайшего родства* и *гармонической полноты*, заложенные в обертоновом звукоряде (§14). Первые 6 звуков этого звукоряда образуют мажорное трезвучие в достаточно типичном для 6-голосия смешанном расположении; звуки 4–6 — то же мажорное трезвучие в тесном расположении. Добавление 7-го звука создает септаккорд, причем тесное его расположение опять-таки представлено в четырех верхних звуках (4–7) этого ряда.

Акустические свойства обертонового звукоряда оказывают также влияние на формирование системы тяготений: уже указывалось на наличие акустических тяготений, направленных на квинту вниз (§14; вывод *третий*) — именно им обусловлены *гармонические* тяготения, в отличие от тяготений *мелодических*, обусловленных конкретной ладовой системой.

§31. Мажор и минор как основа мелодических тяготений

Гармония как определенный способ музыкального мышления утвердилась в музыке европейской традиции одновременно с формированием и закреплением биполярной ладовой системы мажора и минора. Это, разумеется, не случайно. Можно вполне себе представить (и таких случаев довольно много), когда гармония используется как *преобладающий тип многоголосия* и в музыке, написанной в монодических ладах. Однако такое оказывается возможным лишь постольку, поскольку эти лады совпадают какими-то чертами с мажором или минором, да и в этом случае далеко не всегда оказывается естественным и уместным.

Как это было показано в анализе двух сочинений, одно из которых написано в мажоре (пример 6а), а второе — в монодическом ладу (пример 6б), при сходном звукоряде они отлича-

ются реально существующей в данной музыке системой тяготений. И принципиальная разница заключается в том, что в первом случае в рамках октавного звукоряда выделяются четыре устойчивых звука, а во втором — только один (см. примеры 7, 8). Мажор и минор являются ладами, предполагающими гармоническое мышление именно потому, что в процессе мелодического развертывания их устой и их неустой складываются в аккордовые вертикали и тем самым предполагают их присутствие в многоголосии:

34

МАЖОР

МИНОР

В отличие от монодических ладов, в которых все неустой устремлены в тонику (иногда возникает и дополнительный опорный тон), в мажоре и миноре, помимо устремления в тонику, возникает и *секундово-мелодическая* связь звуков между собой, которая называется *ладовым сопряжением*, основанным на *тяготении* звуков. В мажоре, в частности, II ступень тяготеет не только в I (тонику), но может разрешаться и в III ступень (как это происходит во фрагменте из Пятой симфонии Бетховена; пример 7, т. 5–6). Тяготение IV ступени в III является более острым (поскольку она отстоит на м.2), однако возможно и разрешение ее в V как в устой:

Рихманinov. Концерт № 2 для ф-п. с орк.

[Moderato]

35

В V ступень тяготеет и VI ступень, поскольку выше нее находится острый неустой — нижний вводный тон, тяготеющий непосредственно в тонику.

В миноре, как это показано в примере 34, мелодические тяготения строятся аналогичным образом, причем в гармониче-

ском миноре повышение VII ступени образует столь же остро тяготеющий вводный тон, как и в мажоре.

Разумеется, остановка на III или V ступенях мажора и минора, когда они помещены в мелодии, ощущается менее устойчивой, чем в случае, когда в мелодии в качестве устоя выступает тоника — I ступень лада (ср. в примере 7 ощущение устойчивости в т. 2 и 6, с одной стороны, и в т. 4 и 8, с другой). Ощущение неполной устойчивости возникает в еще большей степени, когда III ступень помещается в басу; когда же в басу помещается V ступень, устойчивость исчезает вовсе:

36

ПОЛНАЯ УСТОЙЧИВОСТЬ НЕПОЛНАЯ УСТОЙЧИВОСТЬ I НЕПОЛНАЯ УСТОЙЧИВОСТЬ I₆ НЕУСТОЙЧИВОСТЬ

Причина восприятия V ступени как неустойчивого звука, когда она помещена в басу, даже если она входит в аккорд, состоящий только из устойчивых звуков, заключается в том, что некоторые звуки лада, попадая в нижний голос, начинают вести себя иначе, чем помещенные в верхних. Здесь *мелодические* тяготения уступают место тяготениям *гармоническим*.

§32. Мажор и минор. Гармонические тяготения

В мажорном и минорном ладах, поскольку сами эти лады предполагают наличие многоголосия, наряду с мелодическими тяготениями, реализующимися преимущественно в верхнем и средних голосах, возникают тяготения гармонические, наиболее эффективные в нижнем голосе — в басу (иногда в сопрано). Как уже отмечалось, основой таких тяготений является зависимость любого звука от другого, находящегося на квинту ниже, который потенциально может быть воспринят как основной тон обертонового звукоряда. На это *квинтовое* (или, учитывая возможность обращения квинты в кварту, *кварто-квинтовое*) *тяготение* звуков опираются *основные и переменные гармонические функции* аккордов.

К основным функциям аккордов, помимо *тоники* (T), относятся *доминанта* (D) и *субдоминанта* (S).

Тоника в наиболее устойчивой форме представлена трезвучием I ступени: менее устойчив I₆, так как в басу оказывается

не основной тон — функциональный представитель тоники, а терция аккорда — III ступень лада — мелодический представитель тоники. Об остальных представителях этой функции будет сказано позднее.

Наиболее острым гармоническим тяготением становится стремление в тонику (на квинту вниз) именно V ступени лада, которая, будучи помещена в басу, оказывается, соответственно, самым ярким гармоническим неустоем. Именно это обстоятельство, наряду с самым ярким устоем — тоникой, делает ее главным характеризующим лад фактором; отсюда и название — *доминанта* (лат. *dominantis* — господствующий). Тяготение V ступени в тонику обостряется, когда на этой ступени выстраиваются трезвучие или септаккорд (*доминантсептаккорд*), в которые входят и мелодически неустойчивые звуки мажора и гармонического минора. Иногда для сугубого подчеркивания перехода неустоя в устой в верхнем голосе тоже возможен скачок на квинту (или на кварту) от V ступени к I:



Именно поэтому V ступень в качестве баса I_5 , т. е. даже в том случае, если все остальные звуки устойчивы, придает этому аккорду черты неустойчивого созвучия, вызывающего потребность в дальнейшем движении: в этом случае бас как ярко выраженный неустой вступает в конфликтные отношения с комплексом верхних голосов, что порождает функциональную двойственность.

Взаимоотношения тоники и доминанты прозрачны, естественны, лишены противоречий: переход D в T всегда воспринимается как движение от неустойчивого комплекса к устойчивому, это разрешение тяготения, и наоборот — движение от T к D — это движение в сторону неустоя, движение в сторону возрастания напряжения. Музыка, строящаяся на взаимоотношениях только этих двух гармонических функций, обычно связана с жанрами коллективного действия — танцами и маршами: именно там необходимо четкое ощущение гармонического акцента, сильного и слабого времени, «замаха» и «удара». В таких случаях гармония чаще всего взаимодействует с метроритмом и мелодией на основе совмещения функций, как это происходит в теме побочной партии из I части Пятого фортепианного концерта Бетховена:

38 [Allegro]

Orch. *f*

ten.

Совокупность гармонических и мелодических тяготений D в T выявляется особенно остро в том случае, когда в басу аккорда помещена именно V ступень лада — *функциональный представитель доминанты*; гармоническое тяготение ослабляется, если басом доминантового аккорда оказывается VII ступень, нижний вводный тон — *мелодический представитель доминанты*; тяготение доминанты в тоническое трезвучие также сравнительно менее активно, когда басом оказывается верхний вводный тон — II ступень лада: этот звук с равным успехом входит и в аккорды доминантовой и субдоминантовой групп.

Субдоминанта (лат. sub — под и доминанта) вносит в логику ладогармонического развития ощутимое противоречие.

Ее основной функциональный представитель — IV ступень, во-первых, находится на квинту ниже I ступени, что обуславливает потенциальное тяготение в нее тоники; с другой стороны, IV ступень наиболее независима от тоники, так как не входит в обертоновый звукоряд, выстроенный на ее основе (§ 14), зато I ступень входит в качестве третьего звука в обертоновый звукоряд, выстроенный от IV ступени. Мелодическое тяготение IV ступени в III хотя и сохраняется, но в басу не столь ощутимо, а в мелодии может быть интерпретировано и обратным образом — как вводнотоновость III ступени по отношению к IV. Таким образом, субдоминанта, появляясь после тоники, как бы стремится занять место ладотонального центра, что может создавать и часто создает значительную напряженность в гармоническом развитии. Это обстоятельство широко используется композиторами как мощное средство для формирования кульминаций. Так происходит, например, в приведенном фрагменте из начальной сцены оперы «Борис Годунов» Мусоргского. Появляясь после доминантового трезвучия (т. е. в наиболее неожиданном контексте), субдоминанта в виде всего лишь трезвучия IV ступени (на словах: «Неумолим боярин») оказывается способной охарактеризовать поистине «крик души», передать глубокую боль, стать кульминационной точкой монолога:

39 Шежалов

Пра-во-слав-ные! Не-у-мо-лим бо-я-рин

S (IV)

Мелодическим признаком субдоминанты является VI ступень лада; ее появление в басу смягчает указанное противоречие, поскольку в действие вступают в основном мелодические связи, и «претензии» S на ладовое господство в значительной степени нейтрализуются.

В целом, наиболее точно отражающий гармоническую систему мажора и минора *полный автентический каданс* включает в себя все три основные функции и может быть охарактеризован следующим образом: последование T-S может быть вос-

принято как попытка смещения ладового центра, однако появление вслед за тем D ощущается как преодоление этой возможности, после чего закономерным и естественным представляется разрешение D в T:



§33. Основные и переменные функции аккордов

Таким образом, основные функции аккордов определяются их отношением к ладотональному центру: быть *тоникой* — это значит восприниматься в качестве такого *центра*, в который устремлены тяготения; быть *доминантой* — означает сосредоточить *непосредственно тяготеющие* в тонику элементы лада; наконец, быть *субдоминантой* — это способность на какой-то момент оказаться *альтернативой* тональному центру и тяготеть в него, как правило, *опосредованно* — через доминанту.

Перечисленные *основные* функции распространяются на все без исключения аккорды мажора и минора, причем некоторые из них могут выполнять только одну функцию, независимо от контекста, в котором они оказываются, функция же других обусловлена именно контекстом. Учитывая, что септаккорды, как правило, выполняют те же функции, что и трезвучия, на основе которых они выстроены, достаточно охарактеризовать с этой точки зрения трезвучия, чтобы представить себе распределение основных функций между аккордами мажора и минора.

Наиболее исчерпывающе эта задача была выполнена профессором Ю. Н. Тюлиным в созданной им схеме, называемой «терцовый ряд трезвучий» (пример 41).

Каждый сектор обеих схем охватывает функциональную группу, в которую входят три аккорда. Центральные аккорды каждого сектора всегда, без исключений, выполняют только функцию данной группы: I — тоники (T), IV — субдоминанты (S), V — доминанты (D); на них не распространяется действие других функциональных групп. Они называются *главными трезвучиями*. Столь же определена функция крайних представителей субдоминантовой (II ступень) и доминантовой (VII ступень) групп.

41

Мажор:

Минор:

Сложнее с аккордами, которые получили название *медиант* (лат. *mediantis* — делящий пополам, находящийся в середине). *Нижняя медианта* — VI ступень — может выполнять функцию тоники в том случае, если звучит после аккордов доминантовой группы, либо субдоминанты, коль скоро звучит после аккордов тоники. *Верхняя медианта* — III ступень (в миноре — натуральная), напротив, выполняет функцию тоники, если перед ней тоническое трезвучие или секстаккорд, либо функцию доминанты, если она звучит после аккордов субдоминантовой группы. Естественно, что восприятие каждого аккорда как представителя той или иной функциональной группы обостряется, если он оказывается на *основном функциональном басу* (нижняя строка обеих схем).

Наряду с основными функциями в гармоническом движении могут возникать и *переменные функции*. Их существование было обнаружено и теоретически обосновано также Ю. Н. Тюлиным в 1937 г. в его труде «Учение о гармонии». Если основные функции аккордов определяются их отношением к тональ-

ному центру, то переменные функции возникают в том случае, когда аккорды вступают в определенные функциональные отношения *между собой*. Такое случается далеко не всегда, и потому переменные функции — результат особого контекста, в котором *побочные трезвучия* (II, III, VI, VII ступеней) приобретают на какой-то момент особые, не свойственные им в обычном контексте функции. При этом, однако, модуляции как таковой не происходит: переменные функции *сосуществуют* с основными.

Наиболее характерные переменнo-функциональные отношения представлены на созданной автором теории схеме, названной «квинтовый ряд трезвучий»:

42

Мажор:

Побочная группа

II M_{II} III

Главная группа

S T D

II VII

Минор:

Побочная группа

VI M_{VI} VII

Главная группа

S T D

II VII

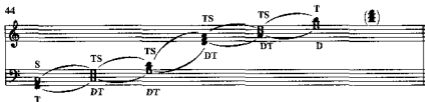
Схема наглядно демонстрирует то обстоятельство, что, наряду с главной группой трезвучий, которые осуществляют основные функции, существует и побочная группа аккордов. В условиях благоприятного контекста между ними также возникают кварто-квинтовые *гармонические* тяготения, обеспечивающие трезвучиям этой группы их восприятие как тоники, субдоминанты, доминанты. При этом следует иметь в виду, что функция тоники далеко не всегда закреплена именно за VI ступенью в мажоре или III в миноре: способность оказаться тоникой (Тюлин называет это свойство *тоникальностью*) может принадлежать и любому другому представителю побочной группы (вне схемы остаются только уменьшенные трезвучия). Так,

например, в Менуэте из Первой симфонии Бетховена благодаря соответствующему контексту функцию тоники выполняет трезвучие II ступени, а доминанты — VI:

43 [Allegro molto e vivace]

VI (T) - II (- S)

Полный квинтовый круг трезвучий, отраженный Тюлиным на следующей схеме, показывает, как сам факт наличия кварто-квинтовых соотношений в состоянии любое мажорное или минорное трезвучие наделять *тоникальностью*, *доминантностью* (при движении на квинту вниз) или *субдоминантностью* (при движении на квинту вверх):



§34. Теория модуляций

Переменные функции, как уже говорилось, *существуют* с основными, ни в коем случае не отменяя их. Если же основные функции аккордов меняются, происходит модуляция.

Модуляция — это смена *тоники*, и, соответственно, основные функции всех остальных аккордов меняются применительно к этой новой тонике. Таким образом, модуляция — это прежде всего фактор *тонального развития*: смена тональности может сопровождаться сменой лада, но лад может остаться и прежним — важна смена *тонального центра*. И напротив, смена лада без смены тонального центра, т. е. смена мажора одноименным минором и наоборот, строго говоря, не является модуляцией, так как не является фактором тонального развития. Этот процесс получил наименование *ладовой модуляции* и может быть рассмотрен как частный случай проявления мажоро-минора.

Общая теория модуляций в ее наиболее стройной и четкой форме изложена также Ю. Н. Тюлиным в первом издании «Учебника гармонии»¹.

Все модуляции классифицируются по следующим параметрам: а) по степени устойчивости модуляционного перехода; б) по способу перехода из тональности в тональность.

По степени устойчивости различаются модуляции *совершенная* и *несовершенная*.

Совершенной называется такая модуляция, в которой первоначальная тональность закреплена менее основательно, чем конечная; в случае *несовершенной* модуляции конечная тональность менее устойчива, чем первоначальная. В зависимости от характера тонального развития несовершенные модуляции могут представлять собой либо *отклонение*, если после него следует возвращение в первоначальную тональность, либо *проходящую модуляцию*, коль скоро за этой модуляцией следует дальнейшее движение в новую тональность.

¹ Тюлин Ю. Н. Учебник гармонии. — Ч. 2. — М., 1959.

По способу перехода существуют модуляции *функциональная, энгармоническая, мелодико-гармоническая, мелодическая и сопоставление*.

Функциональная модуляция основана на перемене функции *общего* для первоначальной и конечной тональностей *аккорда (трезвучия)*, чем обеспечивается функциональная связь этих тональностей между собой. В зависимости от характера этого общего аккорда устанавливаются *три степени родства* тональностей.

Ближайшее родство тональностей (*первая степень родства*) возникает, если общими аккордами являются тоники этих тональностей. Иными словами, если звуки, образующие тоническое трезвучие конечной тональности, входят в звукоряд первоначальной, то эти тональности находятся между собою в первой степени родства.

Вторая степень родства возникает между тональностями в том случае, если между ними в принципе существуют общие аккорды (но не тоники).

И наконец, самыми отдаленными друг от друга тональностями — *третья степень родства* — оказываются те, между которыми общих трезвучий нет.

Процесс модуляции совершается, как правило, следующим образом: после *общего* аккорда звучит *модулирующий аккорд* (т. е. такой, который присутствует только в конечной тональности) и тоника этой конечной тональности (с разным уровнем ее закрепления).

Энгармоническая модуляция также основана на наличии общего, но, как правило, диссонирующего аккорда, причем один или несколько звуков его (но не все) в обязательном порядке должны быть энгармонически приравнены. Таким образом, общий аккорд после энгармонического приравнения меняет свою структуру. Затем, как и в функциональной модуляции, следует *модулирующий* аккорд и тоника новой тональности.

Мелодико-гармоническая модуляция основана только на мелодической связи аккордов, принадлежащих разным тональностям. Последний аккорд начальной тональности называется *подводящим*, а первый аккорд новой тональности — это тоже, как правило, *модулирующий* аккорд, после чего следует тоника новой тональности.

Таким образом, относительно модуляций, совершаемых как переход с помощью средств гармонии, можно сделать следующий общий вывод: для того чтобы модуляция (т. е. смена то-

нального центра) совершилась, необходимо наличие как минимум *двух* аккордов: *модулирующего и тоники новой тональности*. Отсутствие первого из них делает невозможным ощущение модуляционного процесса, отсутствие второго не позволяет возникнуть фактору конечной тональности, остается только чувство неосуществившегося намерения.

Существуют также две разновидности модуляций, в которых собственно гармоническое движение отсутствует.

Мелодическая модуляция осуществляется только ходом одного (мелодического) голоса, который уводит из первоначальной и приводит в конечную тональность.

Сопоставление тональностей представляет собой введение новой тоники и, соответственно, новой тональности без какой-либо предварительной подготовки. Чаще всего это происходит на стыке разделов формы: закончился один раздел, и сразу же без перехода начался другой в новой тональности.

Рассмотрим несколько примеров.

В приведенном фрагменте финала Третьей симфонии Бетховена тональное развитие осуществляется следующим образом: вначале звучит d-moll, затем происходит энгармоническая модуляция в h-moll, причем по месту в форме она является *проходящей*, так как после нее следует функциональная модуляция в D-dur, который закрепляется наиболее основательно (это происходит уже за рамками фрагмента); таким образом, последнюю модуляцию можно считать *совершенной*.

Функциональная модуляция (т. 10–12 фрагмента) осуществляется в тональность первой степени родства, так как тоническое трезвучие тональности h-moll входит в звукоряд конечной тональности (D-dur) в качестве VI ступени. Именно оно в т. 10 является общим аккордом, после которого следует модулирующий — D_6 , а затем D_6 конечной тональности (т. 11), а в т. 12 появляется и тоника D-dur, которая и закрепляется в последних тактах фрагмента.

Перед ней, как уже отмечено, возникает энгармоническая модуляция из d-moll в h-moll. После тоники первоначальной тональности (т. 1–2) появляется уменьшенный септаккорд, который можно трактовать по-разному, но если придерживаться бетховенской нотации, то это — аккорд побочной доминанты к VII_{II} ступени (VII_{II}₂/VII_{II}₆, затем V₇/VII_{II}₆; т. 4–6). Последний из этих аккордов (*общий*) энгармонически приравнивается к альтерированной субдоминанте h-moll (IV₆₅⁺⁸: *g-h-d-eis*), после чего следуют модулирующий аккорд (I₆), доминанта и тоника конечной тональности h-moll (т. 7–10):

[Allegro molto]

45 d-moll

f *ff*

b-moll

p

cresc. *ff* *p*

V_7/VII_u
 ∞V_6^{+6}

$I-VI$

V_6 I

Следующий пример продемонстрирует образцы мелодико-гармонических модуляций (пример 46).

Это начало Седьмой симфонии Бетховена. Тональное развитие включает начальную тональность — A-dur, затем две промежуточных (сложное отклонение) — D-dur и C-dur и, наконец, возвращение в первоначальную тональность. Первые две модуляции — мелодико-гармонические, третья — функциональная.

Модуляция из A-dur в D-dur совершается в т. 4-6, причем в т. 4 звучит доминантовый квинтсектаккорд первоначальной тональности (подводящий), который не может быть общим аккордом с конечной. Однако уже в следующем такте появляется модулирующий аккорд — D_2 конечной тональности, а далее в т. 6 — тоника конечной тональности. Связь между последним аккордом A-dur (подводящим) и модулирующим сугубо мело-

Poco sostenuto

46 *f p f p* A-dur D-dur

47 *f p* D-dur

48 *f p* C-dur

49 *dim. pp* D-dur

50 *dim. pp* C-dur

51 *p* A-dur

$V_{6/5}$ V_2 I_6 V_2 $IV = VI_m$ V_7

дическая — голосоведение преимущественно плавное. Теми же параметрами характеризуется и вторая модуляция — из D-dur в C-dur (т. 7–8): подводящий аккорд — T_6 начальной тональности, который переходит плавно в модулирующий D_2 конечной, после чего звучит T_1 C-dur.

Последняя модуляция — функциональная в тональность второй степени родства: из C-dur в A-dur. Она основана на функциональной связи через общий аккорд мажоро-минора: $IV = VI_m$ (т.е. субдоминантовое трезвучие первоначальной тональности равно VI ступени одноименного минора конечной). А затем звучит модулирующая доминанта и в последнем такте фрагмента появляется тоника конечной тональности.

Пример мелодической модуляции мы находим в медленной части сонаты для фортепиано № 4 Бетховена. Раздел завершается четким кадансом в C-dur, после чего мелодическое движение (без участия гармонии) переводит действие в As-dur:

47 *[Largo]* *pp* *pp* *p*

47 C-dur

48 C-dur

49 C-dur

50 As-dur

Сопоставление тональностей — это, по сути, смена тональности вне модуляционного процесса-перехода. Находясь на стыке разделов формы, такая перемена тональности подчеркивает, как правило, факт сопоставления и по другим параметрам: интонационно-тематическому материалу, фактуре, иногда темпу, регистру и т. п. Примеров подобных сопоставлений довольно много в цикле П. И. Чайковского «Времена года»: ими обычно начинаются средние разделы сложных трехчастных форм.

§35. Гармония в условиях современного многоголосия

Если говорить о музыкальной классике XX в., то единый подход к характеристике многоголосия в этой музыке вряд ли возможен: слишком различны принципиальные установки отдельных композиторов. Существует, в частности, круг авторов, для которых типические контекстные свойства ладотональности, хотя и в значительной мере обогащенные и развитые, все же сохранили актуальность, и тем самым — при всех возможных модификациях — сохранили актуальность и основные черты гармонии как системы. В частности, в творчестве Прокофьева или Свиридова контекстные свойства гармонии сохраняются в полной мере. Шостакович в значительной степени полифонизирует музыкальную ткань своих сочинений, однако и здесь наличие ладовых тяготений и, соответственно, взаимодействие ладового центра и периферии также четко просматривается. Несомненна также ладовая основа сочинений Стравинского, Бартока, Мессиана и ряда других авторов, хотя сам характер многоголосия и прежде всего структура аккордов претерпевают в их творчестве (как и у Прокофьева) существенные изменения: появляются аккорды нетерцово́й структуры, так называемые *полиаккорды* (т. е. такие, которые расслаиваются на отдельные *моноаккорды*) и др.

Профессор Ю. Г. Кон, посвятивший ряд фундаментальных исследований проблемам гармонического языка современной тональной музыки, выводит, в частности, ряд закономерностей, присущих очень широкому диапазону творческих манер и стилей творцов XX в. Это прежде всего действие *механизма интеграции музыкальной ткани*. Здесь имеется в виду «внедрение в аккорд звуков другой функции, почерпнутых из самой ладовой системы...» Такое внедрение часто приводит к *интеграции горизонтали и вертикали*, которые строятся по одним и тем же законам и на одном и том же материале, и, следовательно, «процесс интеграции горизонтали и вертикали все-

гда разворачивается как взаимодействие двух начал — вертикальной и горизонтальной „проекций“ мелодико-ладового материала»¹. Рассматривая процесс интеграции музыкальной ткани в исторической перспективе, автор обнаруживает его действие и на ранних этапах становления гармонии, но доминирующая роль этого механизма, как он это показывает, характерна именно для современной тональной музыки. Говоря о связях аккордов, Ю. Г. Кон использует понятие «ассоциативная гармония», подразумевая под ним определенное подобие аккордов, причем далеко не всегда по структуре, но по плотности, по характеру звучания, т. е. такое подобие, которое в наибольшей мере способствует их связи друг с другом².

Вместе с тем Кон четко проводит различие между тональной и атональной музыкой, которое, как он считает, «коренится глубже, чем в самом факте наличия или отсутствия типовой ладовой основы. Дело в том, — продолжает он, — что в силу указанной „вырожденности“ системы в атональной музыке такой основы *не может быть*. Если же она появляется, то лишь как реликт ладотонального мышления, которое, как показывает история музыки XX в. отнюдь не преодолено и не изжито экспериментированием в области музыкального языка»³.

Возникает, следовательно, вопрос, возможно ли усмотреть наличие гармонического мышления в условиях такой «реликтовой» ладовости, либо вовсе вне ладовой основы? Что касается первого, то, безусловно, такой шанс есть, хотя он требует и внимательного вслушивания в текст, а иногда и пронизательного анализа.

Так, во фрагменте из оперы А. Шёнберга «Моисей и Аарон» (1 акт, 2-я сцена), т. е. в музыке, казалось бы, принципиально чуждой ладовому началу, на первый взгляд, отсутствуют даже намеки на наличие типической ладовой системы:



¹ Кон Ю. Г. Избранные статьи о музыкальном языке. — СПб., 1994. — С. 11.

² Там же. — С. 52–60 и др.

³ Там же. — С. 87.

Тем не менее, если провести небольшой эксперимент и сдвинуть на полтона вниз нижний голос, музыка начинает звучать, как вполне ладовоопределенная, и гармонические функции, равно как и тональность (E-dur), оказываются вполне ощутимыми¹ (фрагмент приводится для наглядности в облегченной фактуре):



Коль скоро отсутствуют даже такие следы ладовой системности, как в приведенном выше примере, решающую роль в ощущении тех или иных участков многоголосия как центров тяготений и других, которые в них «тяготеют», зависит исключительно от данного конкретного контекста. Ритм, особенности фактуры, инструментовки, структуры (например, ощутимая повторяемость какого-то участка музыкальной ткани) — все они могут способствовать восприятию какого-то элемента музыкальной ткани в качестве «центрального элемента системы» (термин Ю. Н. Холопова) и определить отношение к нему (тяготения в него) элементов периферийных.

Ярким примером такого индивидуального контекста, который способствует восприятию одного созвучия как центра системы, а других в качестве периферии, тяготеющей в этот центр, является завершение прелюдии Скрябина, ор. 67 № 1:



¹ Пример и наблюдение заимствованы из диссертационной работы Е. А. Сушаповой «Концептуальные парадигмы оперы Шёнберга „Моисей и Аарон“ в контексте эпохи» (рукопись).



Эффект завершения связан в основном с *ритмо-мелодической* природой представленных в примере последних девяти тактов прелюдии. Метрическая акцентуация первого созвучия (оно в этих девяти тактах появляется 5 раз и каждый раз на сильной доле), замедление гармонического движения (третье созвучие сначала звучит полтора такта, а потом продлено на три с половиной такта без возобновления), *интонационное торможение* — одна и та же мелодическая фигура с незначительными модификациями звучит на протяжении всего этого пространства, кроме последнего такта, в котором остается одно созвучие, наконец, «вводно-новое» разрешение *es* в *e* в верхнем голосе в двух последних тактах — все это в совокупности с агогикой свидетельствует о завершающем характере этого построения.

Что же касается собственно гармонии, то в обоих аккордах, раскачиванием которых характеризуется движение в последних семи тактах, звуковой состав совершенно *идентичен*, ибо предпоследний аккорд представляет собой обращение последнего! Иными словами, функция центра тяготения обусловлена исключительно ритмо-интонационным контекстом, но отнюдь не собственно гармоническими средствами.

§36. Гармония как отрасль музыковедения

Как уже упоминалось ранее, термин «гармония» вошел в употребление в самых ранних трудах, связанных с музыкальным искусством, когда до появления собственно гармонического мышления оставалось еще много веков. Если же обратиться к истории становления гармонии как науки в ее специфической форме, то можно утверждать, что она зарождается тогда же, когда *вертикаль* начинает претендовать на роль важнейшего фактора музыкальной логики и, наряду с мелодией, основного компонента музыкальной ткани.

Здесь опять нужно упомянуть имя Дж.Царлино, в трудах которого обращено пристальное внимание уже не только на интервалику (консонансы, диссонансы), но и на *трезвучие*.

Царлино демонстрирует акустическую природу мажорного трезвучия, вытекающего из обертонового звукоряда, рассматривает отличие от него минорного трезвучия и, соответственно, роль терцового тона. Но главное — трезвучие уже им мыслится не как сочетание голосов-горизонталей, но как *единый вертикальный комплекс*. Такой подход к созвучию как к вертикали во многом способствовал утверждению гомофонно-гармонического стиля и, в частности, появлению первой оперы (в обсуждении идей Царлино принял активное участие В. Галилеи — один из членов Флорентийской «камераты», чьим детищем и стала первая *dramma per musica*; см. § 8).

Основы современного понимания гармонической логики были заложены в «Трактате о гармонии» Ж. -Ф. Рамо. Здесь обоснована теория основных функций — тоники как тонального центра и подчиненных ему субдоминанты и доминанты; развита идея мажорных и минорных тональностей (хотя впервые термин «тональность» был введен более ста лет спустя французским музыковедом и критиком Ф. Ж. Фетисом); установлено понятие «обращение аккордов»; намечена теория функциональной модуляции. Главное достижение Рамо — это закрепление за гармонией представлений об особом, активно развивающемся и прогрессивном для современной ему музыки типе многоголосия. Труд Рамо оказал определенное влияние на композиторскую практику и почти на сто лет стал образцом для многочисленных появившихся впоследствии трудов и пособий по гармонии.

Следующим эпохальным событием в науке о гармонии стали труды немецкого теоретика Хуго Римана (1849–1919). Он значительно углубил и развил учение Рамо о гармонических функциях (ему, кстати, принадлежит сам термин «функция»), теорию функциональной модуляции в связи с процессами формообразования, им подробно рассмотрена логика гармонического развития в кадансах.

В России авторами наиболее значительных работ в этой области — двух учебников гармонии — стали крупнейшие композиторы П. И. Чайковский и Н. А. Римский-Корсаков. В учебнике Чайковского основное внимание уделено вопросам мелодической связи аккордов и проблемам голосоведения; в учебнике Римского-Корсакова более подробно рассмотрены вопросы рационального отбора гармонических средств, теория родства тональностей. К числу достоинств этого учебника относят также строгую логичность и последовательность изложения, которые обеспечили ему долгую жизнь именно в качестве учебного пособия.

Среди ученых, посвятивших науке о гармонии серьезные труды, которые во многом продвинули вперед науку об этом типе многоголосия, необходимо назвать имена Э.Курта («Романтическая гармония и ее кризис в „Тристане“ Вагнера»), Ю. Н. Тюлина («Учение о гармонии»), Ю. Н. Холопова («Очерки современной гармонии»), Ю. Г. Кона («Об аккордике в тональной музыке XX века»; «Принцип сочетания в гармонии»; «Общие замечания о тональной гармонии XX века»).

ВОПРОСЫ

1. Проанализируйте взаимодействие различных уровней тяготений во фрагменте из Концерта № 5 для фортепиано с оркестром Бетховена (пример 38).
2. Найдите примеры из музыкальной литературы, в которых медиантам присущи разные функции.
3. Проанализируйте тональный план и типы модуляций в пьесе «У камелька» Чайковского («Времена года», № 1).
4. Найдите тональные сопоставления в других пьесах из этого цикла.
5. Определите, какие именно функции представлены в примере 49.

ЛИТЕРАТУРА

Кон Ю. Г. Избранные статьи о музыкальном языке. (Раздел первый). — СПб., 1994. — С. 6–94.

Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. — М., 1975.

Тюлин Ю. Н. Учение о гармонии. — Т. 1. — М., 1966.

Холопов Ю. Н. Очерки современной гармонии. — М., 1974.

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

Глава 9. АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

§37. Что значит анализировать музыку?

Слово «анализ» (греч. *ἀνάλυσις* — разложение, расчленение) подразумевает такой подход к объекту исследования, при котором он подлежит углубленному рассмотрению. Причем объект этот изучается не столько как целое, но прежде всего как состоящий из отдельных компонентов, каждый из которых требует особого внимания. Понятно, что при таком подходе ощущение целого временно как бы игнорируется, выносится за скобки, что создает определенную опасность его утраты

(вспомним пушкинского Сальери: «*Звуки мертвых, музыку я разъял как труп*»). Этой опасности можно избежать, если за анализом следует *синтез*, т. е. такой подход, который призван восстановить временно утраченное целое.

По сути, в музыке можно анализировать все: и отдельные средства выразительности (лад, ритм, полифоническое или гармоническое многоголосие, динамику, тембр, мелодию, фактуру и т. д. и т. п.), и стиль отдельного композитора или целого направления, и отдельные виды музицирования, музыкальные жанры — словом, анализу подлежит любой объект музыкального искусства, попавший в поле зрения исследователя.

Однако анализ, как это следует из сказанного, никогда не существует сам по себе и сам для себя: он всегда должен быть *целенаправленным*, т. е. ориентированным на достижение определенной цели, на решение определенной задачи. Такой целью или задачей является поиск нового знания о том объекте, который подвергся изучению, обогащение представлений о нем именно как о *целом*, т. е. не просто возвращение его целостности, но восстановление ее на новой основе, с новым качеством.

В этом смысле анализ музыки существует столько же времени, сколько существует и сама музыка, — менялись только объекты исследования: сначала лад, ритм, затем полифоническое и гармоническое многоголосие и т. д. (подробнее см. главу 2). Можно утверждать, что анализ и синтез — это понятия, в своей совокупности являющиеся синонимическими по отношению к музыкознанию в целом, ибо все науки, так или иначе исследующие музыкальное искусство, опираются, по сути, на эти два процесса в стремлении добыть, обогатить, усовершенствовать знания о том или ином компоненте музыкального искусства.

Первоначальным действием в исследовании какого-то из объектов является *описание* включенных в него элементов. Однако уже это действие предполагает использование каких-то аналитических механизмов: вряд ли можно считать научной (т. е. приносящей новое знание) простую «инвентаризацию» без каких-то попыток усмотреть определенный порядок в том, что подлежит описанию. Так, например, простое описание подряд интервалов, из которых складывается мелодический голос, скорее всего не даст никакого нового знания об этой мелодии (хотя и образует предпосылку к обретению этого знания). Но достаточно обратить внимание, скажем, на то обстоятельство, что в мелодии преобладают широкие интервалы, размашистые ходы, и даже это скромное наблюдение позволит в дальнейшем

сделать некие обобщения, обогащающие наши представления об этой мелодии.

Таким образом, основным действием аналитического плана является *обобщение*, вырастающее на основе проделанных наблюдений. Для того чтобы обобщение стало возможным, следует искать *аналогии* между разными явлениями (так, обобщение о широких интервалах появляется как следствие сравнения и обнаружения аналогии в их структуре). Цепочка взаимосвязанных обобщений может привести к обнаружению *закономерности*; совокупность же закономерностей может стать основой *теории*. Таков научный метод, получивший наименование *дедуктивного*. Возможен и обратный путь: проверка имеющихся, заранее данных (или предполагаемых) теоретических соображений на конкретном музыкальном материале путем *анализа* тех или иных его параметров. Этот метод исследования называется *индуктивным*. Но и в том и в другом случае — в начале или в конце пути — находится *анализ музыки* как необходимое звено всякого исследования.

Обобщения могут быть итогом аналитических наблюдений на разных уровнях одного музыкального текста или целой их группы, либо более обширной их совокупности. Так, например, представление о *ладе* как типической контекстной системе представляет собой совокупность обобщений, закономерностей и теоретических выводов очень высокого порядка, охватывающих целые эпохи музыкального творчества. В сущности, любая категория, вошедшая в обиход музыковедения (*ритм, стиль, жанр, форма*), представляет собой такую совокупность более или менее высокого уровня обобщений. И возникают такие совокупности как результат вдумчивых наблюдений и аналитического подхода в их оценке и интерпретации.

§38. Зачем анализировать музыкальные произведения?

На первый взгляд, ответ на этот вопрос содержится в предыдущем параграфе, но это не совсем так. Там шла речь об анализе *музыки*, т. е. о таком подходе к изучению этого вида художественного творчества, который требует исследования отдельных его компонентов. Но зачем анализировать музыкальное *произведение* как таковое? Ведь лучшая интерпретация музыкального произведения — это его исполнение, его конкретное, реальное — здесь и сейчас — звучание (или мысленное прослушивание).

Можно анализировать его гармонический язык — но это сфера гармонии, можно анализировать используемые в нем

средства выразительности — лад, метр, ритм, тембровую сторону, полифоническую ткань (если таковая имеется) — однако каждый из этих компонентов изучается определенной музыкально-ведческой дисциплиной, в копилку которой и будет идти добытое таким образом новое знание. Но музыкальное произведение, взятое в целом, не принадлежит ни одной из этих дисциплин, оно — самостоятельный художественный организм, разъятие которого на отдельные компоненты требует, как об этом говорилось, *синтеза*, т. е. обратного действия, восстанавливающего это художественное целое. Но, повторимся, как *художественное целое* музыкальное произведение может быть только *исполнено*, полноценный синтез его на обычном словесном языке невозможен (об этом хорошо сказал немецкий поэт Г.Гейне: «Музыка начинается там, где кончается слово...»).

Это обстоятельство, возможно и неосознаваемое, тем не менее сыграло свою роль в том отношении, что учебная дисциплина, которая стала позднее называться *анализом музыкальных произведений* (далее мы будем говорить — *анализ*), в отличие от полифонии и даже гармонии, появляется достаточно поздно — примерно в середине XVIII в. Что касается анализа как науки, то некоторые современные ученые считают, что он просто не существует (Ж.-Ж. Натье)¹, либо, в лучшем случае, констатируют его недавнее становление в этом качестве («анализ музыкальных произведений и в самом деле *стал чем-то вроде самостоятельной науки*». — Курсив мой. — М. В. ²).

Анализ музыкальных произведений действительно первоначально появляется вовсе не как анализ, а как руководство по композиции, ориентированное на сочинение в так называемых *свободных формах*. К таким формам относились все неполифонические структуры (полифонические изучались в классе контрапункта). Кристаллизация такого рода форм произошла в тесной связи с преобладанием в музыке гомофонно-гармонического стиля (§ 41), тонального развития (§ 19), акцентной ритмики (§ 23), танцевально-маршевых жанров, т. е. в том же XVIII в. И все эти «Введения в музыкальную композицию», «Школы композиции», «Руководства к сочинению» и т. п. были предназначены для будущих композиторов, и в них — в сжатом или развернутом виде — излагались закономернос-

¹ См.: Dunsby J. Editorial // Music Analysis. — March, 1982. — Vol. I, № 1. — P. 8.

² Холопов Ю. К проблеме музыкального анализа // Проблемы музыкальной науки: Сб. статей. — Вып. 6. — М., 1985. — С. 130.

ти, выведенные из опыта, из художественной практики предшественников и современников, и прежде всего венских классиков — Гайдна, Моцарта и Бетховена. Наибольшую известность получил четырехтомный труд Адольфа Бернгарда Маркса «Школа музыкальной композиции» («Die Lehre von der musikalischen Komposition»), изданный в Лейпциге в 1837–1847 гг. и ставший основой для многих последующих руководств такого же рода.

Основным объектом рассмотрения в этих школах и руководствах были *формы инструментальной музыки*, получившие широкое распространение у классиков и позднее у романтиков. Поскольку в центре внимания находилось создание произведения как целого, то анализу подвергалась и форма целого сочинения, а не только отдельных его компонентов.

Позднее, когда вместе с композиторами начали обучаться примерно по тому же плану и музыковеды (будущие музыкальные критики, учителя музыки), призванные *говорить* о музыке, *толковать* музыку, школы и руководства по сочинению *форм* были постепенно заменены учебниками *анализа форм*. Одновременно, однако, все большее внимание — если не в самих учебниках, то в читаемых курсах — обращалось на тот уровень музыкального произведения, который можно было бы назвать «музыкальным смыслом», «содержанием», ибо для музыковедов и критиков важно было овладеть методикой такого анализа, который бы дал им возможность интерпретировать его *словесно*. К такому подходу побуждали и некоторые музыкальные писатели, а также лекторы, создававшие запоминающиеся своей яркостью образцы *речи о музыке*¹. Постепенно именно эта задача — дать молодым музыковедам в руки инструмент, с помощью которого они овладели бы искусством речевых высказываний о музыке, стала главной, и дисциплина «анализ форм» превратилась в «анализ музыкальных произведений».

Что же касается анализа как науки, то долгое время основным содержанием его было более или менее подробное описание *типических музыкальных форм*. Под формой в этом случае понимался некий *инвариант*² композиционной схемы, ко-

¹ В романе Т. Манна «Доктор Фаустус» описан эпизод, касающийся бетховенской фортепианной сонаты, ор. 111 (№ 32), которую учитель главного героя — Кречмар — «сыграл великолепно, прерывая игру, чтобы *повесть* нам внутреннее содержание сонаты» (курсив мой. — М.Б.) (Манн Т. Доктор Фаустус. — М., 1959. — С. 82).

² Инвариант (франц. invariant) — не изменяющийся, неизменный.

торый в каждом реальном произведении мог быть несколько изменен, но последовательность и некоторые черты во внутреннем строении которого, как правило, сохранялись. Количество таких схем было сравнительно невелико, их классификация не отличалась особой сложностью, и складывалось впечатление, что, помимо все большей детализации в описании таких инвариантов, к научному потенциалу анализа нечего добавить.

Ситуация в значительной мере изменилась с появлением выдающегося труда академика Б. В. Асафьева — первой книги его исследования «Музыкальная форма как процесс» (1930). В этой работе впервые в отечественном музыкознании был обоснован взгляд на музыкальную форму как на интонационное становление, как на драматургически организованное звуковое действие, *результатом* которого (а не *причиной*) является музыкальная композиция-схема. Многие плодотворные идеи, которые были заложены в этой книге, стали импульсом для трудов ученых — его последователей и в итоге привели к появлению весьма серьезных научных результатов в этой области музыкальной науки. Как представляется, дальнейшее ее развитие пошло двумя путями.

§39. Целостный анализ. Анализ как наука

В значительной мере под влиянием асафьевских идей и их реализации в некоторых его работах, была выдвинута концепция *целостного анализа*, принадлежащая Л. В. Кулаковскому, В. А. Цуккерману, Л. А. Мазелю и И. Я. Рыжкину (начало 30-х гг.). Термин «целостный анализ», как об этом пишет Л. А. Мазель, принадлежит В. А. Цуккерману, хотя сам Цуккерман это отрицает¹. Но в конечном счете вопрос приоритета в данном случае не столь важен. Важно другое: и Цуккерман, и Мазель на протяжении всей своей деятельности отстаивали, внедряли и собственными научными трудами пропагандировали эту концепцию, усматривая в ней и метод, и конечную цель аналитического подхода к музыкальному искусству.

Суть такого подхода к исследованию музыкального произведения заключается в том, что на каждой стадии *анализа* музыкальное произведение демонстрируется как *целое*, как уни-

¹ Мазель Л. А. В. А. Цуккерман и проблемы анализа музыки // В. А. Цуккерман — музыкант, ученый, человек: Статьи, воспоминания, материалы. — М., 1994. — С. 10; Цуккерман В. А. Из статьи «Не забывать о музыке» // Там же. — С. 134.

кальный художественный объект. Более того, предполагается и выход за рамки данного сочинения: рассматриваются многочисленные связи и его взаимоотношения с другими, в чем-то близкими ему, или — напротив — противопоставление по отношению к далекому от него, иными словами, взаимодействие сочинения с тем контекстом, в который оно погружено. Таким образом, *целостный анализ* в самом названии содержит противоречие, поскольку в нем прежде всего отмечено тяготение к *синтезу*, к восстановлению *целостности*.

А потому задачи, которые ставит перед исследователем такой анализ, исключительно сложны. Он требует не только фундаментальных знаний и владения всем технологическим арсеналом музыковедения, не только бесспорного таланта музыканта-интерпретатора (Мазель пишет: «Целостный анализ представляет собой также и музыковедческую трактовку произведения»¹), но и — что не менее важно — требует наличия бесспорного литературного таланта, поскольку рассказ о произведении искусства, по словам Цуккермана, «должен хоть в какой-то мере нести на себе отблеск художественности... и зрелые, опытные музыковеды не всегда достигают успеха в синтезе содержательности и литературности...»².

Лучшие образцы целостного анализа (некоторые из них появились еще до формулировки этой теоретической концепции) свидетельствуют о том, что передача музыкальных впечатлений на языке слов требует, по сути, волшебного владения языком, точного попадания в выборе самих слов и их сочетаний, требует, следовательно, совмещения талантов слушателя, интерпретатора и подлинного таланта *вещателя*. К числу таких работ относятся книги Р. Роллана о Бетховене, книги Б. В. Асафьева («Симфонические этюды» и «Евгений Онегин. Лирические сцены П. И. Чайковского. Опыт интонационного анализа стиля и музыкальной драматургии»), книги Л. А. Мазеля («Фантазия f-moll Шопена. Опыт анализа») и В. А. Цуккермана («„Камаринская“ Глинки и ее традиции в русской музыке» и «Соната си минор Ф. Листа») и ряд других. Все эти работы, бесспорно, привнесли много нового в наши представления об описанных сочинениях и выдвинули немало плодотворных идей, обогативших музыковедение в целом.

¹ Мазель Л. А. Цит. соч. — С. 11.

² Цуккерман В. А. О теоретическом музыкознании // Цуккерман В. А. Музыкально-теоретические очерки и этюды. — М., 1970. — С. 8.

Однако концепция целостного анализа — музыковедческой интерпретации музыкального произведения, давшая обильные плоды как проявление индивидуального таланта отдельных исследователей, — показала, что ее использование — это не только научное осмысление уникального художественного творения, но и одновременно — плод *уникального же, художественного его толкования*, т. е. не совсем вписывается в рамки собственно науки.

Иной путь был намечен позднее. Во второй половине XX в. в отечественном музыкознании стали появляться работы, также вдохновленные идеями Асафьева, но направленные не на анализ отдельного художественного творения, а на постижение тех *закономерностей*, которыми в принципе отмечена вся область типических музыкальных структур. Этот путь был тем более не прост, что, возвращаясь к, казалось бы, давно изученному материалу — типическим формам, нужно было отстоять и обосновать совершенно новый подход, новую позицию по отношению к ним. Основной вопрос анализа в таком его понимании может быть сформулирован следующим образом.

Если музыкальная форма — это *результат* процесса становления музыкального произведения, а не его причина, как доказал Асафьев, если каждое подлинно художественное музыкальное произведение уникально и неповторимо, то как и чем объяснить существование *типических музыкальных структур*? Чем объяснить существование их как *инвариантов*?

Этот же вопрос можно задать по-другому.

На протяжении многих десятков лет сотни и тысячи сонат и симфоний, мелких и крупных инструментальных и вокальных сочинений создавались по единому композиционному плану, по единым законам, долгое время неписаным и даже сейчас не в полной мере осознанным. И среди авторов этих творений — великих авторов! — было очень мало конформистов, покорно следовавших за традицией, напротив — их уникальность заключалась в том, что они без конца нарушали так называемые школьные правила и вовсе не были склонны без достаточных на то оснований следовать каким бы то ни было заранее данным установкам. Почему же несмотря на то, что менялись эпохи, направления, стилистические модели, композиторы продолжали (и даже сейчас в какой-то мере продолжают) использовать все те же *инварианты — типические структуры*?

Задача, которая стоит перед анализом как наукой, следовательно, заключается не в том, чтобы просто описать с большей или меньшей подробностью и детализацией эти структуры,

а в том, чтобы вскрыть те закономерности, которые привели к их появлению, к их кристаллизации и к столь долгой исторической жизни.

Но всякая типическая структура — это свойство, которое принадлежит произведению как *целому*, а не какой-то отдельной его частности. И поэтому возможен еще один ответ на вопрос, поставленный в заголовке предыдущего параграфа: *анализ музыкального произведения — это путь к открытию закономерностей, находящихся в основе типических структур, к их осмыслению и к проверке их действия на каждый раз новом, конкретном музыкальном материале.*

На этом пути также имеются определенные достижения. Заметной вехой стали работы Л. А. Мазеля и В. А. Цуккермана, В. П. Бобровского, О. П. Соколова, Ю. Н. Холопова, Е. А. Ручьевской; именно таким научно-теоретическим подходом отмечен и учебник «Музыкальная форма», созданный группой профессоров и преподавателей Санкт-Петербургской консерватории под редакцией профессора Ю. Н. Тюлина.

Рассмотрим основные научные идеи, составляющие в настоящий момент арсенал анализа как науки.

§40. Некоторые закономерности формирования типических структур

Прежде всего в поле зрения анализа оказываются те обстоятельства, благодаря которым *возникают* типические музыкальные структуры. Среди этих обстоятельств, вероятно, на первое место следует поставить ту специфическую особенность музыкального искусства, которая определена *протеканием музыки во времени*. Музыкальное произведение, чтобы состояться как художественное целое, в отличие от книги, которую можно на время отложить и потом продолжить чтение, течет без остановок от начала до конца.

Полноценное восприятие музыки, следовательно, сложный процесс, требующий значительной концентрации слушательского внимания и сочетающий в себе две труднейшие задачи: а) осознание и восприятие музыкального смысла вопреки его отдаленности от внемузыкальных истоков и б) овладение им, несмотря на его существование как непрерывно движущегося во времени и как существующего *только в этом безостановочном движении*. То обстоятельство, что, невзирая на эти трудности, существует весьма значительное (в абсолютном выражении) число людей, слушающих и понимающих музыку, объяс-

няется среди прочего многими шагами, которые музыка сама делает навстречу слушателю.

Первая из названных задач связана с решением музыкальной проблемы *внятности*, т. е. прояснения связей музыки с внемузыкальной реальностью, и реализуется в особой специфике музыкального значения (§47); решение же второй целиком и полностью опирается на закономерности, которые лежат в основе формирования музыкальных структур.

В первую очередь структуры призваны обеспечить восприятие музыкального смысла. Это так называемая *коммуникативная функция* структур (*лат. communicatio* — делать общим, связывать, общаться), которой во многом определяются принципы их формирования. Психологические закономерности восприятия музыки (а от них-то и находится в прямой зависимости способность структуры осуществлять коммуникативную функцию) весьма устойчивы, о чем свидетельствует возможность восприятия слушателем нашего времени музыкальных произведений самых разных эпох.

«Школой режиссерского владения вниманием слушателей» назвал Б. В. Асафьев партитуры симфоний и квартетов Гайдна, подчеркивая, что «чутким умением» идти слушателю навстречу «владели едва ли не все классики, почему и оказались классиками, зная, как помочь себя слышать». На этом пути и возникают устойчивые типические свойства и признаки музыкальных структур, ибо «если с точки зрения исторической нет музыкальной конструкции, не оправдываемой содержанием, то с точки зрения эстетической — нет формы, не проверенной массовым слуховым опытом, иначе для чего бы ей быть?!»¹. И Асафьев на примере многих своих анализов продемонстрировал, что форма в музыке «может быть и замком и ключом»².

Какие же именно процессы восприятия управляют структурными параметрами музыкального материала, в чем именно они сказываются?

Основа всего — *память*, которой в первую очередь определяется возможность постижения музыкального материала, либо — при ее беспомощности — это постижение становится затрудненным, а то и вовсе невыполнимым. Для адекватного восприятия музыкального произведения как единого целого нужно, чтобы слушатель *запомнил* материал при его первом проведении-показе, *узнал* его при переизложении или в дальнейшем

¹ Асафьев Б. В. Избранные труды. — В 5 т. — М., 1954. — Т. 2. — С. 69, 65.

² Там же. — С. 69.

развитии, *сравнил* и обнаружил как сходство, так и различия при каждом новом его «выходе на авансцену».

И сходство, и различия обнаруживаются тем отчетливее, чем более, наряду с узнаванием, действует механизм *предполагания дальнейшего — экстраполяции*, когда схожие элементы начала материала заставляют ожидать подобные же элементы в его продолжении, т. е. когда возникает *инерционное предслышание*. При этом следование инерции или ее преодоление в каждом конкретном случае равно важны для полноценного восприятия.

Таким образом, в основе любой типической структуры лежит *повторяемость* ее элементов, их неоднократное произнесение. «Повторности настоятельно требует материал музыки — для текучевременной и обобщенно-звуковой природы музыки *повторность есть „якорь спасения“*, позволяющий и лучше осознать содержание, и яснее ориентироваться в форме произведения»¹. Именно повторностью обеспечивается возможность «закрепления в памяти художественной материи» музыки, отмеченной «тонкостью и эфемерностью»².

Однако этим отнюдь не исчерпываются коммуникативные основы структур. Большую роль играют два фундаментальных принципа взаимоотношений различного по своим параметрам материала: *сопоставление* (противоположение) и *сопряжение*. И если повторения материала способствуют его оседанию в памяти, что, в свою очередь, оказывается стимулом для распознавания, сравнения, экстраполяции, то сопряжение и сопоставление — это факторы, обеспечивающие необходимый *уровень концентрации внимания*, с одной стороны, и непосредственно влияющие на *восприятие звучащей материи как целостного единства* — с другой.

Сопряжение — это *постепенное введение нового качества при одновременном вытеснении старого*. Сопряжение во всех его многочисленных модификациях, безусловно, является первичным и ведущим принципом организации материала, ибо именно оно обеспечивает музыкальной речи единство, цельность, спаянность. Даже если речь идет о взаимоотношении материала на уровне частей многочастного цикла, то и тогда полная автономия, независимость их друг от друга, невозможна; наличие же общих элементов, сколь бы незначительными

¹ Цуккерман В. Музыкально-теоретические очерки и этюды. — С. 23.

² Соколов О. О двух основных принципах формообразования в музыке // О музыке: Проблемы анализа. Сб. статей. — М., 1974. — С. 57.

они ни казались, обеспечивает сопряжение данных структур. Часто даже концертные программы строятся по *принципу сочетаемости* входящих в них произведений разных композиторов, веков, стилей, направлений; но ведь сочетаемость произведений и предполагает наличие в них неких *общих факторов* (наряду с возможным и весьма фундаментальным различием), а это и есть одно из проявлений сопряжения.

О творческом характере сопряжения говорит И. Стравинский: «Контраст везде. Достаточно его только увидеть. Подобие же скрыто, нужно его открыть, а это удается сделать только крайним напряжением сил. Если разнообразие меня привлекает... то подобие требует от меня более сложных решений, и результаты его более значительны и более для меня ценны»¹.

Сопоставление — это такой тип взаимоотношений, при котором *подчеркиваются параметры материала, отмеченные различием*. Сопоставление может охватывать множество уровней, соседствуя с сопряжением, взаимодействуя с ним. Оно является хотя и вторичным, но тем не менее важнейшим фактором, необходимым для повышения потенциала восприятия. Возможны сопоставления как внутрискруктурные (между элементами одной структуры), так и межструктурные (сопоставления структур). Сопоставление играет значительную роль в восприятии музыкального произведения, обеспечивая *эффект обновления* и оказывая тем самым освежающее воздействие на слушательское внимание. Однако сопоставление требует сугубой осторожности в его использовании, ибо слишком частое использование этого приема способно не активизировать, но, напротив, утомить внимание и, соответственно, ослабить его концентрацию.

Таким образом, для того чтобы при восприятии не утрачивалось ощущение целого, а с другой стороны, дабы внимание не утомлялось длительным сосредоточением в одной сфере, вступают во взаимодействие сопоставление и сопряжение как важнейшие средства, обеспечивающие коммуникативность данного сочинения.

В произведениях *малой протяженности* чаще и активнее в качестве основного принципа используется сопряжение. Это понятно, так как небольшие масштабы обеспечивают сопряжению достаточную концентрацию внимания без опасности его ослабления, что гораздо труднее достигается в крупном сочинении. И в то же время обилие сопоставлений на небольшом

¹ Стравинский И. Статьи и материалы. — М., 1978. — С. 281.

временном пространстве приводит к инфляции новизны и усталости внимания; поэтому чаще всего яркое сопоставление требует, как правило, компенсирующего его достаточно развернутого сопряжения, что, естественно, вызывает к жизни разрастание масштаба. В произведениях же *крупномасштабных*, развернутых, сопоставление оказывается необходимым фактором формирования структуры наряду с сопряжением, так как обновление материала является одним из обязательных условий, благодаря которым поддерживается неослабевающее внимание слушателя.

Таковы некоторые фундаментальные принципы, изучением которых занимается анализ. Подобные вопросы рассматриваются как на уровне совокупностей структур (простые формы, сложные формы), так и на уровне каждой отдельно взятой типической структуры. Их изложение в полном объеме образует научную и учебную дисциплину как учение о *вторичной контекстной системе*, которую представляет собой совокупность типических структур тональной музыки европейской традиции.

ВОПРОСЫ

1. Вернитесь к примерам 11а и 12. Какие аналогии были найдены в процессе их анализа? В чем заключалось обобщение? Сравните примеры 10а и 12 с точки зрения ритма: что в них общего, в чем принципиальное различие?
2. Познакомьтесь с каким-либо образцом целостного анализа (из списка литературы). Что больше всего привлекло в нем? Какие черты художественности высказывания вы в нем обнаружили?
3. Сравните третьи части из бетховенских сонат для фортепиано № 1, 2, 3, 4. Что общего в их структуре? Какими чертами отмечен в них структурный инвариант? Какова роль в них повторности?
4. Внимательно познакомьтесь с сонатой (сюитой, концертом), часть из которой вы сейчас разучиваете. Как материал этой части сопряжен с материалом остальных частей? Что их связывает в единое целое?
5. Есть ли сопоставления в произведениях, исполняемых вами в классе основного инструмента? Где они расположены? Как их наличие соотносится с масштабом произведений?

ЛИТЕРАТУРА

- Асафьев Б.В. О музыке Чайковского. — Л., 1972.
Асафьев Б.В. Симфонические этюды. — Л., 1970.

Мазель Л.А. Фантазия f-moll Шопена. Опыт анализа // Исследования о Шопене. — М., 1971.

Роллан Р. От «Героической» до «Аппassionаты» // Музыкально-критическое наследие. — Вып. 5. — М., 1990.

Цуккерман В.А. Соната си минор Ф. Листа. — М., 1984.

Г л а в а 10. ИСТОРИЧЕСКОЕ МУЗЫКОЗНАНИЕ

§41. История и теория музыки: общее и раздельное

Как это видно из предшествующего изложения, вопросы истории так или иначе входили во все разделы теоретического музыкознания: и в те, которые были посвящены первичным контекстным системам музыкальной речи (ладу, ритму), и в те, которые были посвящены вторичным системам (полифонии, гармонии, анализу музыкальных произведений). Это легко объяснимо — каждая из этих систем не являлась вечной и неизменной. Они появлялись как следствие определенных процессов в развитии европейского музыкального искусства, претерпевали за время своего существования какие-то метаморфозы, и все эти события так или иначе становились фактами из области истории музыки. Более того, вне исследования исторического процесса развития музыкального искусства иногда невозможно осмыслить глубокие перемены, которые произошли в музыкальном мышлении в ту или иную эпоху, и, соответственно, осознать причины, которые привели к смене контекстных систем.

Рассмотрим, к примеру, одну из них, наиболее радикальную — эволюцию музыкального мышления, которая привела на грани XVI и XVII вв. к появлению, а позднее к доминированию *гомофонно-гармонического стиля*, следствием чего оказалась биполярная ладовая система мажора и минора, смена модального (ладового) мышления тональным, полифонического многоголосия — гармоническим, безакцентной ритмики — ритмикой акцентной, чем, в свою очередь, было обусловлено возникновение оперы и новых инструментальных жанров и структур. Все эти перемены можно понять и осмыслить, только изучив весь комплекс исторических обстоятельств, которые сопутствовали этим переменам и в значительной степени повлияли на них.

Причем среди этих обстоятельств необходимо назвать не только факты, специфические для музыки, как то: осознание

аккорда в качестве вертикального комплекса, развитие инструментализма, с одной стороны, и виртуозного вокального исполнительства, с другой, и т. п., но и иные — подчас далеко выходящие за пределы собственно музыкального искусства.

В частности, обращение к гомофонии (греч. ὁμοφωνία — однопозвучие, унисон) было следствием общих устремлений эпохи, которая не случайно получила наименование эпохи Возрождения — возрождалось не что-нибудь, но античная культура. Именно для древнегреческой музыки, пристальный интерес к которой проявляется в эту эпоху (в числе музыкантов, для которых это стало насущной проблемой, уже знакомый нам В. Галилей), была в высшей степени характерна монодия как ведущий музыкальный склад, когда все голоса — вокальные и инструментальные — звучали преимущественно в унисон. И первая опера — *dramma per musica*, созданная в кружке «Флорентийская камерата» (§8), появилась опять-таки как возрождение древнегреческой трагедии, которая также строилась на музыкальном произнесении текста.

Гомофонно-гармонический стиль, однако, не был простым повторением античных образцов, но его претворением на новой основе и в новом качестве. До его появления в полифонической хоровой музыке главным голосом считался тенор, окруженный гораздо более развитыми остальными голосами, и потому его ведущая роль оставалась чисто номинальной и для слуха неощутимой (см. пример 29). В гомофонно-гармоническом стиле, наследнике греческой гомофонии, главный голос — это верхний голос, самый развитый и самый слышный, привлекающий к себе внимание. Именно это обстоятельство стало причиной появления *мелодии* — оригинальной осмысленной горизонтали. Остальные голоса складываются в вертикальные комплексы-аккорды, т. е. начинают жить по законам гармонического многоголосия.

Такая метаморфоза в музыкальном мышлении не может быть объяснена причинами, специфическими только для данного вида искусства. Не следует забывать, что именно в эпоху Возрождения искусство в значительной мере становится светским, появляется интерес к индивидуальности, личности, к миру присущих человеку духовных ценностей, миру его чувств. Отсюда и стремление выразить их не только в хоровом, как это было принято ранее, но и в *сольном* исполнении, что прежде всего и привнесла опера. Конечно, такое стало возможным и благодаря новым веяниям в литературе, в поэзии, которые создали основу для появления музыкальных произведений, подобных опере.

Таким образом, появление оперы, которое отечественный музыковед С. С. Скребков считает источником радикального перелома стиля, настолько радикального, что «более резкого, более стремительного ... музыкальное искусство не знает и до сих пор»¹, было подготовлено многими не только собственно музыкальными свершениями, но и целым рядом культурно-исторических и просто исторических событий (разумеется, здесь упомянуты далеко не все).

У теории и истории музыки действительно много общего, и прежде всего таковым является объект изучения — музыкальное искусство в различных его проявлениях: от музыкального произведения и творческого наследия отдельного композитора вплоть до исторического стиля или направления целой эпохи. Но историка этот объект интересует, как правило, не сам по себе, как данность, но в качестве звена в некоей исторической цепи развития музыкального искусства, т. е. как веха на оси исторического времени. А в связи с этим историк постоянно приходится выходить за пределы музыкального искусства, оценивать и интерпретировать его факты, усматривая в них компоненты общего культурного процесса, т. е. как типичные либо — напротив — уникальные для своего времени, как оставшие от общего состояния своей эпохи либо опередившие его. И если теоретик, интерпретируя музыкальное произведение, стиль, направление, опирается прежде всего на музыкальный текст/тексты как основной (а часто и единственный) источник наблюдений и обобщений, на взаимосвязи этого текста/текстов с другими музыкальными произведениями того же автора либо других композиторов, то историк рассматривает эту музыку в связи с творческой личностью художника или их группы, возможно, какими-то событиями его/их жизненного пути, с теми контактами, которые сложились с окружением, и прежде всего — творческим окружением, с интересом к смежным видам художественного творчества, даже с какими-то общественными веяниями или движениями, иными словами — в контексте эпохи, конкретной культуры, конкретного социума. Труд историка — это, часто, работа в архивах, библиотеках в поисках новых источников сведений, в изучении зафиксированных свидетельств тех или иных исторических процессов, в прояснении в дух и образ мышления и чувствования эпохи.

¹ Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. — М., 1973. — С. 111.

Понятно, что когда речь идет о значительных работах, то в них, как правило, теоретический и исторический ракурсы могут сочетаться и образовывать нерасторжимый сплав (что чаще всего и случается). Нет и не может быть ощутимого барьера между этими двумя подходами к проблемам музыкального искусства. И все же есть некая граница, которая соблюдается в определенном роде исследованиях, но которая при необходимости легко преодолевается.

§42. Основные жанры музыкально-исторических исследований

К числу жанров, наиболее характерных для истории музыки как науки, принадлежат работы, в которых уже в заглавии обозначена принадлежность именно к этой области знания. С уже упомянутых трудов Дж. В. Мартини и Ч. Бёрни, озаглавленных соответственно «История музыки» и «Всеобщая история музыки» (§9), начинается путь музыкально-исторических штудий. Впоследствии каждый из этих двух подходов («История» и «Всеобщая история») приобретает особый смысл. Первый — это, как правило, историческое исследование европейской музыки, второй — включает исторические наблюдения над музыкальными культурами и неевропейских народов. Помимо этого, существуют многочисленные исторические труды, посвященные музыкальной культуре отдельной страны, той или иной национальной школы или группы школ, объединяемой на основе географической, этнической или культурно-исторической общности (например, история музыки стран Азии, история латиноамериканской музыки, музыки стран Дальнего Востока). Иногда объектом исторического труда оказывается определенный исторический период: история музыкальной культуры Возрождения, Нового времени, история музыки XX в. Объектом исторических исследований может стать и отдельный музыкальный жанр (история оперы, симфонии), направление (история музыки романтизма), область музицирования (история джаза).

На русской почве исторический подход был обоснован композитором и музыковедом А. Н. Серовым, который впервые использовал термин «музыкознание» и в одной из своих работ утверждал примат именно исторического подхода в музыковедческих исследованиях. К числу наиболее значительных исторических работ, опубликованных на русском языке, отно-

сится книга Б. В. Асафьева «Русская музыка», четырехтомное исследование Р. И. Грубера «История музыкальной культуры», охватывающая громадный временной и географический ареал — с древнейших времен вплоть до конца XVII в., многотомные издания «История русской музыки» и «Музыка XX века: Очерки». Для исторических трудов такого рода важным является не только более или менее подробное и обстоятельное изложение исторических фактов и указание на те процессы, которыми были отмечены различные стадии развития музыкальной культуры, но — главным образом — их осмысление, умение представить их взаимосвязи и взаимообусловленность.

Вторым по времени появления его в музыкальной литературе основным историческим жанром становится жанр биографии, жизнеописания музыкантов — вначале композиторов, а впоследствии — исполнителей, критиков, музыковедов. Знаменитый в свое время и ставший основой многих последующих изданий такого рода «Музыкальный словарь, или Музыкальная библиотека» («Musikalisches Lexikon oder Musikalische Bibliothek, 1702) И. Г. Вальтера, помимо терминологических статей, включал и довольно много статей биографического характера, которые затем использовались широким кругом историков. Первой основательной биографией, вышедшей отдельным изданием, стало биографическое описание жизни И. С. Баха, принадлежащее перу И. Н. Форкеля и появившееся в 1802 г. Несмотря на имеющиеся в нем отдельные неточности, этот труд сохранил и по сей день свое значение и до сих пор не вышел из научного обихода. Только на русском языке он был издан дважды за последнюю четверть века. В отечественном музыковедении биографический жанр был представлен впервые обстоятельной биографией Моцарта («Новая биография Моцарта», 1843), созданной нижегородским музыкантом-любителем А. Д. Улыбышевым, а также биографиями М. И. Глинки, М. П. Мусоргского и А. П. Бородина, принадлежавшими перу В. В. Стасова.

К биографическим изданиям тесно примыкают монографические исследования, посвященные не только жизни, но и характеристике творчества того или иного композитора. Элементы такого подхода есть уже в трудах Форкеля и Улыбышева. Сочетание в монографии черт исторического исследования и теоретического анализа постепенно становится традиционным. Можно утверждать, что к настоящему времени опубликованы монографические исследования такого рода, которые посвящены всем композиторам, оставившим хоть сколько-нибудь заметный след в истории музыки.

Особой сферой историко-биографических штудий оказываются так называемые «романизированные» биографии — т. е., по сути, художественные литературные произведения, в центре которых жизненный путь (весь или только его определенный период) крупных музыкальных деятелей — прежде всего композиторов и исполнителей. Разумеется, события и, в особенности, психология персонажей таких сочинений далеко не всегда являются достоверными, более того, не всегда даже претендуют на историческую достоверность, но при наличии подлинного таланта литератора проникновение в самую суть характера главного героя иногда бывает поразительным.

Так, например, сейчас уже с большой степенью достоверности установлено, что Сальери не мог отравить Моцарта, да и делать ему это было незачем: при жизни Моцарта он был гораздо более значительной фигурой, да и не мог жаловаться на отсутствие популярности. Но проникновение в самую суть дарования Моцарта-художника, а также в психологию ремесленника-завистника делает «маленькую трагедию» Пушкина «Моцарт и Сальери» не только вечно живым художественным творением, но и бессмертным памятником Моцарту. Среди столь же ранних биографических повествований такого рода можно назвать «Консуэло» Жорж Санд — роман, в числе сюжетных линий которого присутствуют биографические подробности из жизни двух реально существовавших композиторов — Никколо Порпоры и Йозефа Гайдна, одно время бывшего его учеником.

Названный роман Ж. Санд дает возможность затронуть и еще одну проблему, связанную с историей музыки. Она заключается в следующем: есть литературные произведения, в которых герои-музыканты являются вымышленными, однако историческая обстановка, характеризующая музыкальную культуру той или иной эпохи, воспроизводится с известной степенью точности и иногда глубины. Таков в значительной мере упомянутый роман «Консуэло», таковы не менее известные романы Р. Роллана «Жан-Кристоф» и Т. Манна «Доктор Фаустус». Главными героями двух последних романов являются композиторы, никогда реально не существовавшие, однако историко-музыкальная характеристика эпохи, а также общей культуры этого времени отличается глубиной и достоверностью.

Особую отрасль исторических работ составляет так называемое *источниковедение*.

Начало изданий, посвященных источникам исторических сведений, также относится к XVIII в. и ознаменовано публикацией М. Гербертом нескольких средневековых трактатов Гвидо Аретинского, Маркетто Падуанского и др. (1784). С этого момента публикации (и, как правило, комментарии к ним) становятся важнейшим импульсом для развития исторической науки. Публикуются не только трактаты и теоретические или исторические труды, принадлежащие крупнейшим композиторам или выдающимся исполнителям, музыковедам и критикам своего времени, но и их мемуары, письма, дневники, «заметки на полях» — словом, все принадлежащие им письменные материалы, а также воспоминания о них, способные пролить свет на жизнь и творчество этих исторических фигур, характеризующие эпоху, культуру, нравы того времени, в котором им пришлось жить и творить.

За последнее время важной отраслью источниковедения становится *текстология* — изучение и публикация рукописей и факсимильных изданий крупнейших композиторов прошлого. Так, за рубежом издано большое число факсимильных изданий рукописей Баха, Моцарта, Бетховена, других композиторов; в России, например, появилось факсимильное издание некоторых рукописей Бетховена (исследование и расшифровка Н. Л. Фишмана, 1962), партитуры Шестой симфонии Чайковского (предисловие, расшифровка и примечания Г. Прибегиной, 1970) и др. Тщательное исследование рукописных источников позволяет существенно уточнить многие исторические данные, связанные с временем создания, характером бытования тех или иных сочинений, и, соответственно, дать более точное и полное представление о жизни и творчестве композитора. Одна из последних значительных работ такого рода — фундаментальный труд Т. В. Шабалиной «Рукописи И. С. Баха: Ключи к тайнам творчества» (СПб., 1999).

Все эти жанры музыкально-исторических штудий призваны обеспечить современным музыкантам верный взгляд на прошлое. Хорошо известно, что без знания прошлого невозможно ни адекватно воспринимать настоящее, ни хоть сколько-нибудь *попытки представлять себе перспективу развития в будущем*. Но знание прошлого — это не просто владение фактами, но и их осмысление, и не только с позиций настоящего, но и с позиций и по образу мышления того времени, когда эти факты имели место. И главный труд историка — это умение погрузить нас в прошедшую эпоху, понять ее приоритеты, ее пристрастия и антипатии. Ибо, как писал один из наиболее талантливых ис-

следователей истории культуры Йохан Хейзинга, «прошлое лишь в той мере может стать для культуры *историей*, в какой оно вразумительно для нее»¹.

ВОПРОСЫ

1. Познакомьтесь с монографией И. Н. Форкеля о Бахе; определите, какие ее разделы представляют собой чисто историческое исследование, а какие относятся к сфере теории музыки; определите, к каким именно дисциплинам теории музыки они принадлежат.
2. Прочтите выпуски «Занимательной Бахианы». К каким жанрам исторического исследования принадлежат отдельные очерки?
3. Внимательно просмотрите подготовленное к публикации Х. -Й. Шульце собрание документов, касающихся жизни и деятельности И. С. Баха. Что эти документы добавили к вашим представлениям о жизни и творчестве этого композитора? Что они изменили в ваших представлениях?
4. Прочтите несколько разделов книги Б. В. Асафьева «Русская музыка». Как вы думаете, что именно в русской музыке является в этой книге объектом исторического исследования?
5. Познакомьтесь с книгой «М. П. Мусоргский в воспоминаниях современников». Какова роль в этой книге комментариев и справочного аппарата?

ЛИТЕРАТУРА

Асафьев Б. В. Русская музыка. XIX и начало XX века. — Л., 1968. Документы из жизни и деятельности Иоганна Себастиана Баха / Сост. Х. -Й. Шульце. — М., 1980.

Милка А., Шабалина Т. Занимательная Бахиана. — Вып. 1. — СПб., 1997; Вып. 2. — Спб., 1999.

М. П. Мусоргский в воспоминаниях современников / Сост., текстологич. ред., вступ. статья, коммент. и указатели Е. М. Гордеевой. — М., 1989.

Форкель И. Н. О жизни, искусстве и о произведениях Иоганна Себастиана Баха. — М., 1974.

¹ Хейзинга Й. Homo ludens. — М., 1992. — С. 415.

РАЗДЕЛ ВТОРОЙ

Глава 11. МУЗЫКА КАК ИСКУССТВО. ОСНОВНЫЕ ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКИ

§43. Музыкальная эстетика как наука

До сих пор речь шла о научных дисциплинах, сосредоточенных либо на историческом развитии музыкального искусства, либо на изучении отдельных сторон музыки — первичных и вторичных контекстных системах, которые присутствуют в музыкальных произведениях и благодаря которым эти произведения существуют. Теперь необходимо бросить взгляд на музыку как на нечто целостное, как на единую систему более высокого уровня. Научной дисциплиной, нацеленной на такое обобщение и объектом исследования которой оказывается музыка как искусство, является *философия музыки*, и прежде всего ее основной компонент — *музыкальная эстетика*.

Эстетика (греч. αἰσθητικός — чувствующий, чувственный) — учение о прекрасном, как оно проявляется в жизни и в искусстве. Среди прочего эстетика представляет собой философский, т. е. наиболее обобщенный, взгляд на искусство в целом и на каждый вид художественного творчества в отдельности. Хотя многое в отдельных видах искусства является общим, они все же сохраняют принципиальные различия и в том, о чем идет речь в их творениях, и в том, как происходит в них запечатление смысла. Следовательно, эстетический подход к ним также должен быть отмечен в каждом отдельном случае своей спецификой. Поэтому наряду с общей эстетикой искусства существуют отдельные эстетические дисциплины, ориентированные на тот или иной его вид. В их число входит *музыкальная эстетика* — наука, представляющая собой взгляд на музыкальное искусство как целое в его внутренней структуре и в его отношениях с другими сферами человеческого бытия.

Хотя впервые название этой науки прозвучало в 1784 г. в одной из работ Х. Ф. Д. Шубарта, проблематика музыкальной эстетики и взгляд на музыкальное искусство как на систему художественных ценностей рассматривались на самой ранней стадии существования музыки как искусства.

«Если хочешь узнать, благополучно ли обстоят дела с правом в какой-то стране и здоровы ли ее нравы, то прислушай-

ся к ее музыке», — писал древнекитайский мудрец и философ Конфуций (VI—V в. до н. э.), а его последователь Сюнь-цзы (IV—III в. до н. э.) раскрывает эту формулу более подробно: «Если музыка уравнивающая и успокаивающая, то народ в таком случае счастлив и не разобщен; если музыка почитательна и исполнена достоинства, тогда народ любит порядок; если музыка обворожительно прекрасна и тем самым опасна, то народ становится непочтительным, безразличным, низменным и обыденным...» «Музицируя, мы указываем народу дорогу. Поэтому музыка — наиболее совершенный метод, чтобы управлять людьми»¹.

Ко времени Конфуция относится и деятельность Пифагора, о которой его последователь Ямвлих (III—IV в. н.э.) в трактате «О пифагорейской жизни» рассказывает, что Пифагор «установил в качестве первого — воспитание при помощи музыки, тех или иных мелодий и ритмов, откуда происходит врачевание человеческих нравов и страстей и восстанавливается гармония душевных способностей...» Этот тезис Ямвлих иллюстрирует рассказом о разбушевавшемся юноше, которого Пифагору удалось усмирить, сменив музыку во фригийском ладу на более размеренную — в дорийском².

Музыкальная эстетика как составная часть общей науки о музыке продолжала развиваться и в Античности (§ 4–6), и в эпохи Средневековья и Возрождения (§ 7–8). Но только в XVIII в., хотя эстетика и продолжала занимать свое место в работах исторического и теоретического характера (например, в «Истории музыки» Барделло-Бонне или в «Трактате о гармонии» Ж.-Ф. Рамо), появляются и труды, которые можно рассматривать как преимущественно эстетические. К числу таковых относится, например, сочинение Шарля Баттё «Изящные искусства, сведенные к единому принципу» (1746), третья часть которого посвящена эстетическим проблемам искусства музыки и танца. Работой музыкально-эстетического характера является и статья Ж.-Ж. Руссо «Музыка» из его знаменитого «Музыкального словаря» (1767), в которой рассмотрены основные выразительные средства музыкального искусства, способность музыки отражать окружающий мир — природу и область человеческих чувств, дан анализ оперного жанра, и в связи с ним идет речь о специфических свойствах вокальной музыки как соединения музыки и слова.

¹ Цит. по: Золтаи Д. Этос и аффект. — М., 1977. — С. 33, 89.

² Цит. по: Шестаков В.П. От этоса к аффекту. — М., 1975. — С. 18–19.

Заметной вехой в развитии музыкально-эстетической мысли стал памфлет Дени Дидро, названный им «Племянник Рамо» и построенный в форме диалога автора и героя. В этой беллетризованной работе Дидро высказывает существенные соображения о декламационной природе музыкального искусства, и прежде всего искусства пения, о взаимосвязи различных видов искусства между собой, об основных принципах оперного жанра, включаясь в животрепещущую для того времени полемику об опере. В целом музыкальная эстетика французских энциклопедистов и примкнувших к ним деятелей музыки (помимо названных авторов, это и Б. Ласепед, и К. В. Глюк — в своих предисловиях к операм, и А. Гретри — в мемуарах) утверждает примат поэзии над музыкой и требует от музыки передачи тех эмоциональных состояний, которыми насыщен поэтический текст, а также тесной связи музыки с выразительной декламацией.

В немецкой эстетике второй половины XVIII в. наиболее значителен труд уже упомянутого Христиана Шубарта «Идеи к эстетике музыкального искусства», который по своей направленности резко отличается от описанных выше работ. Шубарт, сам композитор и музыкальный критик, считает основой музыкального искусства и его сущностью не подражание, а *выражение*. В своем труде он касается и вопросов истории музыки, дает характеристику основным стилям (церковному, драматическому, танцевальному), характеризует отдельные танцевальные жанры, но главные разделы труда посвящены природе музыкального гения — творца великих произведений музыкального искусства — и музыкальному выражению, «оси, вокруг которой вращается музыкальная эстетика», причем инструментальной музыке уделяется не меньше внимания, чем вокальной. Сочинение Шубарта появилось уже в преддверии XIX в. (1784) и, подобно труду французского композитора Мишеля Шабанона «О музыке в собственном смысле слова» (1785), демонстрирует характерную для романтической эстетики позицию: центральным видом искусства становится именно музыка как искусство выражать невыразимое в словах.

В XIX в. число музыкально-эстетических работ лавинообразно возрастает, причем на первом месте и по количеству и по значимости оказывается немецкая эстетическая литература, в которой наиболее ярко проявились тенденции романтического мировоззрения. С одной стороны, в музыке видели наиболее действенный и заражающий вид поэзии и стремились к постоянному «олитературиванию» музыкальных произведений. Это,

в частности, проявилось и в нарождающейся традиции давать сочинениям поэтические названия (так, соната Бетховена для фортепиано № 14 поэтом Г. Ф. Рельштабом была названа «Лунной» — видимо, потому, что он в ее I части усмотрел предвосхищение шопеновских ноктюрнов). Эта же тенденция поддерживалась и многими композиторами — создателями программных инструментальных сочинений.

Вероятно, стремление словесно «романизировать» инструментальные сочинения порой приобретало поистине карикатурные формы, о чем не без юмора пишет, например, А. В. Амброс в своем знаменитом труде «Границы музыки и поэзии». Он рассказывает о собрании новелл прусского офицера, агронома и беллетриста Кейделя «В гору» (1848), в котором «*cis-moll'*ная соната (имеется в виду та же 14-я соната Бетховена. — М. Б.), чисто по кузнецки, перекована в любовный дуэт с точеными болванчиками „его“ и „ее“, обменивающимися пошлыми любовными стихами какого-то кожаного свойства»¹.

Вполне естественно, что такой подход к музыкальному искусству вызвал отторжение и у ряда композиторов (например, у Шопена, который так и не дал ни одному своему сочинению программы или даже заголовка), и у эстетиков. К числу последних принадлежал Эдуард Ганслик, известный музыковед и музыкальный критик, прославившийся своим трудом «О музыкально-прекрасном», в котором отстаивал независимость чисто музыкального выражения от его словесных истолкований (далее разговор об этой книге будет продолжен).

Сформировалось две группы эстетиков, стоявших на принципиально различных позициях. Одна (она получила название *контекстной, референциальной*) исповедовала безусловную связь музыкального искусства с определенным содержанием, которое можно выразить обычным словесным языком. Музыка, с этой точки зрения, отличается от других видов искусства только *способом* передачи содержания, что же касается самого *содержания*, то его специфика как музыкального опровергается или, в лучшем случае, игнорируется. Другая группа эстетиков (*автономисты*) считала, что музыкальное искусство настолько специфично, что оно выражает прежде всего самоё себя, т. е. *музыка выражает музыку* и ничего, кроме музыки. Эти споры перешли и в XX в., причем в нашей стране они обострились в связи с определенной позицией марксистско-ленинской

¹ Амброс А. В. Границы музыки и поэзии: этюд из области музыкальной эстетики. — СПб., д. р. 1889. — С. 99.

философии, считавшей идеологическое наполнение непременным условием существования любого вида искусства. Поэтому позиция автономистов безусловно и безоговорочно осуждалась, а их родоначальник Э. Ганслик «подвергался анафеме» в каждой книге или брошюре, так или иначе затрагивавшей проблему содержания музыкального искусства.

Современная музыкальная эстетика, в значительной мере вобравшая в себя достижения *теории информации и семиотики* (науки о знаках и знаковых системах), находит зерна истины в обеих эстетических концепциях. Подробнее эта проблема рассматривается в следующем параграфе.

§44. О чем говорит музыка?

Вопрос не всегда стоял именно так. В древние времена и античную эпоху он, скорее, звучал иначе: *зачем нужна музыка?* каково ее назначение? Ответы на эти вопросы давали рассуждения о влиянии музыки на нравы или теория этоса, о которых уже неоднократно шла речь (§6, §43).

Вопрос «о чем?» возник в тот момент, когда музыка вступила в новые отношения со своим неизменным дотоле спутником — словом и, одновременно, когда о себе достаточно явственно заявила инструментальная музыка, предназначенная уже не для организации коллективного действия (танец, марш), но *музыка, предназначенная именно для слушания*. Вместе с тем и поэтическое слово, с течением времени далеко вышедшее за рамки канонических текстов христианского культа, потребовало от музыки определенного соответствия новым образным сферам, которые каждый раз нес с собой новый поэтический текст. Инструментальная музыка также поставила совершенно иные задачи перед воспринимающими ее слушателями — они должны были не просто поддаваться влиянию, воздействию слушаемого, но, лишённые реально звучащего вместе с музыкой поэтического слова, как бы воссоздавать, «домысливать» его.

Следовательно, понадобились определенные средства, которые могли бы помочь достижению и той, и другой цели. Этими средствами стали некоторые приемы музыкальной выразительности, которые, как правило, будучи опробованы и закреплены в вокальной музыке, затем становились достоянием музыки инструментальной: музыка, таким образом, как бы несла слово в его «немой» ипостаси — оно «звучало», не будучи произнесенным. В XVII — первой половине XVIII в. такие отношения музыки и словесной речи музыковедение закрепило в кон-

цепции музыкальной риторики. Характерно, что, в отличие от многих других музыковедческих штудий, которые являлись обобщением и итогом композиторской практики, теоретическое изложение этой концепции И. Бурмейстером (1606), А. Кирхером (1650), И. Вальтером (1708) и др. *предшествовало* практике и считалось обязательным для ее усвоения и использования композиторами. А музыкальная критика подчас весьма сурово отчитывала тех, кто, как ей казалось, пренебрегает этими ораторско-риторическими приемами¹.

Теория *музыкальной риторики* развивалась в двух направлениях. Одно из них касалось общего построения произведения, структура которого должна была соответствовать форме ораторской речи. Из этого раздела теории впоследствии вырастают представления о музыкальных формах (периоде), трехфазности в подаче материала (отсюда заимствовано знаменитое асафьевское i:m:t — initium-medium-terminus — начало, середина, окончание) и т. д. Изучение этого направления — одна из проблем истории анализа музыкальных произведений.

Второе направление было сосредоточено на взаимоотношениях конкретных черт мелодики, ритма, фактуры со словом, как они проявлялись в конкретных интонационных фигурах (отсюда — название «теория риторических фигур»). Это направление не утратило своего значения для эстетики, поскольку, с одной стороны, теория и практика употребления риторических фигур сохранили преимущественно исторический интерес и в этом качестве не входят в современные учебные курсы; с другой стороны, использование риторических фигур вышло далеко за пределы какого-то одного исторического периода, проявляясь вплоть до сегодняшнего дня (о причинах этого будет идти речь далее).

Рассмотрим поэтому несколько риторических фигур в их проявлениях в разных исторических обстоятельствах и у разных композиторов.

Одна из самых распространенных в музыке — *фигура вздоха* (suspiratio) — интонации секунды, прерываемые паузами; характерно, что в случае нисходящей интонации паузы не столь обязательны, но они становятся важными в случае интонации восходящей или движения более широкими интервалами. Вот звучание этой фигуры в опере Пёрселла «Дидона и Эней» (1689), в оратории Генделя «Самсон» (1741), в «Реквиеме» Моцарта (1791), в «Риголетто» Верди (1851), в «Борисе Годунове» Мусоргского (1872) и «Агоне» Стравинского (1957) (пример 51 а-е):

¹ См.: Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. — М., 1964. — С. 133.

51a

Ария Дилоны

First system of the piano score for 'Ария Дилоны'. It consists of two staves (treble and bass clef). The music begins with a piano (*p*) dynamic, followed by a crescendo (*cresc.*) leading to a forte (*f*) dynamic.

Second system of the piano score for 'Ария Дилоны'. It continues with two staves. The dynamic is marked *dim. sempre* (diminuendo sempre), leading to a pianissimo (*pp*) dynamic.

51b

Ария Манюа

First system of the vocal and piano score for 'Ария Манюа'. It includes a vocal line (M.) and four piano accompaniment staves (V-ni I, V-ni II, V-le, and V-c. e C-b.). The lyrics are: "und Schmerz weh - klagt mein Sang,".

Second system of the vocal and piano score for 'Ария Манюа'. It includes a vocal line (M.) and four piano accompaniment staves. The lyrics are: "weh - klagt mein Sang, weh - klagt mein".

Sang, und Gram und Schmerz weh - klagt mein Sang

51a «Lacrymosa»

Violini I *p*

Violini II *p*

Viola *p*

51b Вступление

ff *dim.*

dim. *p* *ff*

51в Юродивый

f

А а! А! О - би - де - ли Ю - ро - ди - во - го!

A $\overset{3}{\text{a}}$ $\overset{3}{\text{a}}$ от-ня-ти ко-де-сы! A $\overset{3}{\text{a}}$ $\overset{3}{\text{a}}$

dim.

51e

Fl. picc.

FL I, II

CL I in B

Clb.

Fag. I

Cor. in F I

Cor. in F III

Tr-ba I in C

V-ni I

V-ni II

V-la

V-c.

C-b.

The image displays three systems of musical notation, each consisting of multiple staves. The first system includes a vocal line and two piano accompaniment staves. The second system features two piano accompaniment staves. The third system consists of three piano accompaniment staves. The notation includes various rhythmic values, triplets, and dynamic markings such as 'stacc.' and 'rit.'. The music is written in a key with one flat and a common time signature.

Столь же характерны две другие родственные фигуры — *passus duriusculus* и *saltus duriusculus*.

Passus duriusculus (*жестковатый ход*) — движение (преимущественно нисходящее) по полутонам в объеме кварты. Обычно связано с трагическими образами. В приведенном фрагменте из оперы Пёрселла (пример 51а) эта фигура помещена в басовом голосе — теме пассакальи; вот пример более позднего ее употребления и также в басу (Бетховен. 32 вариации с-*moll* для фортепиано):

52 Allegretto



Saltus duriusculus (жестковатый скачок) характеризует сферу драматизма, жестокости, «злости». Эта фигура использована в начале разработки финала симфонии *g-moll* № 40 Моцарта и связана с «разрушением» (как бы под воздействием «злых сил») основной его темы:

53 [Allegro assai]



В теме бетховенских 32 вариаций (пример 52), в т. 2, 4, 6 использована еще одна риторическая фигура — активное гаммообразное движение к какой-то высшей точке, *тирата*, название которой происходит от итальянского *tirare* (тащить, вытягивать, стрелять). В быстром темпе эта фигура действительно напоминает стремительное движение пули или ядра.

Количество риторических фигур исчислялось десятками, и они были весьма распространены в указанные полтора века. Однако уже ко второй половине XVIII в. их роль существенно изменилась. И. Маттезон, один из активных апологетов музыкальной риторики, «отвергал необходимость осознанного ис-

пользования музыкально-риторических приемов» (курсив мой. — М.Б.)¹, поскольку считал, что их появление должно быть обусловлено естественным стремлением композитора достичь нужного эмоционального наполнения музыки. Так происходит постепенное перерождение музыкальной риторики в теорию аффектов².

Собственно, идея этой теории восходит еще к Дж. Царлино, а начало такого подхода к нормам выражения в музыке практически совпадает с теорией музыкальной риторики. Уже в начале XVII в. были составлены «списки слов», которые, как считали музыканты, должны были привлекать особое внимание композиторов, и среди них, в частности, были помещены «слова аффектов»³. Однако, в отличие от музыкальной риторики, теория аффектов предполагала не столько передачу с помощью риторических фигур смысла и значения того или иного (пусть даже ключевого) слова путем «изображения», сколько создание целостной картины того чувства, той страсти, того аффекта, который должен характеризовать данную (в опере — сценическую) ситуацию. Если риторика в значительной степени строилась на эстетике подражания, то теория аффектов опирается на способность музыки к выражению.

Характерными соображениями, находящимися в русле теории аффектов, делится со своими читателями Ф.Э. Бах в работе «Опыт истинного искусства игры на клавире»; эти соображения тем более интересны, что касаются инструментальной, а не оперной музыки. «Музыка..., — пишет он, — может возбуждать множество самых разнообразных аффектов, поэтому первоклассный музыкант должен обладать особым дарованием и пользоваться им с большим искусством, чтобы донести содержание произведения до слушателей в соответствии с их душевным строем, местом, где происходит концерт, и разными прочими условиями»⁴.

Иными словами, согласно этой теории музыка призвана передавать человеческие переживания и страсти, возбуждая в слушателях соответствующие аффектированные состояния (при этом как существенные отмечаются те условия, в которых происходит музыкальная коммуникация). В каждом произведении

¹ Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII — первой половины XVIII в. — М., 1983. — С. 19.

² Аффект (лат. affectus — душевное волнение, страсть) — сильное и бурно протекающее эмоциональное переживание.

³ Захарова О. Цит. соч. — С. 29.

⁴ Цит. по: Шестаков В.П. От этого к аффекту. — С. 269.

или его части усматривалось выражение отдельного аффекта; аффекты классифицировались; создавались «словари» аффектов. В русской музыкальной эстетике XVIII в. теория аффектов также нашла своих сторонников, о чем свидетельствует опубликованное в 1756 г. «Письмо о производимом действии музыкою в сердце человеческом», по-видимому, принадлежащее воспитателю Павла I Семену Порошину¹.

Ко второй половине XIX в. теория аффектов уже рассматривалась как анахронизм, особенно в ее жестком, «словарном» варианте. Но ее следы тянутся через столетие к идеям музыкальной герменевтики² и попыткам создания «словарей музыкального выражения».

На этом пути в XIX в. предстояла полемика, о которой уже шла речь: полемика *референциалистов* и *автономистов* (§ 43). Правда, полемика эта была сосредоточена не столько на вопросе «о чем говорит музыка», сколько на другом: «говорит ли музыка о чем-либо, кроме самой себя?» Нужно, однако, заметить, что, как это теперь очевидно, полемика была во многом следствием недоразумения и, в частности, недостаточного понимания оппонентами друг друга; кроме того, она была обострена идеологическими наслоениями (о чем уже шла речь).

Книга Э. Ганслика «О музыкально-прекрасном», давшая, по сути, старт этой полемике, появилась в 1854 г. и менее чем за 30 лет (до 1881 г.) выдержала шесть изданий. В предисловии к шестому изданию автор, убежденный сторонник инструментальной непрограммной музыки, горячий поклонник Брамса, отстаивает свое право на радикально-полемический тон. По его мнению, процессы, происходящие в современном ему музыкальном искусстве (он называет, в частности, «листовские программные симфонии»), «решительнее, чем это делалось прежде, упраздняют самостоятельное значение музыки и предлагают ее слушателю как средство, вызывающее образы» (т. е. некие внемузыкальные представления); в этом же ряду он говорит и об операх Вагнера как о «бесформенности, возведенной в принцип». «В виду таких явлений, — продолжает автор, — я не чувствовал никакого расположения сократить или ослабить полемическую часть моего сочинения...»³.

¹ Цит. по: Шестаков В. П. От этоса к аффекту. — С. 301.

² О герменевтике см. с. 151.

³ Ганслик Э. О музыкально-прекрасном / Русский перевод с шестого издания Г. Лароша. — М., 1895. — С. 9–10.

В этой полемически заостренной работе Ганслик протестует «против распространенного повсюду мнения, будто музыка имеет целью изображать чувство», и отстаивает мысль, что «красота музыкального произведения есть нечто чисто музыкальное, то есть заключается в сочетаниях звуков без отношения к какой-нибудь чуждой внемузыкальной сфере мыслей»¹. Этот тезис и вызвал жесткую критику противников Ганслика, считавших, что он отстаивает «бессодержательность» музыкального искусства, сведение его к неким прекрасным, самоценным, замкнутым самим в себе формам. Ганслик писал впоследствии: «Я очень хорошо понимаю, что говорить вообще о „бессодержательности“ инструментальной музыки значит создавать множество недоразумений, а именно этот момент в моей книге породил столько критиков... Как научно определить в музыке форму живую и форму пустую? Я имел в виду первую, мои критики утверждают, что вторую»². И в этом случае Ганслик не хитрит: его оппоненты действительно не заметили важнейшего утверждения, содержащегося в критикуемой книге: «...Будучи творением мыслящего и чувствующего духа, музыкальная композиция в высшей степени обладает сама способностью *быть исполненной духа и чувства*. Такого *духовного содержания* мы потребуем от всякого музыкального произведения, но следует искать дух в *самых звуковых формациях*, а не в каком-либо *другом моменте произведения*» (курсив мой. — М.Б.)³. Но ведь в музыкальном произведении нет ничего, кроме самих «звуковых формаций»! Что же имеет в виду Ганслик, говоря о «других моментах произведения»? Совершенно очевидно: заголовок, программу, любые иные словесные пояснения, связанные с жизнью композитора, его душевным состоянием, обстоятельствами, которые сопутствовали созданию произведения. То есть, строго говоря, — факты, выходящие за рамки музыкального искусства.

Конечно, такое полное отрицание всех словесных указаний, заголовков, ремарок, комментариев, особенно если они принадлежат самому композитору, представляет собой полемическое преувеличение, некую крайность, едва ли оправданную во всех без исключения случаях. Есть сочинения, полноценное восприятие которых просто требует знания и учета каких-то внему-

¹ Ганслик Э. О музыкально-прекрасном. — С. 7, 9.

² Ганслик Э. Из моей жизни // Музыкальная эстетика Германии XIX века. — М., 1982. — Т. 2. — С. 286–287.

³ Ганслик Э. О музыкально-прекрасном. — С. 74.

зыкальных фактов и указаний (например, тот же «Карнавал» Шумана; при том, что названия пьес и целого появились *после* написания музыки¹, стремление композитора так, а не иначе ориентировать слушателей само по себе достаточно красноречиво). Но и преувеличивать роль этих факторов, а тем более, сводить к ним *самую суть* смысла той или иной музыки, вряд ли оправданно, хотя до сих пор «есть тьма охотников» поступать именно таким образом. Этим объясняется и достаточно характерная реакция-отповедь И. Ф. Стравинского в связи с глубоко трагическим эпизодом из жизни композитора, похоронившего за полгода дочь, жену и мать, когда он сам выжил, по собственным словам, «только благодаря работе над Симфонией... (имеется в виду Симфония С-dur, 1940. — М.Б.). Однако, — добавляет композитор, — я не пытался преодолеть свое личное горе „выражая“ или „изображая“ его в музыке, и слушатель, желающий найти подобного рода „использования“, будет тщетно искать их не только в этом произведении, но и в моем творчестве вообще»².

Как об этом было сказано в предыдущем параграфе, достижения теории информации и семиотики, с одной стороны, и смягчение, а затем и отмена жестких идеологических установок, с другой, привели к тому, что проблема «говорит ли о чем-то музыка, помимо самой себя» стала в значительной мере неактуальной. Позицию эстетики сегодняшнего дня можно выразить следующим образом: музыка безусловно не сводится к чисто звуковым, акустическим явлениям, но, как и каждый вид художественного творчества, транслирует некий духовный смысл, который и является ее содержанием. Однако это содержание без принципиальных, осязаемых потерь *непереводимо* ни в какую иную языковую систему. В лучшем случае оно может трансформироваться в *новое* художественное творение (например, балет на музыку какой-то симфонии), обладающее своим, *новым смыслом*. Но точно так же, заметим, *непереводимо* в иную языковую систему и содержание любого художественного творения, в каком бы виде творчества оно ни было создано: попробуйте «своими словами» — *без потерь* — пересказать «Я помню чудное мгновенье», рассказать, «о чем» здание Зимнего дворца или картина Рафаэля. То есть музыка никоим образом не составляет здесь исключения.

¹ См.: Шуман Р. Письма. — М., 1970. — Т. 2. — С. 283.

² Стравинский И.Ф. Статьи и материалы. — М., 1978. — С. 54, 53.

Но остался все же вопрос: о чем говорит музыка? Попыткой ответить на него была уже упоминавшаяся выше *музыкальная герменевтика*, наука о толковании музыки (ее название связано с древнегреческим богом Гермесом — вестником верховных богов, толкователем их воли). Рождение герменевтики было предопределено процессом демократизации музыкального искусства. Разумеется, этот процесс был фактором прогрессивным, но одновременно углублялась пропасть между музыкой широкой аудитории и музыкой, требующей углубленного вслушивания и, можно сказать, определенного слушательского профессионализма, сколь ни парадоксальным выглядит такое словосочетание.

«... Чем ярче проявляется индивидуальность автора, тем реже полное взаимопонимание между ним и публикой. Чем более он устраняет все, что приходит извне, что не является им, что не содержится в нем, тем более он рискует обмануть ожидания широких масс», — пишет Стравинский. И в этом расхождении между художником и публикой он видит трагедию, испытание, которое художнику приходится выдерживать ради сохранения внутренней свободы и достоинства: «А между тем искусство требует общения, и для художника это является насущной потребностью: разделять свою радость с другими. Однако, невзирая на эту потребность, он все же предпочитает прямую и открытую оппозицию согласию, которое зиждется на недоразумении»¹, — заявляет композитор.

Музыкальная герменевтика и была предназначена вытеснить пространство непонимания из сферы отношений музыки и слушателя. Формирование музыкальной герменевтики произошло в начале XX в. и связано с именами Германа Кречмара и Арнольда Шеринга. Именно первый из них — Г. Кречмар, крупный немецкий музыковед, ввел термин «музыкальная герменевтика» и тем самым обозначил новую область приобщения к музыке. В середине XX в. был создан «словарь музыкальных слов» английским музыковедом и композитором Дерриком Куком в книге «Язык музыки». Начиная с «комбинации двух и более нот» и опираясь на достаточно широкий (но, конечно, не всеохватный) круг музыкальных сочинений, он попытался закрепить за этими короткими мотивами и фразами («основными ядрами музыкального словаря», как он их называл) определенные значения². Эта попытка, осуществленная безуслов-

¹ Стравинский И. Хроника моей жизни. — Л., 1963. — С. 248.

² См.: Cooke D. The language of Music. — London, 1959. — P. 113.

но очень талантливым музыкантом, глубоко и тонко слышащим музыку, тем не менее осталась, как писали даже сочувствующие ему музыковеды, иллюзорной, поскольку одни и те же комбинации в зависимости от контекста могут нести принципиально противоположные смыслы (а могут, заметим, не нести особого смысла вообще; см. об этом ниже).

Поиски ответа на этот вопрос, как это показала современная музыкальная эстетика, следовало направить в совершенно иную сторону.

§45. О музыкальной семантике

В XX в. бурное развитие получила семиотика (греч. *σημείον* — знак) — наука о знаках и знаковых системах. Оказалось, что человечество живет в мире знаков, что знаки сопутствуют ему и в повседневной, и в профессиональной жизни, что зна́ком, то есть сообщающим нечто иное, чем является сам значащий объект, может быть что угодно. Например, светофор — это фонарь, но, кроме того, он сообщает, когда переход через улицу возможен, а когда нет. Костюм или платье — это одежда, но она одновременно сообщает и о том, в каком историческом времени живет (или жил) человек в этой одежде, о его достатке, о его амбициях, о круге общения или профессии (например, шахтерская или матросская роба), о занимаемой должности или звании (форменная одежда) и т.п. Все знаки и знаковые системы имеют некие общие свойства, существуют определенные закономерности в их отношениях к тому, что они обозначают, к связям друг с другом и к тем, кто их воспринимает.

Стало совершенно очевидно, что искусство — это тоже пусть и очень специфическая, но все же знаковая система. Ведь и стихотворение, и кинокартина, и симфония, и живописное полотно, и архитектурное сооружение, помимо того, что это — слова,двигающиеся на экране фигуры и предметы, холст с нанесенными красками, здание, это еще и «музыка слов», и мощный эмоциональный заряд, и захватывающий сюжет, и впечатление от организованного пространства или времени, и многое другое, что оставляет след в нашей душе.

Но каждый вид искусства пользуется своими путями донесения этого духовного (душевного) смысла до воспринимающего, до слушателя, читателя, зрителя. В любой из разновидностей художественного творчества есть некий первоначальный смысловой слой, восприятие которого является необходимым (но отнюдь не достаточным) условием постижения этого смыс-

да. Чтобы понять стихи, например, нужно все же знать язык, на котором они написаны (хотя их смысл отнюдь не сводится к смыслу слов, из которых они состоят, — тогда поэзию в равной степени понимали бы и чувствовали все знающие язык; но этого, как мы знаем, не происходит¹). Есть такой смысловой слой и в музыке. Его изучением занимается *семантика* — наука, изучающая *отношения знаков к тому, что они обозначают*.

Однако прежде чем начать разговор о музыкальной семантике, следует обратить внимание на два принципиально важных обстоятельства, которые играют решающую роль в понимании всего дальнейшего. Оба эти обстоятельства касаются не только музыки, но и любого другого вида искусства, в том числе и литературы.

Первое из них заключается в том, что в обычном языке слово является *знаком*, оно, взятое само по себе, может иметь несколько значений, но эти значения четко зафиксированы в толковых словарях данного языка. В художественном произведении *знаком* является только само произведение *в целом*, составляющие же его компоненты оказываются *субзнаками*, т. е. некими компонентами знака, его элементами, частями. Примерно так, как в слове-знаке можно выделить корень, приставку, суффикс, окончание и т. д. Эти части знака (как и части слова), в отличие от знака, не обладают фиксированными значениями, но *полям значений*, имеющим, конечно, границы, но гораздо более широкие, чем у значения слова-знака. Так, например, понятно, что в словах «тварь» и «творец» использован один и тот же корень, хотя значение этих слов противоположно. То есть свое четкое значение корень (как и любой иной субзнак) приобретает, только уже будучи помещенным в конкретное слово.

Второе обстоятельство связано с ответом на вопрос: как же возможно, чтобы в обыденной речи слова являлись знаками, а в художественной речи (в литературе) те же слова представляли собой субзнаки? Ответ на него помогает получить изменившаяся роль слова в закрепившихся традицией поговорках, пословицах, речениях, которые представляют собой художественную речь в миниатюре. Так, например, значение поговорки «хоть бруд бруд!» можно обозначить словом «много», хоть ни одно из слов-субзнаков, входящих в эту поговорку, само по

¹ Об этом замечательно написал П. И. Чайковский: «Есть... такие господа, которые... находят, что стихотворение вроде: *Уноси мое сердце в звенящую даль...* и т. д. есть бессмыслица. Для человека ограниченного и в особенности немusыкального, пожалуй, это и бессмыслица» (Чайковский об искусстве. — Ижевск, 1989. — С. 220).

себе не имеет отношения к этому значению. То же самое можно сказать о речениях «ломать копьё», «высосать из пальца» и т.д. Понятно, что каждое слово, входящее в них изначально, обладает неким значением. Но это значение изменяется, лишается словарной определенности и конкретизируется только в речении-знаке, по отношению к которому эти слова уже выполняют роль субзнаков.

В музыке это второе обстоятельство усугубляется еще и тем, что один и тот же элемент, в зависимости от контекста, может выполнять функцию субзнака, т.е. быть наделенным неким — пусть и предельно широким — смыслом, а может быть и лишен этой функции.

Это хорошо видно на следующем примере. Протяженный унисонный звук, помещенный в *начало* произведения, воспринимается как некий самостоятельный элемент, смысл которого — сконцентрировать внимание слушателей, настроить на определенный лад (здесь, конечно, играют роль и качества этого звука: его тембр, динамика, напряженность). Таково его воздействие в начале увертюры Бетховена из музыки к трагедии «Эгмонт»:



Однако роль протяженного звука, которым *завершается* даже не произведение, а только его некий раздел, совершенно иная: он просто не воспринимается отдельно от предшествующего материала и потому не выполняет роль хоть сколько-нибудь самостоятельного субзнака; именно так это происходит в I части бетховенской сонаты № 7 для фортепиано:



С учетом этих двух обстоятельств, суть которых в акцентировании решающей роли контекста, можно перейти к разгово-

ру о музыкальной семантике, т. е. о том, каким образом музыка в состоянии отражать некие внемusикальные реалии, каким значением могут быть насыщены субзнаки музыкальной речи.

С этой точки зрения, всю действительность, которая так или иначе оказывается связанной со значениями музыкальных субзнаков, можно разделить на две принципиально разные области. Первую область можно назвать *экстрамузыкальной*, поскольку в ней группируются источники значений, никаким образом не связанные с музыкальными звучаниями; вторую область, соответственно, можно обозначить как *интрамузыкальную*, поскольку, хотя она сама к музыкальному искусству отношения не имеет, тем не менее связана изначально с музыкальными звуками. С обеими этими областями связан еще один источник значений — *синестетическая*¹ способность музыки к передаче пространства-времени, силы тяжести или, напротив, легкости, воздушности и т. п.

Экстрамузыкальная область включает в себя такие источники музыкальной семантики, как *интонация человеческой речи* и, в особенности, *междометия, крики, стоны, плач*, а также «немые интонации» *жеста, мимики, танца, пластики* человеческого тела. Разделять все эти источники не имеет смысла, поскольку в реальной жизни интонация сливается со словом и жестом воедино и очень часто одно подменяется другим.

Теоретически проблема взаимодействия речевой интонации и музыки рассматривалась еще в XVIII в. Дидро, Рамо и Руссо. Последний приводит интересную гипотезу, согласно которой язык первоначально был предназначен для передачи эмоций и только потом превратился в язык словесный, «страстный» характер которого сохранился в «угасшей форме», музыка же высвобождает это его чувственное содержание². Многочисленные эксперименты и наблюдения показывают, насколько речевая интонация может быть выразительной и красноречивой сама по себе, минуя даже содержание слов. У К. Чапека есть рассказ «Случай с дирижером», герой которого, не зная языка, только по интонации догадался о замышляемом убийстве; или другой пример — у всех на памяти мультфильмы, герои которых только интонируют, не произнося ни единого слова, — тем не менее, все понятно.

¹ Синестезия (греч. συναίσθησις — соощущение) — способность передавать и воспринимать, наряду с обычными для данного органа чувств ощущениями, иные, которые присущи другим органам чувств (например, цветной слух).

² См.: Золтан Д. Этое и аффект. — С. 256.

Интонация становится в особенности выжатой, когда это не просто размеренная речь, лишенная яркой эмоции, а речь, в которой интонация, жест, пластика ярко передают *отношение к сказанному* — радость, ужас, негодование и пр. Ведь это отношение существует не само по себе — оно вызвано к жизни неким *объектом* реальной действительности и, следовательно, является его характеристикой. Понятно, что радость, ужас, негодование могут вызвать *разные* объекты, но все же их круг ограничен и благодаря контексту может быть сужен весьма ощутимо. Предельно выразительны, например, интонации-жесты отторжения и радости во вступлении к финалу Девятой симфонии Бетховена, направленные на музыку предшествующих частей (отторжение, сомнение, неприятие) и на основную тему финала (горячее одобрение).

Во второй — интрамузыкальной — области сосредоточены те источники музыкальной семантики, которые связаны с внемузыкальной действительностью, опосредованной тем не менее музыкальными звуками. Вспомним: в окружающем мире существовало (а отчасти, существует и сейчас) немало жизненных ситуаций, так или иначе связанных с музыкальными звуками или их комплексами: всевозможные трубные сигналы — в армии и на флоте (раньше — в пионерском лагере), звонки, гонги, бой часов, автомобильная сирена и почтовый рожок и т.п. К таким ситуациям может быть даже отнесена настройка хора (формальное прелюдирование) перед пением. Понятно, что включение таких сигналов (или им подобных) в музыкальную ткань способно в значительной мере оказаться источником значения связанных с ними субзнаков. Может появиться вопрос: справедливо ли называть эту область значений внемузыкальной, коль скоро она связана с музыкальными звуками? Думается, справедливо — ведь все эти звуки в реальности не выполняют *эстетическую* функцию, основную для каждого произведения искусства. Они с легкостью могут быть заменены другими: например, бой часов — ударом в рельс, «кукованием» кукушки и т.п.; в звучании этих сигналов не играет роли уровень исполнения.

Вот показательный пример: в начале 5-й картины в опере Чайковского «Пиковая дама» звучат два совершенно противоположных по значению источника внемузыкальной реальности: у струнной группы — приглушенные звуки зауспокойной молитвы (играют только альты и виолончели), а затем у трубы в сопровождении барабанной дроби — сигнал, доносящийся из казармы. В самой опере это, конечно, фрагмент музыкального

художественного произведения, но источником значений в этом фрагменте служат опосредованные музыкальными звуками внемзыкальные обстоятельства — траур отпевания и жестокая будничность (холодная бездушная оголенность) казармы:

56 *Largo*

pp
(V-c. e Viole)

mf *dim.* *pp*

Барaban (вдали за сценой)

Труба (вдали за сценой)
ff (Tromboni) *pp*

rit. *f*

Особую, пограничную между немusыкальной и музыкальной областью такого рода «сигнальных» проявлений музыкальных звуков представляют собой колокольные звоны. Они могут быть и просто связанными с определенными немusыкальными сторонами жизни (например, набат, похоронный звон и т.п.), но это могут быть и настоящие концерты колокольной музыки, которые обладают и собственной эстетической ценностью. Отражение и тех и других в музыкальном искусстве чрезвычайно широко и многообразно: Бизе, Мусоргский, Римский-Корсаков, Рахманинов, Веберн — этот перечень может быть продолжен.

Что касается *синестетических* способностей музыки передавать ощущения не только слуховые, но и зрительные, и тактильные, и многие другие, то эта способность коренится прежде всего в особенностях самого музыкального звука. Мы называем звуки «тонкими» и «толстыми», «острыми» и «тупыми», «жидкими» и «густыми», «широкими» и «полными», «легкими» и «тяжелыми» и т.д. и т.п. Эти свойства музыки, бесспорно, связаны с тембром звука, его громкостью, напряженностью. Если говорить о *тяжести, весомости, основательности* либо, напротив, о *легкости, воздушности, невесомости*, то эти качества, наряду с громкостью и тембром, в особенности связаны с высотой звука: звуки низкого регистра создают эффекты первой названной группы, звуки высокого — второй. Здесь также играет роль и темп, в котором реализуется звучание: все тяжелое ассоциируется с медленным, неспешным движением, с основательностью, «солидностью». Если же низкий регистр сочетается с быстрым темпом, стаккато, скачками, то чаще всего возникает особый комический эффект *basso buffo* (как бы «пляшущего слона»), широко используемый уже в операх и ораториях XVIII в. Именно так, с явной иронией, охарактеризован герой филистимлян — Карафа в оратории Генделя «Самсон» (пример 57).

Естественно, что коль скоро даже отдельные звуки могут быть восприняты как отражающие широкий круг ощущений, круг этот тем более расширяется, когда речь идет о звуковых комплексах и их взаимосвязях. И композиторы прекрасно отдавали себе отчет в этих особенностях музыкального искусства. Г. Берлиоз, например, говорил о том, что музыка «стремится с помощью звуков вызвать у нас ряд представлений о различных чувствах: обращаясь при этом только к нашему слуху, она пробуждает в нас такие ощущения, которые в реальной действительности могут возникнуть не иначе, как при посредстве

57 [Allegro]

Harapha

Violini I, II

Bassi

Nicht Eh re, Nicht Eh re brae-chte ihm dein Tod

других органов чувств. Именно в этом заключается цель выразительности музыкальной живописи...»¹.

Синестезия лежит и в основе проявлений ритма, прежде всего в уровне пульсации — спокойной или лихорадочной, которой охвачены те или иные параметры музыкальной ткани (подробнее см. § 25). В отличие от ритма, характеризующего музыкальное время, пространство дано в музыке опосредованно, как «место действия» или как характеристика звуковых представлений. Так, например, в начале Первой симфонии Г. Малера, в котором звуковой диапазон простирается от А контрабасов до а⁴ флажолетов у скрипок, сразу же создается эффект необъятного пространства, охвачен колоссальный окоем, в котором в дальнейшем и происходит действие; но если в начале симфонии это пространство было как бы «пустым», разреженным, то в ее конце (там оно не намного меньше — от D и до а⁴) оно уже заполнено оркестровым tutti до отказа.

Что же до характеристики иных пространственных представлений, то здесь могут служить примером некоторые фрагменты из «Фантастической симфонии» Берлиоза. Речь идет о создании эффекта движения удаляющейся или приближающейся звуковой массы (либо движения, направленного к звуковой массе). Так, начало II части («Вальс»), бесспорно, имитирует приближение слушателя к танцевальной зале: вначале издали слышен только общий гул, из которого доносятся отдельные всплески арф, но по мере «приближения» становятся

¹ Берлиоз Г. Избранные статьи. — М., 1956. — С. 96.

все более отчетливыми мелодические и гармонические контуры музыкальной ткани. Аналогичная картина, но при этом с более четко намеченным ритмическим рисунком, создается в начале IV части («Шествие на казнь»). Но здесь — именно благодаря ритмической четкости и жанру марша-движения — звуковая масса как бы сама приближается к потенциальному «слушателю»: вначале гул литавр и не воспринимающийся как высотно-определенный аккорд у контрабасов (трезвучие в тесном расположении в низких октавах!), аккомпанемент (секунда) у валторн — все доносится как бы издали, и по мере «приближения» марша его интонационные и гармонические очертания все более проясняются.

Особый пространственный эффект «эхо» используется в хоровой музыке XVI в. (у О. Лассо есть хоровое сочинение-канон с таким названием), в оперной музыке XVIII в. (в частности, у Глюка). А Бетховен в Шестой симфонии создает более тонкий эффект — пространственного резонанса-«гула» после мощных ударов оркестрового forte (в IV части — «Буря»):

58 [Allegro]

Б. В. Асафьев обратил внимание на еще один путь включения в музыку фактора пространства: ощущения в ней ориентированности на *тот или иной зал* с точки зрения его величины, количества возможных в нем слушателей и, соответственно, степени демократичности аудитории¹. С этих позиций, симфоническая музыка, как правило, демократичнее камерной, обращенной к количественно меньшей, но более изысканной ауди-

¹ См.: Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. — С. 186 и далее.

тории; однако и в камерном творчестве различается музыка «больших залов», например, фортепианные сонаты Бетховена, и гораздо менее «пространственная» и, соответственно, не столь демократичная музыка его квартетов.

Таковы *источники* музыкальной семантики, т. е. тех отношений, которые возникают между субзнаками в музыке и вне-музыкальной действительностью. Теперь нужно рассмотреть, каким образом эти отношения закрепляются в музыке и — главное — сравнительно легко фиксируются в восприятии, хотя слушающие музыку далеко не всегда отдают себе в этом отчет, и потому попытка перевести это восприятие на язык слов обычно связана с серьезными затруднениями.

§46. Музыка из музыки

В недалеком прошлом аксиомой отечественной эстетики было утверждение, что любое художественное произведение представляет собой отражение реальной действительности, что именно из реальной действительности почерпнуто содержание художественного текста, что именно ею, действительностью, определяются и идеологическая, и эстетическая направленность произведения. На долю художника-творца выпадала прежде всего функция *преобразования* этой действительности и преподнесения ее в яркой *художественной форме*. Голоса, высказывавшие противоположную точку зрения, старательно глушились или подвергались решительному осуждению.

В области литературного творчества, казалось бы, и возразить было нечего: ведь, как правило, литература описывает жизнь, как это называлось, «в формах самой жизни», и поэтому часто анализ литературного произведения подменялся анализом той или иной житейской ситуации, психологии тех или иных персонажей, действовавших в рамках этой ситуации, как если бы это были ситуации и персонажи из реальной жизни. При этом, однако, очень многие стороны и особенности художественного текста как такового игнорировались и вместе с этим выносились за скобки то самое, что делало этот текст *художественным*, а не просто газетной статьей или журнальным очерком.

Этот небольшой экскурс в прошлое понадобился, чтобы оценить смелость мысли, высказанной более полувека тому назад литературоведом Б. И. Ярхо и опубликованной только спустя 30 лет после смерти автора: «Что литературный источник первичен, а жизненный вторичен, должно быть для литературове-

да аксиомой. Утверждать противное ... это все равно, что утверждать, будто человек возникает из молока, каши, булки, говядины; конечно, без всего этого человек жить не может, как и литература не может жить ... без притока жизненных материалов, но возникает человек все же не из пищи, а из человеческих же семенных клеток»¹.

В самом деле, если подходить к художественному произведению не просто как к «отчету» или «репортажу», а именно как к продукту *творчества*, то на первый план даже в литературном (а тем более — в любом ином художественном) тексте выступают совсем иные свойства и черты, которые роднят его не с тем, *о чем* он написан, а прежде всего с другими произведениями литературы (или иных видов художественного творчества), отзвуки которых присутствуют в каждом тексте, переплетаются между собой и создают уникальную ажурную вязь, присущую только данному сочинению. Но, как уже отмечалось, для не слишком опытного читателя на первый план в литературном произведении всегда выступает то, *о чем* идет в нем речь, а все остальные свойства художественного текста действуют на него подспудно, часто даже не будучи зафиксированы в сознании. Если же речь идет о музыкальном творении, то все, что идет от музыки, прежде существовавшей, становится необходимым условием понимания и того, *о чем* идет в нем речь.

Давайте еще раз обратимся к музыке, приведенной в примерах 51 а–е. Риторическая фигура вздоха (*suspiratio*) возникла ведь не на пустом месте. Совершенно очевидно, что ее источником служит некая речевая интонация, точнее — реальный вздох или даже плач (во многих фольклорных плачах и причетах эта интонация — ниспадающей секунды — также присутствует). В сочинениях Пёрселла и Генделя эта интонация присутствует именно как риторическая фигура. Но говорить о ней как о риторической фигуре у Моцарта, Стравинского, а тем более у Верди или Мусоргского уже невозможно. Но в операх двух последних композиторов остается «след» от риторической фигуры, преобразование той *действительности*, которая в ней (риторической фигуре) запечатлена. И не след ли от *тираты* — *другой риторической фигуры* — запечатлен в стремительных «выстрелах» пассажей из вступления к куплетам Эскамильо в опере Бизе «Кармен» (пример 59)?

¹ Цит. по: *Гаспаров М.Л.* Работы Б.И.Ярхо по теории литературы // Ученые записки Тартуского университета. — Вып. 236. — Тарту, 1969. — С. 512.



Такая действительность, уже запечатленная некогда в музыке (или в художественном творчестве вообще), называется *художественной действительностью*, в отличие от действительности реальной, внехудожественной. Это и есть основной материал, из которого создается музыка (как из литературы создается литература). И в музыке это, конечно, отнюдь не только преобразованные риторические фигуры, но и многие другие факторы.

Наиболее ярко художественная действительность проявляется в том случае, когда она представляет собой не проявление тех или иных отдельных черт музыкальной речи, а их целостную систему — *музыкальный жанр*. Именно благодаря музыкальному жанру осуществляется в подавляющем большинстве случаев интуитивное постижение художественной действительности. «Мы говорим, к примеру, о пронизывающей данное сочинение „балладной“ интонации. Но какое же грандиозное обобщение должно было произвести наше сознание, чтобы свернуть многие произведения балладного жанра в нечто весьма определенное — балладную интонацию!» — восклицает профессор В. В. Медушевский¹.

В самом деле, уже проявление основных жанров — песни, танца, марша — «трех китов», как их назвал Д. Б. Кабалевский, сразу дает представление о близком характере той внемузыкальной действительности, о которой здесь идет речь. Наряду с этими тремя жанрами есть музыка пасторальная и бравурная, музыка, связанная с теми или иными фольклорными истока-

¹ Медушевский В.В. Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки // Восприятие музыки: Сб. статей. — М., 1980. — С. 186.

ми, музыка хорала, прелюдирования, импровизационно-этного характера, и невозможно спутать эти ипостаси, в которых так или иначе проявляется ее жанровая природа. Достаточно общего представления о жанре марша в его, скажем, бытовой форме военного или праздничного марша, чтобы тут же ощутить его чеканную поступь в приведенном фрагменте из бетховенского Концерта № 5 для фортепиано с оркестром (пример 38), а если слушатель знает танцевальную музыку XVII — начала XVIII в., он без труда услышит в начале увертюры «Эгмонт» тяжелое, грозное и даже трагическое движение сарабанды — некогда траурного шествия (пример 54). И как об этом пишет один из музыковедов, много занимавшийся пропагандой музыкального искусства, «признаки марша, молитвы, торжественного шествия, любовной песни, многочисленных бытовых танцев подсказывают нашему воображению определенные жизненные ситуации»¹.

Жанровая палитра музыкального искусства исключительно богата количественно и разнообразна качественно. Есть область фольклорных жанров, есть области вокальной и инструментальной музыки, музыки полифонической и гомофонно-гармонической, концертной и сценической. Внутри каждой из этих областей существуют свои подразделения: вокальная музыка, например, включает камерно-вокальные жанры, концертные жанры, жанры вокально-хоровые; область инструментальной музыки также содержит камерные жанры, концертные, симфонические; область сценической музыки — жанры оперы и балета, оперетты и мюзикла. Эти подразделения наполнены множеством разнообразных, более конкретных жанров, каждый из которых имеет свою природу, свою «память», которая сохраняется в историческом времени наиболее устойчиво, как бы «поверх» перемен направлений, исторического и индивидуального стилей. «... Поразительна наша способность узнавать жанр в любом стилевом контексте», — отмечает М. Г. Арановский².

В то же время музыкальные жанры — это гибкие системы, очень часто мигрирующие из одной области в другую, допускающие их сращивание-взаимопроникновение или переход («перетекание») из одного жанра в другой. Более того, музыка допускает внедрение жанров, заимствованных из других сфер художественного творчества: из литературы пришли, например, жанры поэмы

¹ Чернов А. К спорам о современной музыке. — М.; Л., 1972. — С. 86.

² Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник. — Вып. 6. — М., 1987. — С. 5.

и сказки, из изобразительного искусства — картины и фрески. Вот пример интереснейшей жанровой миграции: баллада, изначально литературный (поэтический) жанр, становится жанром вокальной музыки (баллады Лёве, Шуберта), а затем и инструментальным жанром (баллады Шопена, Листа, Грига и др.).

Есть и другое подразделение музыкальных жанров — на жанры *первичные* и все остальные (называть их «вторичными» едва ли справедливо, поскольку они могут оказаться отнюдь не на второй, а на гораздо более далекой стадии преобразования). К числу первичных жанров обычно относят те, которые наиболее близко стоят к внемузыкальной действительности: фольклорные жанры плясовых, трудовых, танцевальных песен, плачей-причетов; из вокальных жанров — хорал; из инструментальных — марш и танец. Остальные жанры как бы представляют собой дальнейшее опосредование заключенной в первичных жанрах художественной действительности: так, например, прелюдия чаще всего опирается на какой-либо первичный жанр, но в то же время представляет собой некий отход от его непосредственного проявления, смещение жанров и т.п. Так, например, фортепианная прелюдия № 7, A-dur, Шопена явно опирается на жанр мазурки, но одновременно в ней слышится и весьма далекий от танцевального жанр хорала; а его же прелюдия № 3, G-dur сочетает в себе черты марша и этюда.

В то же время и первичные жанры — это, по сути, более или менее обширные группы разновидностей систем художественной действительности. Марши, например, могут быть военными (походными, кавалерийскими, парадными), праздничными, концертными, цирковыми, спортивными, театральными, траурными и т.д. и т.п.; столь же обширна область танцевальной музыки: только вальсы составляют целую когорту возможных воплощений — от бытовых до концертных и симфонических.

Для характеристики семантики музыкальных субзнаков, заключенной в жанровых истоках, чрезвычайно важное значение приобретает ощущение жанра как характеризующего некую *объективную* сторону внемузыкальной реальности или, напротив, как связанного с *субъектом, отдельной личностью*. В первом случае на первый план выступают жанры, неотделимые от коллективных действий (марш, танец, хорал), с природой (пасторальные жанры, охотничья музыка), во втором — жанры сольного характера: ариозо, речитатив, импровизация и т.п. Особенно ярко проявления тех и других жанровых истоков сказываются на фактуре и ритме: хоральному складу,

четкой акцентной ритмике и структуре, с одной стороны, противостоят свободная, раскованная ритмическая пульсация, разделение сольного голоса и аккомпанемента, черты импровизационности в мелодике и структуре — с другой.

Вот характерный пример. II часть «Героической» симфонии Бетховена — Траурный марш — начинается «хоровым» звучанием струнного квартета, после чего ту же тему исполняет солирующий гобой на фоне струнных — так сразу создаются как бы две ипостаси траура: коллективная и личностная. В репризе второй раздел темы звучит только у струнного квартета, но и здесь Бетховен нашел способ внести в «коллективно» исполняемый хорал личностную, субъективную ноту: в какой-то момент у первых скрипок вместо аккордового тона звучит неприготовленное задержание, придающее индивидуальный оттенок интонируемой мелодии, поскольку на какой-то момент она становится независимой от хорального сопровождения (ср. как это происходит в начале и в репризе, примеры 60а, 60б).

Из всего этого следуют, по крайней мере, два вывода.

Первый. Чем более оснащен слушатель знанием музыки, точным слуховым представлением о различных музыкальных жанрах, чем тоньше проявится его жанровое чутье, чем увереннее он ориентируется во всем их многообразии, тем полнее он сможет воспринять весь комплекс значений со всеми их «обертонами», которыми наполнены музыкальные субзнаки, тем в большей степени его понимание музыки будет опираться на объективно существующий музыкальный текст, а не на чисто субъективные ощущения.

Второй. Чем в большей мере музыка характеризуется жанровой определенностью, т. е. чем ярче выявлены жанровые черты в тексте музыкального произведения, тем оно доходчивее и понятнее для слушателя. Эта сторона оказывается гораздо более важной для восприятия музыки по сравнению с другими средствами выражения — мелодией, гармонией, структурой, ибо именно жанровой доходчивостью или ее отсутствием, например, объясняется тот факт, что, скажем, музыка балетов Стравинского «Петрушка» или Прокофьева «Ромео и Джульетта» воспринимается несравненно легче, чем поздних квартетов Бетховена. Крупный американский семиотик Чарльз Моррис провел любопытный эксперимент: «Я спрашивал многих лиц, какого рода ситуации могли быть воссозданными в „Весне священной“ Стравинского... Ответы были разные... Однако никто не предположил, что сочинение могло бы представлять собой тихий ручеек, влюбленных под луной или внутреннее спо-

60a [Adagio assai]

V-ni I *p* *cresc.*

V-ni II *p* *cresc.*

V-le *p* *cresc.*

V-c. *p* *cresc.*

C-b. *p* *cresc.*

606

V-ni I *p* *cresc.*

V-ni II *p* *cresc.*

V-le *p* *cresc.*

V-c. *p* *cresc.*

C-b. *p* *cresc.*

койствие. „Стихийная борьба первобытных сил“ — таково приблизительное значение этой музыки...»¹.

§47. Музыка как диалог

Было бы серьезной ошибкой, однако, представлять себе создание новой музыки как движение по замкнутому кругу использования одних и тех же жанров, осознанно избираемых

¹ Цит. по: Merriam A.P. Muzyka jako zachowanie symboliczne // Res Facta. — Т. 9. — Kraków, 1982. — S. 250.

композитором из того их множества, которое ему известно. Прежде всего нужно иметь в виду, что *жанр* (так же как и *лад*) — не есть какой-то конкретный текст (§ 16, § 17), но представляет собой определенного рода систему примет художественной действительности, каждый раз *по-особому* воплощенную в конкретном тексте. В связи с этим в любом конкретном, пусть даже жанрово-определенном музыкальном произведении неизбежно возникает внедрение в данный (основной) жанр черт иной, не связанной с этим жанром художественной действительности, которая иногда согласуется с основным жанром, не противоречит ему (и потому может почти не ощущаться как нечто инородное), а иногда, напротив, создает парадоксальный сплав несовместимых, на первый взгляд, жанровых истоков.

В приведенных выше фрагментах из Траурного марша «Героической» (примеры 60а, 60б) показано, как сольное начало проникает в коллективно-групповой жанр марша, но делается это «легким касанием», так, что основной маршевый жанр ни в коем случае не подвергается сомнению. Несколько иначе взаимодействие разных примет художественной действительности происходит в прелюдии № 1 из цикла Шостаковича «24 прелюдии и фуги для фортепиано» ор. 87.

Она начинается тихим хоральным звучанием, ритм которого сохраняет явную связь с сарабандой, но уже не старинным испанским танцем-траурным шествием, а лирическим центром старинной сюиты. Аккордовый склад этой музыки (голоса, все без исключения, подчинены единому ритму), ее четкая гармоническая основа бесспорно свидетельствуют о коллективном, объективном ее характере (пример 61а). Это ощущение впервые нарушается в т. 15, когда «хоровое» звучание сменяется «сольным» речитативом, парящим над аккордовым сопровождением в течение 4-х тактов (пример 61б). Разделение фактуры на солирующие и аккомпанирующие голоса периодически возобновляется, охватывая не только «сопрановый», но и другие регистры (т. 31–34), более того — солирующий голос «прорезается» в кульминации прелюдии (т. 51–54, пример 61в). В результате такого активного внедрения солирующего, «романсового» по интонационным истокам начала к концу прелюдии устанавливается своеобразный паритет обоих — сольного и коллективного — жанровых начал (пример 61г).

Аналогичные процессы происходят не только в связи с жанрами как системами свойств художественной действительности, но и с отдельными ее приметами: один тип художе-

61a Moderato

61b

61в

61г

ственной действительности как бы «преодолевается» иным ее типом. Рассмотрим этот процесс на примере целотонного лада.

Впервые им воспользовался, как известно, Глинка для характеристики Черномора (пример 13). Сочетание «противоестественного» звукоряда с жесткой тембровой и динамической окраской создает эффект ирреальности и озлобленности одновременно. Трудно, на первый взгляд, найти что-то общее между этой музыкой и, скажем, той, что сопровождает появление призрака Графини в 5-й картине «Пиковой дамы»:

Я при - шли к те - бе
 про - тив ло - - ли, но мне не - ло - до ис -
 пол - нить тво - ю прось - - бу. Спа - си Ли - - зу,

pp marcato
Sempre pp ma marcato in la mano sinistra

И все же нисходящий звукоряд целотонного лада, использование которого Чайковским, вне сомнения, является отражением глинкавской художественной действительности (к тому времени прошедшей и через музыку Даргомыжского и Бородина), позволяет создать типологически однородный эффект: передачу *сверхъестественности, ирреальности* происходящего. Гораздо дальше по степени опосредования та же художественная действительность целотонного лада отражена в музыке следующей эпохи. Пронизывая уже не только мелодические линии, но и весь гармонический контекст, целотонный лад в сочетании с изысканной, причудливой ритмикой и приглушенной динамикой, с преобладанием «легких» — верхнего и среднего — регистров создает эффект воздушности, неприземленности, т. е., в основе, все той же *оторванности от реального, от земного* — в прелюдии Дебюсси «Паруса»:

63 Modéré
p très doux *più p* *p*
pp

Вернемся, однако, к той форме целотонного лада, которая представлена в глинкинском «Руслане». Резонен вопрос: «изобрел» ли Глинка это средство характеристики Черномора, на пустом ли месте оно появилось? Разумеется, нет. За целотонным ладом, как его использовал Глинка, стоит мощный пласт подобной, но «преодоленной» художественной действительности, интуитивно в целотонном ладе ощущаемой, но чаще всего не достигающей «светлого поля сознания» (как не просматривается сразу глинкинский целотонный лад в прелюдии Дебюсси).

За *нисходящим* звукорядом *целотонного лада* в том его фактурно-динамическом, ритмическом и тембровом воплощении, как оно дано у Глинки, стоит подобное же воплощение *нисходящего фригийского оборота* (движение от I к V ступени натурального минора). Этот оборот звучит в басу столь же грозно и «неумолимо», как в связи с Черномором, в сцене появления Командора в моцартовском «Дон-Жуане» на словах: «Приглашение твое я принял...» («Don Giovanni, a cenar teco...», пример 64).

А сам этот фригийский оборот, в свою очередь, является «преодолением» укрепившейся в качестве художественной действительности *риторической фигуры passus duriusculus*, которая также часто помещалась в басу (см. пример 52) и является, по сути, диатонической разновидностью этой фигуры. А *passus duriusculus* опирается на интонацию вздоха (*suspiratio*), очень распространенную в музыке вокальной или связанной с вокалом (примеры 51а, 51б), и восходит уже непосредственно к *внемузыкальной интонации вздоха, плача* и связанным с этой интонацией житейским ситуациям.

Интересно при этом, что переход от вздоха (наиболее «человеческого» проявления эмоции) к *целотонному звукоряду* («бесчеловечной», «античеловечной» интонации) совершается вначале через помещение фигуры *passus duriusculus* в басово-контрабасовый регистр (т. е. недоступный для интонирования человеческим голосом), а далее — через расширение — в начале части, а затем и целиком — интервальной структуры: замещения и постепенного вытеснения малых секунд большими.

Как и все остальные контекстные системы, жанр обладает присущими ему *тяготениями*: появление одних признаков жанра вызывает ожидание других, этот жанр подтверждающих. Такое ожидание-тяготение тем более сильно, чем явственней проявились первоначальные жанровые признаки. И если вместо ожидаемых других признаков данного жанра в музыкальную ткань внедряются признаки не просто иного, но тако-

2 Fl.

2 Ob.

2 Cl. in B

2 Fag.

2 Cor. in F

2 Cl-ni
in D

3 Tr-ni

Timp.

Il Commendatore
Don Gio-van - ni, a ce - nar le - co

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c. e C-b.

Detailed description of the musical score: The score is for page 64. It features a woodwind section with 2 Flutes, 2 Oboes, 2 Clarinets in B-flat, 2 Bassoons, 2 Cor Anglais in F, 2 Clarinets in D, and 3 Trumpets. The brass section includes 2 Trombones in F, 2 Clarinets in D, and 3 Trumpets. The percussion section includes Timpani. The string section includes Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello/Double Bass. The woodwinds and brass are mostly silent. The strings play a rhythmic accompaniment. The Commendatore has a vocal line with lyrics: "Don Gio-van - ni, a ce - nar le - co".

First system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music features long, flowing lines with slurs and dynamic markings of *p* (piano) in the second and fourth measures.

Second system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music continues with slurs and dynamic markings of *p* (piano) in the second and fourth measures.

Third system of musical notation, consisting of a single bass clef staff. It contains a few notes, likely serving as a bridge or continuation from the previous system.

Fourth system of musical notation, consisting of a single bass clef staff. It contains a few notes, likely serving as a bridge or continuation from the previous system.

min - vi - ta - sti e son ve - nu - to

Fifth system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music features a more rhythmic and melodic texture with slurs and dynamic markings of *p* (piano) in the second and fourth measures.

го, который, на первый взгляд, несовместим с первоначальным жанром, возникает *парадокс*, который, в случае его оправданности и убедительности, становится *художественным открытием*. Так, например, в «Полете валькирий» Вагнера совмещены грозные фанфары (низкий регистр, тембр плотной меди) с пластичной грацией старинного танца жиги — метр $12/8$, пунктирный ритм (пример 20), а в начале Четвертой симфонии Чайковского те же фанфары переходят во «вздохи»:

65

2 Cl.

2 Fag.

Cor. (F)

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

2 Cl. *p* *pp* *pp*

2 Fag. *p* *pp* *pp*

Cor. (F)

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

Приведенные примеры демонстрируют частный случай общей тенденции: формирование семантики субзнаков музыкальной речи всегда связано со *взаимодействием отражения и преодоления* художественной действительности, т.е. внедрения таких средств выражения, которыми нарушается в той или иной мере жанровый стереотип. Эта тенденция присутствует и в других видах искусства.

Применительно к литературе ее подробно описал и теоретически обосновал М.М.Бахтин, обозначив как *диалог*¹. *Диалог* (греч. *διάλογος* — беседа, разговор) — очень широкое общезстетическое понятие, подразумевающее взаимодействие многих «голосов» — источников данного художественного текста. Для Бахтина *слово* всегда несет на себе отпечаток тех художественных контекстов, в которых оно обрело свойства субзнака. Таким образом, поэт и прозаик не просто берут его из словаря, т.е. опираются исключительно на словарное значение, но

¹ Первые работы М.М.Бахтина о диалоге появились в 1929 г.: Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. — М., 1929. 2-е изд. 1972.

находят его уже «озвученным» и «означенным» в качестве субзнака в других поэтических или прозаических текстах. А поскольку каждый художественный текст уникален, т. е. является единственным в своем роде, то на эти «бывшие» значения в каждом конкретном случае как бы наслаивается «новое», то, которое этот субзнак обрел в данном творении. Но то же самое являет собой и субзнак музыкальный — диалог *художественной действительности (жанра)* и ее (его) *преодоления* в данном конкретном музыкальном произведении.

Завершая разговор о музыкальной семантике, необходимо обратить внимание на очень важное обстоятельство. *Смысл музыкального произведения, его содержание* ни в коем случае не сводится к значениям субзнаков, из которых состоит его текст. Это, как уже говорилось, только первоначальный смысловой слой текста (§ 45). Показательно, что то же самое отмечают и наиболее проницательные литераторы в связи с поэзией: «Тот, кто, читая настоящее стихотворение, воспринимает в нем мысли и слова, — тот, по сути дела, не воспринимает стихотворение как таковое, то есть особенную художественную реальность», — пишет известный исследователь поэзии В. В. Кожин¹. И гораздо раньше об этом, только применительно к прозе, к роману «Анна Каренина», высказался Л. Н. Толстой: «Во всем, что я писал, мною руководила потребность собирания мыслей, сцепленных между собою для выражения себя; но каждая мысль, выраженная особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна и без того сцепления, в котором она находится»².

Рассмотрим один достаточно показательный пример. В начальной сцене финала из оперы Моцарта «Дон-Жуан» — ужин, где Дон-Жуан и Лепорелло как бы состязаются в остроумии, а повод к этому состязанию дает отнюдь не ситуация, связанная с основной линией сюжета, а совершенно иная, сугубо музыкальная, возникшая, как полагают, импровизационно, в процессе репетиций оперы в Праге. Речь идет о «концерте», который сопровождает ужин Дон-Жуана³. Здесь звучат фрагменты из опер Мартини-и-Содера, Сарти и из «Свадьбы Фигаро» самого Моцарта.

Обратим внимание прежде всего на широкую известность вводимого материала в пору премьеры «Дон-Жуана». Это нео-

¹ Кожин В. В. Как пишут стихи. — М., 1971. — С. 214.

² Толстой Л. Н. Полн. собр. сщ. — Т. 62. — М., 1953. — С. 269.

³ См.: Аберт Г. В. А. Моцарт. — Ч. II, кн. 1. — М., 1983. — С. 392-393; Ч. II, кн. 2. — С. 105.

жиданное появление хорошо знакомых «персонажей» в полном смысле слова «из других опер» — чем, собственно, и был обеспечен мощный юмористический эффект — оказалось необходимым, как представляется, для глубочайшего контраста между сценами «до Командора» и с его появлением. Неожиданно зазвучав в наиболее прозаический момент оперы (ужин!), эта музыка должна была неподдельно развеселить современный Моцарту зрительный зал, заставить его «позабывать о приглашении статуи», т. е. напрочь отвлечься от магистральной драматургической линии. Отсюда понятно, почему Моцарт не только ввел собственную музыку, но еще и «потоптался» на ее *меньшей* известности. В оригинальном тексте Лепорелло тут же «вспоминает» фрагменты из опер Мартина и Сарти. Но он «не в состоянии» точно вспомнить — «откуда это», имея в виду тему из «Свадьбы Фигаро». Моцарту, который понимал, что публика будет веселиться по поводу внедрения инородного текста, безусловно нужно было смягчить свою шутку по отношению к двум другим авторам (Мартин-и-Солер и Сарти были живы в момент пражской и венской премьер «Дон-Жуана») и таким образом снять возможную обиду. Но художественный смысл этой шутки открывается *только в контексте драматургии целого*.

Таким образом, смысл музыкального произведения только *опирается* на значения субзнаков, но не сводится к ним и включает в себя множество других составляющих его компонентов. К некоторым из них мы и обратимся в следующих параграфах.

§48. Содержание и форма

Восприятие значения каждого музыкального субзнака как фактора изолированного, самостоятельного невозможно еще и потому, что музыка, как уже говорилось, представляет собой *безостановочное движение*. Оно безостановочно не в том смысле, что в музыкальной ткани нет остановок, а в том, что каждая остановка *предусмотрена композитором*, т. е. входит органично в сочинение как его элемент (это относится даже к не вполне регламентированным по величине паузам между частями *цикла*). *С этой точки зрения, остановка — это тоже участок движения от начала произведения к его завершению*.

Но безостановочность — это не только непрекращающееся движение музыкальной материи, музыкальной ткани, это свойство и музыкального смысла, который только и существует в движении и как движение. «...Ни один момент интонирования... не оценивается как самодовлеющий, а всегда как стадия

перехода к последующему», — пишет Б. В. Асафьев, и несколько иначе эту же мысль выражает В. В. Медушевский: «продолжение ближайших смыслов в дальнейших есть обязательное условие адекватного восприятия»¹.

Безостановочно, следовательно, протекание *звучания* в каждом музыкальном произведении, и это безостановочное движение — неперемненное свойство *смысла* (содержания) музыки. И здесь мы подходим к проблеме отношений *содержания* и *формы*, как они выявлены в каждом отдельном музыкальном творении и в музыке вообще.

Эта проблема долгое время служила предметом ожесточенных споров, которые вели сторонники «содержательной» природы музыкального искусства со сторонниками «формалистического» (так это называлось) подхода. Как сейчас ясно, полемика во многом оказалась надуманной, ибо так называемые «формалисты» вовсе не считали форму в музыке чем-то самостоятельным по отношению к ее смыслу, чем-то отдельным от него. Вот что, например, говорит все тот же Э. Ганслик, признанный провозвестник и чуть ли не главный идеолог «формализма»: «Нет ничего ошибочнее и распространеннее, как воззрение, делающее различие между „прекрасною музыкой“ с содержанием и без содержания. Воззрение это заключает понятие музыкально-прекрасного в слишком тесные границы; оно представляет себе искусно-сложенную форму как нечто *существующее само по себе*, а влитую в нее *душу* также чем-то *самостоятельным* и весьма последовательно делит композиции на пустые и полные шампанские бутылки. Но музыкальное шампанское — особая статья: *оно растет вместе с бутылкой*» (курсив мой. — М.Б.)². Иными словами, этот «отъявленный формалист» убежден, что нет отдельно формы, нет отдельно содержания, а есть нечто единое и неразрывное, как считали и считают и самые крупные отечественные музыковеды.

Хитрость, как уже было отмечено выше, в другом: что именно считать в музыке содержанием. Сторонники литературоцентристской позиции считали содержанием только то, что может быть *сформулировано словами* в виде неких тезисов, идей, суждений в отрыве от художественной (в данном случае — музыкаль-

¹ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. — С. 26–27; Медушевский В. О содержании понятия «адекватное восприятие» // Восприятие музыки. — С. 153.

² Ганслик Э. О музыкально-прекрасном. — С. 75.

ной) ткани, а их противники были убеждены, что иного способа передать содержание, чем собственно в художественной (= музыкальной) ткани, невозможно, — вот тут-то и был предмет спора.

Спор разрешился, как только стало ясно, что передать содержание художественного произведения иначе, чем через само это произведение, невозможно не только в музыке, но, по сути, и в самой литературе. Так, например, известная характеристика, данная В. Г. Белинским пушкинскому «Евгению Онегину»: «энциклопедия русской жизни» — не более чем метафора и абсолютно не отражает *художественного* содержания этого романа в стихах. Если мы хотим узнать некие исторические сведения из русской жизни определенного периода, мы действительно обратимся к энциклопедиям, историческим исследованиям, дневникам, мемуарам, письмам и иным источникам сведений о ней. Но пушкинский роман мы читаем все же совершенно с иной целью, мы получаем из него *особую информацию*, мы, что называется, купаемся в пушкинском стихе: «И вдруг прыжок, и вдруг летит, // Летит, как пух от уст Эола, // То стан совет, то разовьет, // И быстрой ножкой ножку бьет» — это ведь не рецензия на выступление балерины Истоминой, а нечто совершенно иное. Но и музыка Бетховена — это не просто конгломерат музыкальных жанров эпохи Великой французской революции и, соответственно, вдохновивших ее идей Свободы, Равенства и Братства, это тоже нечто иное, хотя и сохраняющее связь с этим периодом истории Европы, как и пушкинский роман — с дворянской жизнью в России определенного времени.

Следовательно, и форма и содержание выступают в музыкальном (и всяком ином художественном) произведении в единстве *нерасторжимом*. Как же все-таки, пусть и с целью исследовательского подхода, распознать, где слой собственно содержательный, а что для него является формой, в которой он существует? На этот вопрос дал ответ Б. В. Асафьев, отметив, что «музыкальное содержание... есть то, что слышится и что слушается», а музыковед более позднего времени, А. Н. Сохор, сформулировал это так: «форма — то, что звучит, а содержание — то, что слышится в том, что звучит»¹.

Таким образом, форма (ее еще иногда называют «форма в широком смысле слова») — это *все, что звучит*, в том числе и субзнаки с их значением, и их взаимосвязь, и взаимодействие между собой, и еще многое другое, чем любое музыкальное

¹ Асафьев Б. О себе // Воспоминания о Б. В. Асафьеве. — Л., 1974. — С. 494; Сохор А. Музыка как вид искусства. — М., 1970. — С. 85.

произведение отличается от всех остальных и чем оно с некоторыми сближается. Но, как об этом говорилось в теме «Анализ», безостановочный характер музыкального звучания вызывает к жизни особый способ бытия этого звучания, которым обеспечивается *коммуникативная функция* музыки (§ 40), — этим способом оказываются *типические структуры* музыкальных произведений. В рамках анализа музыкальных произведений их иногда называют «формой в тесном смысле слова»; с позиций же семиотики, речь идет о *синтактике* — науке, которая занимается *связью знаков* (в данном случае *субзнаков*) *между собой*.

Но, как это было показано выше, *все, что звучит*, определяет собой *все, что слышится и слушается*, то есть синтактика также отзывается каким-то своим, *особым смыслом*, а не только способствует донесению того смысла, который несут с собой субзнаки. Правда, он предельно специфичен, т. е. характерен прежде всего именно для музыкального искусства, однако и ему есть аналог во внемузыкальном мире. Этим аналогом являются не объекты, ситуации и процессы, происходящие в *реальном мире* и охарактеризованные через отношение к ним (как это происходит в случае с семантикой), а *идеальный мир человеческой мысли*. То есть речь идет о передаче каких-то свойств и качеств самого *процесса мышления*, как он протекает в человеческом сознании. Это может быть процесс строгого, логически последовательного развертывания мысли, но может быть и свободный, раскованный ее поток,двигающийся исключительно по закону смежности, когда одно воспоминание по ассоциации связывается с другим, другое — с третьим и т. д.

Основной пласт инструментальной музыки европейской традиции тяготеет к первому из этих полюсов, достигая в творчестве Баха, Гайдна, Моцарта, Бетховена и ряда других великих мастеров примеров высочайшего логического уровня развития мысли — от первоначального импульса и вплоть до целостного сочинения, где жесткая обусловленность появления даже мельчайших деталей сочетается с непринужденностью и естественностью протекания процесса музицирования. Этим сочетанием во многом обусловлен глубокий смысл, заложенный в типических структурах, которые, постоянно обновляясь, все же сохраняют свой потенциал вплоть до наших дней¹. Однако в

¹ Длительная жизнь этих структур породила представление о структурной строгости как о *неотъемлемом свойстве музыкального искусства*; проявления этого свойства часто свидетельствуют о влиянии музыки (иногда совершенно неосознаваемом) на иные виды художественного творчества, вплоть

европейской музыке немало примеров и насыщенного ассоциациями по смежности свободного потока мысли, особенно в музыке добаховского периода и современной, а также в музыке импровизационного характера.

Четкость мыслительного процесса, как он проявляется в синтактике, обнаруживается не только в целостных структурах, но и на самом начальном, элементарном уровне, т. е. в процессе формирования *тематического материала*. Если, скажем, в таких типических структурах, как сложная трехчастная или сонатная форма, хорошо ощутима логическая триада — *тезис, антитезис, синтез*, то в процессе становления тематизма можно обнаружить эффекты *логической аргументации, формирования вывода, отрицания и его преодоления, аналитического дробления материала и его синтетического суммирования* и многие другие.

Этот особый смысл чрезвычайно важен для постижения общего содержания произведения, но не только для этого — его восприятие (пусть и неосознанное) оказывает определенное воздействие на психику, *гармонизуя нашу собственную мысль*, приобщая ее к высочайшим достижениям в сфере мыслительной деятельности.

§49. Синтактика как мышление. Анализ тематического становления

Обратимся к теме главной партии из I части бетховенской сонаты для фортепиано № 1 (пример 15). Она начинается взлетом фанфары, основанной на звуках тонического трезвучия, остановкой на терцовом тоне и последующем опевании тоники. Затем следует «доказательство» возможности существования этого мотива и на доминантовой основе — звучит та же фанфа-

до обнаружения черт таких же типических структур (трехчастной, рондо, сонатной, вариаций) в поэтических и прозаических словесных художественных текстах или живописных полотнах. О влиянии музыкальной структуры на литературу см.: Кац В. Об аналогах сонатной формы в лирике Пушкина // Музыкальная академия. — 1995. — № 1. — С. 151-158; на живопись: Эйзенштейн С.М. Чет-нечет // Восток-Запад: Сб. статей. — М., 1988. — С. 242, 275; на кино: Дворниченко О. Гармония фильма. — М., 1981. — С. 5-6; помимо фильмов, упомянутых в последней работе, имеет смысл обратить внимание на картины, которые, заявляя недвусмысленно о связях с музыкой, представляют эти связи не только сюжетно, но и опосредованно — через их своеобразную музыкально-драматургическую структуру («Осенняя соната» И. Вергмана; «Репетиция оркестра» Ф. Феллини).

ра, но по звукам доминантсептаккорда. Далее — новая аргументация на тонике и доминанте, но тема сжата: вместо фанфарного взлета — только форшлаг к вершинной точке и опевианию (этот логический прием называется «pars pro toto» — «часть вместо целого», и он очень часто используется в музыке). Последние два такта темы — итог всего предыдущего: теперь фанфару заменяет арпеджио, а опевание отделено от вершины плавной нисходящей линией; она впервые уравнивает широкий диапазон «взлета» фанфары и сконцентрированного в объеме терции опевания и потому слышится как некое (пусть и временное) разрешение противоречия, сосредоточенного в теме. Это обстоятельство и позволяет воспринять заключительный двутакт темы в качестве логического *вывода* из предшествующей цепи рассуждений.

Тема охватывает 8 тактов (тактовый ритм темы выглядит следующим образом: 2+2+1+1+2), но на этом небольшом пространстве можно увидеть все три стадии развертывания: «экспозицию» (первые четыре такта, которые группируются по два), «разработку» — аналитическое дробление (два такта, звучащие по одному) и «репризу»-вывод (опять двутакт). То есть в миниатюре представлен тот логический ход, который впоследствии будет развернут в процессе становления всей I части.

Нечто аналогичное можно наблюдать и в полифонической музыке. Так, тема фуги из Фантазии и фуги для органа *g-moll* И. С. Баха как бы содержит на своем пространстве основные черты всей последующей фуги:



Первые две четверти темы — нисходящий ход от V ступени к тонике, заполненный «ступенчатой» секвенцией, — это «тема» микрофуги с отчетливо продемонстрированной тональностью *g-moll*. Следующие две четверти — «ответ» — тот же материал, но в *D-dur*. Далее звучит фрагмент, равновеликий теме, — «интермедия», которая переводит «фугу» в свободную часть — звучание «темы» в интоладовой тональности *B-dur*. Затем следует та же интермедия, но уже возвращающая в основную тональность, в которой и звучит последнее проведение «темы».

Таким образом, тема оказывается как бы складывающейся из 6-ти полутактов, по две четверти в каждом, и выглядит даже

более «квадратной», чем выше рассмотренная тема бетховенской сонаты. На самом же деле ритмическое «дыхание» этой темы так же прихотливо, как и бетховенской, но логика здесь противоположна: аналитическому дроблению (как способу логической аргументации) противостоит синтез-объединение, т. е. логическое обогащение мысли путем сращивания «интермеди» с последующим проведением «темы»: она тесно примыкает к интермедии как ее завершение (тактовая ритмическая пульсация здесь такая: $\frac{1}{2} + \frac{1}{2} + 1 + 1$). Тема фуги, и она же — микрофуга, полностью отвечает тем требованиям, которые некогда сформулировал крупный ученый-полифонист А. Н. Должанский: «тема, — пишет он, — должна быть афористична: представлять собой небольшое самостоятельное музыкальное изречение, одновременно вполне законченное по изложению и внутренне не уравновешенное...»¹.

Еще один характерный логический поворот — когда из «осколков» доказательств вырастает новый тематический «аргумент» — можно наблюдать в разработке I части бетховенской фортепианной сонаты № 21. В главной теме этой сонаты содержится два подобных, но все же разных мотива — движение к основному тону от терции (т. 3) и от квинты (т. 4):



Эти мотивы следуют друг за другом в разработке, потом остается только второй, затем все повторяется еще раз в другой тональности; так звучат первые 8 тактов приведенного фрагмента. Это тоже воспринимается как некая логическая цепь доказательств, которая, однако, несмотря на ее повторение, не приводит ни к какому выводу. Ситуация меняется, когда в последующих тактах остается только первый из этих мотивов: после трехкратного его проведения появляется новый звук (*сес*), и таким образом создается, по сути, новое тематическое образование, которое, в свою очередь, оказываясь звеном секвенции и будучи в этом качестве проведенным трижды, вырастает

¹ Должанский А. Относительно фуги // Советская музыка. — 1959. — № 4. — С. 96.

в очень привлекательную тему — «новое слово» в цепи «аргументов»:

68 [Allegro con brio]

The image shows a musical score for piano, measures 68 through 75. The tempo is marked [Allegro con brio]. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature. It consists of seven systems of two staves each (treble and bass clef). The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more melodic line in the treble. Dynamics include *cresc.* and *f*. The piece concludes with a final chord in measure 75.

Если для разработок классической эпохи характерно прежде всего аналитическое дробление представленного в экспозиции материала, то у композиторов более позднего периода встречается обратный процесс: аргументация тематизма путем его обогащения (приращения) и придания ему тем самым нового уровня убедительности. Так происходит с темой побочной партии из I части Третьей симфонии Брамса. В экспозиции она звучит тихонько, скромно в дуэте кларнетов и фаготов и в сопровождении низких струнных (при повторении оркестровка несколько обогащается, но музыка остается в целом спокойной, безмятежной). В структурном отношении — это типичный «квадрат» — повторенный дважды четырехтакт, по мотиву в каждом такте:

69a Allegro con brio

Fl. *p* *pp*

Cl. in A *mezza voce*
p grazioso

Fag. *mezza voce*
p grazioso

V-ni I

V-ni II

V-le *p*

V-c. *pizz.*
p

C-b. *pizz.*
p

Musical score for strings and piano, measures 694-695. The score is in 4/4 time and features a key signature of two sharps (D major). The upper system includes Violin I, Violin II, and Piano (PP). The lower system includes Viola, Violoncello (V-c.), and Contrabasso (C-b.). The music consists of sustained chords and melodic lines with some phrasing slurs.

696

Musical score for woodwinds, brass, and strings, measures 696-697. The score is in 4/4 time and features a key signature of two sharps (D major). The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B (Cl. in B), Bassoon (Fag.), Horn in C (Cor. in C), Horn in F (Cor. in F), Violin I (V-ni I), Violin II (V-ni II), Viola (V-la), Violoncello (V-c.), and Contrabasso (C-b.). The woodwinds and brass parts are mostly rests. The strings play a rhythmic pattern with some phrasing slurs. The Bassoon part includes the marking *al* and the Viola part includes the marking *agitato*.



Ситуация резко меняется в разработке. И дело не только в том, что теперь тему интонируют эмоционально напряженные виолончели и альты в унисон с фаготами (затем — скрипки), но, главное, приращивается еще одно звено секвенции, что расширяет сам мотив вдвое и делает его двухтактовым — в таком виде убедительность и привлекательность темы значительно возрастает (пример 696).

Рассмотрим несколько примеров, когда в теме возникает некое противоречие-отрицание, нарушающее последовательную логику событий.

Фрагмент из Фантазии Моцарта *c-moll* (KV 475) начинается изложением *однотактового мотива* — *нисходящего движения* от устоя (III ст.) к неустою (VII ст.) с гармонией T-D. Далее этот мотив «аргументируется» как возможный и в обратном движении — от неустоя к устоя (IV-I) с противоположной гармонией.

защитой: D—T. Однако вместо дальнейшей «аргументации» или «вывода» за четверть до предполагаемого окончания второго мотива вторгается его контрастная, противоречащая всему предыдущему модификация — в миноре, с динамикой *forte*, с мелодической кульминацией не в начале мотива (как это было в двух начальных мотивах), а в его конце, на четвертой — слабой — восьмой (которая ранее вообще была занята паузой), с уплотненной фактурой (басы октавами). Все это воспринимается как некое «отрицание» по отношению к началу. Последующий за «вторжением» каданс не снимает возникшие противоречия, а, скорее, «откладывает» их разрешение. Действительно, во втором предложении после повторения первого мотива звучит его двукратная «аргументация» в виде секвенции (логическое дробление), в том числе с тем же минорным, «отрицающим» звеном, но скачок на кварту *d—g* в первом предложении (он отмечен на примере скобкой) «преодолевается» (т.е. опять-таки «аргументируется») хроматическим ходом *f—fis—g* во втором. И теперь уже каданс (он охватывает два такта вместо одного в первом предложении) действительно слышится как вывод — преодоление возникшего «отрицания»:

70 *Andantino*

The musical score is written for piano in a 3/4 time signature. It consists of three systems of two staves each. The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking and a forte (*f*) dynamic marking. The second system includes a crescendo (*cresc.*) marking. The third system continues the melodic and harmonic development.

В данном случае эффект «отрицания» предыдущего логического звена последующим был создан путем трансформации

одного и того же материала. Но он возможен и при сопоставлении материала различного. Так происходит в начале моцартовской сонаты с-moll (KV 457), которая обычно следует после Фантазии. Тему образуют два контрастных мотива, которые звучат попеременно — вначале на тонической, затем на доминантовой гармонии. Очевидно, что самим своим характером, динамикой, фактурой ламентозный¹ второй мотив «отрицает» решительную фанфару первого. Но в теме не возникает никакого преодоления «отрицания»: вместо этого появляется еще один материал — активный в силу подчеркнутой неустойчивости: хроматизмы (*passus duriusculus*?) на органном пункте доминанты, после которых кадансирование ни в коем случае не смягчает возникшее противоречие, а просто переводит его в новую фазу. В этой сонате разрешение противоречия — даже временное — выходит за рамки изложения темы:

71 *Molto allegro*

¹ От *итал.* *lamento* — плач, жалоба.



Эти примеры в основном заимствованы из классической музыки, и может сложиться впечатление, что приемы логики музыкальной мыслительной деятельности связаны исключительно с искусством классиков и близких к ним романтиков. Но обратимся к одному из сочинений XX в., которое зарекомендовало себя в качестве одного из шедевров нашего времени — «Симфонии псалмов» Стравинского (пример 276).

«Удар» оркестрового tutti, с которого начинается симфония, ничем не подготовлен, не мотивирован и потому воспринимается вначале как некая заявка, требующая оправдания. Между этим «ударом» и его повторением два такта, в которых играют только солирующие гобой и фагот, и поэтому никак не выполняется функция аргументации; скорее — наоборот: эти два такта, где содержатся мало эмоциональные фигурации, противостоят будоражающему воображение «удару». Второй «удар» вступает после паузы, и это также способствует его восприятию как автономного, не связанного логической цепочкой с предшествовавшими фигурациями. От третьего tutti его отделяют уже три такта. В них звучит усложненное повторение восходящей и нисходящей фигураций (по сравнению с т. 2–3): вначале три восходящих, затем три нисходящих, причем ось симметрии проходит в *середине* т. 6 (что усложняет ритмическую структуру), и между фигурациями и «ударом» уже *нет паузы!* Поэтому третий «удар» в какой-то мере ощущается *следствием* этих фигураций, т. е. сравнительно более аргументированным. Перед следующим «ударом» уже 5 тактов фигураций (и слуху это предстает как масштабное суммирование двух предыдущих фигурационных интермедий), но мало того — в первых трех тактах фигурации в основном нисходящие (если не считать «выбившегося из колеи» фагота во второй половине

т. 10), зато два последних такта — стремительно восходящая линия, усиленная к тому же инструментально (вот для чего понадобилась «самостоятельность» фэгота), которая «въезжает» в «удар» и которой, несмотря на паузу, уже вполне убедительно обосновано последнее tutti этого «эпиграфа».

Можно также вспомнить фрагмент из прелюдии Дебюсси «Паруса» (пример 63), где, как и в сонате Бетховена № 1, после изложения тезиса (первые 2 такта) происходит его «обоснование» путем вычленения только первого мотива (прием *pars pro toto*). Другое дело, что в творчестве Дебюсси, как и многих композиторов XX в., немало примеров «свободного потока мысли», когда логика доказательств заменяется движением на основе ассоциаций по смежности, как это происходит, например, в начале прелюдии «Ветер на равнине»:

72 *Animé*

Вначале звучит фон — арпеджио, в которых чисто артикуляционным способом (*staccato*) выделен нижний звук. Затем к этому звуку присоединяется второй, третий — возникает некий мотив; из звуков мотива формируется форшлаг, который звучит в тактах 5–6. Здесь ничего не аргументируется, просто все последующие звенья как бы цепляются за предыдущие и вы-

растают из них. Разумеется, возможно (и это часто наблюдается) внедрение контрастных элементов, но и оно возникает спонтанно, и, как правило, если аргументируется, то только в последующем развитии, т. е. на уровне логики произведения в целом, но не тематизма.

Таковы смысловые черты, которые сообщает музыкальному произведению синтактика. Но и этим не исчерпываются носители музыкального смысла.

§50. Мир и композитор. Проблема рода в музыке

Семиотика как наука занимается не только значением знаков/субзнаков (семантика), не только отношениями, которые устанавливаются между самими знаками/субзнаками (синтактика), но и теми отношениями, которые устанавливаются между знаками и теми, кто ими пользуется. Эта, последняя, сфера изучения знаков называется *прагматикой*. Обычно под теми, кто пользуется знаками, понимаются *носители языка*, т. е. все люди, которые пользуются его словами-знаками, но не принимают участия в его создании. Применительно к искусству прагматика также может рассматривать отношения, которые возникают между произведением искусства и его потребителями — слушателями, зрителями, читателями. Такие наблюдения составляют сферу *социологии искусства*. Однако для постижения всех граней *смысла музыкального произведения* наиболее важна та сторона прагматики, которая занимается отношениями между знаками-творениями искусства и их *творцами* — в данном случае композиторами.

Как представляется, центральными вопросами в этом случае окажутся следующие: а) каково место творца в созданном им творении искусства; б) каким предстает в этом творении «мир»; и наконец, в) каким образом в произведении представлены отношения между авторским «я» и «миром», который заключен в этом «я», или в котором это «я» пребывает.

Естественно, что рассмотренная в этом аспекте прагматика переключается с учением о *родах искусства* — лирике, эпосе, драме. Именно в этом ракурсе проблема авторского «я» и отраженного в произведении «мира» оказывается центральной. Таковой она изложена в «Поэтике» Аристотеля: создавать произведение можно, «рассказывая о событии, как о чем-то *отдельном* от себя, как это делает Гомер, или же так, что подражающий *остаётся сам собою*, не изменяя своего лица, или представляя всех изображаемых лиц как *действующих и дея-*

тельных» (курсив мой. — М. Б.)¹. За многие столетия, прошедшие со времени создания цитируемого труда Аристотеля (т. е. с IV в. до н. э.), суть представлений о родах искусства, по сути, не изменилась.

Эпос — такой род творений, в котором художник — просто повествователь, но сам он, как бог-творец, оказывается *над своим творением и вне его*.

Драма — где повествователь «присутствует» во всех действующих лицах и не может выступать в качестве посредника между зрителем и событием; для драмы важен эффект «самодвижения», саморазвертывания исходного толчка-импульса, которое вызвано к жизни однажды нарушившимся равновесием.

Лирика — род творений, в которых авторское «я» господствует, не стесняемое ни окружающим миром, ни сюжетом, ни даже адресатом, к которому речь направлена (часто это «разговор с самим собой»).

Отметим также, что во всех трех родах время в художественных творениях протекает как *настоящее*: только в эпосе — это настоящее время любовного взглядывания в каждую деталь описываемого объекта или события, в драме — на настоящем действии сконцентрировано внимание, в лирике — это настоящее переживаемого чувства. Таким образом, можно констатировать, что различия между эпосом, драмой и лирикой — это различия в позиции авторского «я», а также в *характере протекания настоящего времени*: в драме оно — «только миг между прошлым и будущим», в эпосе и лирике — «растекается» по всему сочинению (чем сближаются эти два рода искусства).

В чистом виде перечисленные родовые черты проявляются далеко не во всех случаях. Уже эпоха романтизма нарушает все каноны, в том числе разрушаются и установленные ранее родовые перегородки. Но музыкальное искусство, в отличие от словесного творчества, не имеет столь значительной истории, отраженной в зафиксированных в записи произведениях. Музыка европейской традиции, слушаемая, изучаемая, исполняемая, размещена в сравнительно небольшом историческом диапазоне — от григорианского хора и до наших дней. Если же говорить о сочинениях, которые находятся в эпицентре слушательского внимания, то этот период сокращается еще больше — до трех-четырех веков, из которых музыкальное искусство, соответственно, уже полтора века не связано с нормативной эстетикой. Поэтому музыка, о которой чаще всего идет речь,

¹ Аристотель. Поэтика: Об искусстве поэзии. — М., 1957. — С. 45.

допускает более свободное использование смешанных родов, и ее характеристики (типа «лирико-эпическая драматургия») не должны восприниматься как нелепость.

Чтобы можно было доказательно говорить о том или ином роде в применении к конкретному сочинению, необходима, *во-первых*, четкая дифференциация «полюсов» смысла — «автор» («я») и «мир», благодаря взаимодействию которых устанавливается характерная для каждого из родов искусства картина мироздания; и, *во-вторых*, настоящее время в эпосе и лирике протекает достаточно своеобразно, и музыка в своем течении должна отразить эти специфические качества. Выполнение первого условия обеспечивается семантикой субзнакового слоя, второго — синтаксическими свойствами музыкальной речи.

Воздействие *семантики* на прагматические аспекты музыкального текста обеспечивается ее способностью охарактеризовать *объективный* (коллективный) либо *субъективный* (индивидуальный) тип «героя-персонажа» музыкальной речи. Как показывает музыкальная практика, задача такого рода принадлежит к числу простейших, и для творца, равно как и для воспринимающего человека, не составляет труда создать/воспринять музыку как отражение групповых (коллективных) или субъективных (личностных) граней реального мира.

Как об этом уже говорилось, существует значительное число жанров, связанных с коллективными действиями (от трудовых, плясовых, хороводных песен и до марша, хорала и т. п.); еще более широк круг связанных с ними примет художественной действительности (акцентная ритмика, определенные типы фактуры, ярко выявленная функциональность гармонической логики, словом, характерный принцип широкого штриха, чуждого дробной детализации). И, с другой стороны, не меньшими возможностями обладает семантика, связанная с отдельной личностью, ее субъективным мироощущением и присущим ей способом самовыражения (от причета и плача до сложнейших жанров, в которых культивируются сольные высказывания: речитативы, импровизации, арии, песни и связанная с ними художественная действительность). В руках композитора находится богатейшая семантическая палитра, которая позволяет не только использовать какие-то готовые «колера красок», но и создавать совершенно новые, не существовавшие ранее, и при этом с безусловным основанием рассчитывать на понятность и доступность всех этих смесей и сочетаний.

Понятно, что лирика опирается на жанры и художественную действительность индивидуальных высказываний, эпос —

групповых (коллективных). Имеется в виду если и не исключительное пребывание в рамках данной семантики, то во всяком случае доминирование той или иной группы жанров (и/или связанной с ними художественной действительности)¹.

Вернемся к Траурному маршу из «Героической» Бетховена (примеры 60а, 60б). Упомянутое соло гобоя («голоса из хора»), появление «индивидуализирующего» задержания, конечно, придают данному высказыванию черты субъективности, но все же не превращают его в *лирическое*: дело не только в том, что оно по музыке идентично с предшествовавшими «хоровыми» фрагментами, но — что важнее — оно остается скованным строгими рамками маршевого жанра, коллективного по самому существу.

Это обстоятельство становится особенно заметным при сопоставительном анализе этого марша с первой частью ноктюрна *c-moll* Шопена (op.43 №1), также написанной в жанре траурного марша. В ноктюрне солирующий характер мелодии подчеркнут прихотливой ритмикой, ярко выявленными декламационно-речитативными элементами, регистровой свободой, которые сочетаются с гораздо более гибким и интенсивным гармоническим развитием, чем это свойственно маршу, «расковывают» это высказывание и, не выводя его окончательно за рамки траурного марша благодаря аккомпанементу (это случится лишь в репризе), все же сообщают ему иные черты, идущие от индивидуальности, выходящие за пределы неременного «движения в ногу»:



В драме принципиально предполагается участие обеих жанровых конгломераций — субъективных (ибо необходимо ощу-

¹ Подобная поляризация характерна и для словесного творчества. Показательно при этом, что лирика и здесь ближе к музыке: «Лирический образ не имеет той материальной конкретности, какой обладает образ эпический. Эпический образ мы слышим и видим, тогда как лирический мы только слышим. Он почти так же незрим, как музыкальные образы» (*Переверзев В.Ф. Гоголь. Достоевский: Исследования.* — М., 1982. — С. 489).

щение личностной ангажированности) и объективных (создающих широкую образную панораму, фон драматического действия); кроме того, важную роль играет их взаимодействие — от сопряжения и до крайне жестких форм сопоставления.

Специального рассмотрения требуют отношения, которые осуществляются между *синтактикой* и *прагматикой*.

Синтаксические свойства *лирики* характеризуются прежде всего сравнительно небольшим масштабом действия, в пределах которого легче реализовать эффект «остановившегося мгновения». Он, этот эффект, обусловлен единством «персонажа» — эмоционального аффекта, переживания (состояния), т. е. монологичностью, которую следует понимать как отсутствие взаимодействия разных «персонажей». Вполне естественно, что пребывание в столь ограниченных рамках, даже с учетом возможностей значительного внутреннего развития, иными словами — пребывание в границах сопряжения, не приводящего к семантическому обновлению материала, не может продолжаться в течение значительного времени и в большей мере свойственно миниатюре или сочинению среднего масштаба. Поэтому доминирование лирики в произведениях крупной формы, которое все же наблюдается на определенном историческом этапе развития музыки, связано с завоеванием лирикой изначально далеких от нее сфер музицирования: сонатно-симфонического цикла и оперы (XIX в.).

При этом крупные жанры обретают ряд особенностей по сравнению с их привычным воплощением. Суть этих особенностей заключается в гораздо больших масштабах замкнутых или относительно замкнутых построений, чем это было принято в творчестве классиков. Каждое из них представляет собой «лирический монолог» (в указанном ранее смысле). Эти построения, разумеется, перекликаются между собой, их связи могут быть контактными и на расстоянии, выстраиваясь в некий «сюжет», но не в смысле действия (фабулы), а скорее как лирическое переживание этого действия, которое все же занимает подчиненное место по отношению к главному в лирике — портретированию состояния¹.

В отличие от лирики, *эпос* характеризуется именно масштабностью, протяженностью, но и, помимо того, замедленно-

¹ В связи с оперой об этом писал Б.Л.Яворский, подчеркивая, что «Евгений Онегин» — это «именно лирические, то есть психологически развивающиеся сцены, а не опера, не концертное зрелище» (Яворский Б. Избранные труды. — Т. 2, ч. 1. — М., 1987. — С. 209).

стью, неспешностью развертывания. Так же, как и для лирики, для него свойствен отказ от активного действия, от столкновений и конфликтов. Отсюда некоторая внешняя близость синтактики лирики и эпоса, связанная с преобладанием замкнутых разделов и их рядоположенности над сквозным драматургическим действием и конфликтностью. Однако внутренняя структура таких разделов в эпосе совершенно иная, нежели в лирике. «Монологичность» лирических «сцен» (миниатюр, разделов) связана с *развитием* одного аффекта, состояния и т.п. В эпосе же и развитие сведено к минимуму, замещаясь самыми разнообразными вариантами *изложения* и *переизложения*: повторением, варьированием и т.п.¹ Отсюда характерное для эпоса в музыке сравнение с «картинностью»: как картина, которую можно рассматривать, много раз вглядываясь в каждую деталь, перед слушателем разворачивается значительное музыкальное пространство, предлагающее, однако, один и тот же (или очень близкий) материал для такого же многократного «разглядывания» — вслушивания, в разном «освещении», в различных ракурсах, но всегда неспешно, спокойно, вдумчиво.

Эпос отдален от непосредственного *переживания*, он не приемлет альтернатив: для него все допустимо, все может сочетаться, ибо это такое настоящее, по отношению к которому возникает психологическая дистанция. Конечно, «персонажи» и «события» эпоса *волнуют* меньше, чем в лирике или драме. Но их место занимает *любование подробностью*, наслаждение неспешностью, погружение в возвышенный поток объективной медитации, не зря так называемые длинноты Шуберта были названы «божественными».

В симфонической музыке эпос утвердился на том же историческом этапе, что и лирика². С оперой дело обстояло сложнее: эпическая опера — это не просто музыкально-драматическое сочинение на эпический сюжет, но сочинение, в котором деформируются основные законы *драмы*, в которых *показ*, представление доминируют над *действием*, где от зрителя (слушателя)

¹ На это свойство словесного эпоса обратил внимание Пол Фейерабенд: «Пятая часть поэм Гомера состоит из строчек, которые повторяются много раз. В 28 000 строк этих поэм содержится около 25 000 повторяющихся фраз» (Фейерабенд П. Избранные труды по методологии науки. — М., 1986. — С. 392).

² И. И. Соллертинский усматривает этот момент в творчестве Г. Берлиоза (Соллертинский И. Исторические этюды. — Л., 1963. — С. 343–346), хотя шубертовская большая Симфония C-dur — блестящий образец музыкального эпоса — появилась гораздо раньше.

требуется не столько сопереживание, сколько вслушивание, всматривание, любование представленным материалом. Именно это обстоятельство вызвало многие недоразумения в исторических судьбах эпической оперы (достаточно вспомнить полемiku о «Руслане и Людмиле» в русской критике XIX в.).

Синтактика драмы так же, как и эпоса, связана преимущественно с крупной формой, в которой взаимодействие «персонажей» (не менее двух) должно располагать масштабом, достаточным для завязки, самого действия и развязки¹. Тем не менее драма может быть реализована и в рамках небольшого масштаба благодаря способности музыкальной ткани обретать громадную плотность, насыщенность событиями, и, соответственно, возможности концентрации действия на малом пространстве. Так, например, во вступлении к «Патетической» сонате Бетховена ощутимо присутствуют два «персонажа» — мощная, с пунктирным ритмом, насыщенной фактурой художественная действительность Grave из французской увертюры, которая, однако, сочетается (в одновременном звучании) с интонациями жалобы — *lamento*. Из последних вырастает «сольная» линия, вступающая уже в горизонтальном соотношении с грозной неуступчивостью «увертюрных» пунктиров (т. 5–6) и в конце вступления вырывающаяся на свободу, чтобы опять низвергнуться в пламенное горнило *Molto allegro*:



¹ Ср.: «...Драма есть процесс, действие, где наличествует не одно, а несколько человеческих сознаний и воли, вступающих друг с другом в борьбу»; драматический симфонизм — «симфонизм полиперсоналистический, „многоголосный“» (Соллертинский И. Исторические этюды. — С. 338).



Таким образом, музыкальное искусство на протяжении своей истории было связано не только с категориями *жанра* (художественной действительности) и *формы* (структуры), но и несло на себе печать *рода*: эпоса, лирики, драмы. Все эти факторы — *семантика*, *синтактика* и *прагматика* — представляют собой проявление *типического* в музыкальной ткани и, взятые как по отдельности, так и в совокупности, являются важными компонентами смысла каждого музыкального произведения. Но и ими этот смысл не исчерпывается, так как в нем громадную роль играют черты сугубо *индивидуальные*, присущие не просто тому или иному композитору, но данному конкретному сочинению и даже более того — каждой данной части его и даже каждой теме.

§51. Интонация. У границ тайны творчества

До сих пор рассматривались контекстные системы, которыми обеспечена жизнь музыкальных произведений и которые, как уже говорилось, являются проявлением типических свойств, присущих каждому из них. Однако художественное

произведение не может существовать только как воплощение типических свойств: оно есть продукт *творчества*, т. е. создания *новой художественной ценности*. Следовательно, непременным условием творчества является переход через установленные ранее границы, нарушение запретов, выход за пределы типического.

Правда, никогда не происходит нарушение всех сразу границ и запретов, что-то типическое всегда остается: отказ от всех контекстных систем мог бы привести к полной герметичности, «немоте», закрытости музыкального смысла для слушателей (нужно сказать, что художники во всех областях творчества очень близко подошли к этой грани в XIX в.: «заумная поэзия», «абстрактная живопись», сонористика и минимализм в музыке — все эти течения в свое время ставили искусство перед угрозой разрыва между его продуктами и его потребителями; какие-то сочинения не утерали свою связь с аудиторией, но лишь в той мере, в какой они, невзирая на все новации, все же смогли сохранить нечто типическое, а следовательно, «внятность» присущего им смысла). Но и так называемые художники-традиционалисты также смогли создать нечто художественно ценное только в той мере, в какой им удалось совместить следование традициям и насыщение их совершенно новым, индивидуальным смыслом. Несомненны, например, художественные достижения Г. В. Свиридова — художника, всю жизнь сохранявшего связь с традициями и, на первый взгляд, чуждого радикальному новаторству. И все же, хотя он пользуется классической гармонией, трезвучие у Свиридова — это нечто иное, чем трезвучие у Моцарта или Чайковского.

Взаимоотношения индивидуального и типического не оставались неизменными на протяжении уже более чем тысячелетней истории развития новой европейской музыки. Если в начале ее истории, в эпоху Средневековья, чаша весов (глядя с современных позиций) явно перевешивала в пользу типического, то чем ближе к нашим дням, тем значительнее становилась роль индивидуального (в XVIII в., например, даже заимствование чужого тематического материала еще не воспринималось как нечто зазорное). Что же касается XX столетия, то многие художники не просто стремились к индивидуализации своей музыкальной речи, но более того — их усилия часто были направлены к тому, чтобы каждое их произведение оказывалось в своих основах не похожим на все предшествующие, т. е. говорило на своем «языке».

Но поскольку речь идет о подлинно художественных произведениях, какая бы то ни было абсолютизация того или иного

начала в них немыслима: немыслима типизация вне освещающей ее и индивидуализирующей художественной мысли; однако сочинение не может оказаться и «записью исключительной психической ситуации», явлением «однообразным», поскольку художественное мышление — это *человеческое в человеке* и потому не может не нести и общих для человечества смыслов.

Показательно, как эта проблема по отношению к творчеству Бетховена решается двумя музыковедами, между жизнью и работами которых пролегло более ста лет: уже упоминавшимся А. В. Амбросом (1816–1876) и современным петербургским музыковедом, профессором А. И. Климовицким. Первому из них пришлось защищать Бетховена от нападок критиков — современников и ближайших потомков, которые, по словам Амброса, мерили Бетховена «длиною своих носов или косичек» и бранили его за отступление от традиционных структурных схем: «...Критика, совершенно законно, должна требовать от произведений ясной конструкции, но отождествлять ясность с шаблонностью фактуры и требовать всюду этого шаблона может только одна ограниченность художественного ремесленника»¹. Климовицкий размышляет на ту же тему — об особенностях структурного мышления Бетховена как сочетающего традицию и тот новый импульс, который порожден собственной художественной мыслью композитора. «„Органическая форма“ Бетховена... оказалась ... нерасторжимо сопряженной с предельной индивидуализацией замысла и воплощения. Она выковывалась в единоборстве с собственной фантазией композитора, с им же вызванной стихией звучания, наконец, с традицией музыкального искусства как резервуаром типовых, отшлифованных моей историей культуры — и в этом смысле „органических“! — моделей целого. Пройдя сквозь горнило титанической волевой целеустремленности, стимулируемая сознательной оппозицией к „органике“ эстетических канонов, „органическая форма“ оказалась в итоге реализацией того, „чего я хочу“»².

Понятно, что черты индивидуализации, того нового, что несет с собой художественная мысль композитора, — это особая грань смысла-содержания произведения, которую никак нельзя игнорировать, ибо при этом будет упущено нечто, быть может, самое важное, то, что, собственно, и составляет квинт-

¹ Амброс А. В. Границы музыки и поэзии. — С. 20.

² Климовицкий А. И. Личность и творческий процесс Бетховена как социокультурный феномен // Искусство и социокультурный контекст: Сб. статей. — Л., 1986. — С. 129–130.

эссенцию *художественности* в данном творении. С другой стороны, эти черты нового могут быть реализованы на любом уровне, в любой контекстной системе — от звукового состава и вплоть до невероятного, парадоксального смешения родов. Чтобы каким-то образом проследить, как новое, индивидуальное сочетается с типическим, необходимо прежде всего отыскать единую территорию, на которой происходят все эти процессы. И в отечественном музыкознании действительно существует категория, на пространстве которой можно рассмотреть, как, каким образом это новое формируется и действует. Иными словами, подойти совсем близко к той черте, за которой начинаются уже непостижимые тайны творчества.

Речь идет о понятии, названном «*интонация*», естественно, в его широком употреблении (т.е. не просто в качестве характеристики чистоты пения или его отсутствия). Ввели эту категорию в обиход два крупнейших отечественных музыковеда — Б. Л. Яворский и Б. В. Асафьев. Оба они отдавали себе отчет в значимости этой категории, в предельной связанности ее с музыкальным смыслом, а также в широте диапазона явлений, которые охватываются этой категорией. У Яворского интонация определена двояко. С одной стороны, он подразумевает под этим термином нечто вроде мотива: «В музыкальной, как и в словесной, речи мысли состоят из ряда отдельных слов... Такое законченное по форме слово в музыкальной речи, выраженное большим или меньшим числом звуков, называется интонацией». Но, одновременно, Яворский указывает, что «все произведение по-своему есть одна большая интонация»¹.

Для Асафьева же вся музыка — это «*искусство интонируемого смысла*»². И потому ученый посвящает этой категории всю вторую книгу своего исследования «Музыкальная форма как процесс»: она так и названа — «Интонация». При том, что книга эта необычайно интересна, познавательна, отмечена остротой и глубиной мышления о музыке, ее автора часто критиковали и критикуют за то, что им так и не было дано исчерпывающего определения интонации и что поэтому изначальные представления об этой категории оказываются нечеткими, лишенными ясных очертаний. Действительно, единого определения нет. Но, во-первых, в науке существует немало фундаментальных категорий, дать которым исчерпывающие определения просто не-

¹ Цит. по: Арановский М. Интонация, знак и «новые методы» // Советская музыка. — 1980. — № 10. — С. 101-102.

² Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. — С. 344.

возможно: например, такие, как «знак», «язык», «информация» и т. п. А во-вторых, будучи собранными воедино, многочисленные определения, взятые из этой книги, дают тем не менее весьма целостную картину представлений о том, что же такое *интонация*.

Этот труд — собрать и сопоставить все определения интонации из асафьевского исследования — взяла на себя профессор Е. А. Ручьевская в статье «Интонационный кризис и проблема переинтонирования»¹. Таких определений оказалось восемь, и они касаются следующих аспектов музицирования: исполнительской реализации музыкального произведения, формы (в широком смысле слова), структуры, гармонии, тембра, ритма, жанра, мелодии. По сути, ими затронуты абсолютно все измерения музыкальной ткани и даже исполнительская реализация (т. е., собственно, процесс интонирования). А это значит, что интонация действительно характеризуется охватом всего пространства музицирования, причем в его наиболее важном в данном случае — *смысловом* — аспекте.

Что же объединяет все эти определения, что именно вкладывается в понятие «интонация» применительно ко всем этим сторонам музыкального искусства? Оказывается, это общее есть, и касается оно двух обстоятельств: во-первых, интонация во всех случаях представлена как *носитель смысла*, а во-вторых, во всех этих определениях *интонация* как нечто *живое, найденное здесь и сейчас*, противопоставлена всему *инертному, механическому, формально заимствованному*. В итоге можно утверждать, что в основе каждого определения лежит убеждение, что интонация — это *преодоление инерции в любом аспекте музыкальной ткани или в процессе исполнения*, т. е. в любом компоненте музицирования и на сколь угодно большом или малом пространстве — от мотива или даже звука до произведения в целом.

Так, понимаемый интонационный процесс вполне согласуется с утверждениями теории информации, согласно которым всякое преодоление инерции есть некая новизна, т. е. собственно информация. Однако в теории информации, наряду с понятием степени новизны как эквивалента *количества* информации, используется и понятие *истинности* как *качественной* характеристики информационного потока. Так, например, утверждение барона Мюнхгаузена о том, что поверхность Луны состоит из голландского сыра, содержало значительную степень

¹ См.: Советская музыка. — 1975. — № 5. — С. 129–134.

новизны, но информировало не столько о свойствах лунной поверхности, сколько о фантазии и чувстве юмора автора этого персонажа. Но если в обыденной жизни или в науке истинность утверждений можно тем или иным способом проверить, то применительно к искусству все обстоит значительно сложнее: даже в словесных видах творчества критерий внешнего правдоподобия не срабатывает. Повесть «Нос» Гоголя мало правдоподобна, но ее художественная истинность несомненна. Тем сложнее говорить об истине применительно к музыке.

Представьте себе сочинение, в котором не останется *ничего* инертного — это приведет к разрушению всех контекстных систем, что, как уже говорилось, несет полную «немоту» музыки для слушателя. И это понятно: отсутствие инерции приводит к тому, что *ничего преодолевать*, а стало быть, не возникает интонации, т. е. *смысла*. В каком же случае преодоление инерции будет ощущаться не просто как некая новизна, непредсказуемость, но как такая, которая будет нести в себе черты истинности? Ответить на этот вопрос можно просто: в том случае, если эта новизна будет *художественно убедительна*, т. е. ее появление будет воспринято как *неизбежное*. Но вот критерием такой убедительности иногда оказывается только историческое время: для очень многих современников творческие решения Баха, Бетховена, Шуберта, Бизе, Вагнера, Верди, Чайковского и многих других гениальных художников отнюдь не представлялись столь же убедительными, каковыми воспринимаем их сейчас мы, спустя десятилетия и столетия.

Асафьев, в сущности, написал об этом сочетании *новизны* и *убедительности*, только не связал его с самим термином «интонация»: «Логическое развертывание музыки *влечет* слух, и при этом каждая неожиданность, торможение или просто техническая неловкость воспринимаются как дарушение смысла. Но если эта неожиданность закономерна, осознана композитором и является лишь неожиданностью в сопоследовании и в дальнейшем движении оправдывается тем или иным свойственным музыке логическим ходом, — настороженный слух чутко реагирует на подобный „скачок мысли“»¹.

Таким образом, интонация, о каком бы аспекте ее проявлений ни шла речь, — это всегда сочетание *непредсказуемого* с *неизбежным*. Но непредсказуемость возникает только в том случае, когда есть возможность и нечто *предсказать*, т. е. когда уже накопилась некая инерция. А неизбежность — это, следо-

¹ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. — С. 235.

вательно, такое преодоление инерции, убедительность которого становится понятной не раньше, чем оно состоялось.

На первый взгляд, ситуация очень напоминает сложную схему классического детектива. Совершено преступление, есть определенный круг лиц, каждое из которых было в состоянии его совершить, если учесть инерцию их чувств или поступков, предшествовавших расследуемому преступлению. Тем не менее, обнаружение истинного преступника воспринимается как неожиданность, так как в действие вступают факторы, либо неизвестные читателю, либо (если автор выстроил сюжет добротнo), известные, но которые читатель — по замыслу автора — должен «прозевать», проигнорировать.

Накопление и преодоление инерции в художественном произведении, однако, бесконечно сложнее этой схемы, и можно сказать, что реализация этого двуединого процесса есть великая тайна творчества.

Первое свойство накопления, формирования инерции, т. е. предвидение (предслышание) дальнейшего движения после уже состоявшегося, ощущение большей вероятности дальнейших шагов, которые могут охватывать любую сторону музыкальной ткани, от частной, касающейся отдельного средства выражения, и до концепции, заключается в том, что оно не может быть особо точным, должно отличаться некоторой *неопределенностью*. Как пишет литературовед Д. П. Ильин, «мы ожидаем не рифму, а *неизвестно какую рифму*»¹. Л. А. Мазель приводит слова Шумана, который «иронизировал по поводу пьес, в которых „едва мелодия началась, уже знаешь, как она кончится“»². Следовательно, ожидание, создаваемое процессом накопления инерции, должно быть такого рода, чтобы сохранялась известная неопределенность, вариантность ожидаемого.

Второе свойство процесса накопления инерции еще более важно, но, в отличие от неопределенности, которую можно рассчитать, оно абсолютно *неподвластно рациональной калькуляции*. Дело в том, что сила инерции должна быть настолько интенсивной, а способ ее накопления столь «завораживающим», что эффект ее воздействия (ожидания в условиях неопределенности) не исчезает и при *повторных приобщениях* к данному сочинению (т. е. когда слушатель уже заранее «знает», что произойдет дальше). Можно спорить, существует ли «порог исчер-

¹ Ильин Д. П. Эстетический феномен в поэзии // Контекст-1986: Сб. статей. — М., 1987. — С. 139.

² Мазель Л. Статья по теории и анализу музыки. — М., 1982. — С. 26.

паемости» этого эффекта при многократном прослушивании музыкального произведения, регенерируется ли свежесть восприятия после некоторого отвлечения от него, или такого порога нет. Можно сомневаться — не нарушает ли инерция восприятия даже для опытного слушателя «ожидаемость неожиданности» и справедлива ли закономерность, согласно которой публика проявляет интерес, как правило, только к уже знакомым произведениям.

Но бесспорно другое: слушатель с радостью идет по знакомому пути, отдаваясь во власть инерции, коль скоро этот путь и процесс накопления инерции — итог художественной мысли, способствующий возникновению эффекта катарсиса¹. И хотя Д. П. Ильин пишет об ожидании (т. е. о сформированной инерции) в поэтической лирике, его слова точно обрисовывают специфику этого процесса и в музыкальной речи: «Ожидание... — тонкая ювелирная работа сознания, высшая интеллектуально-чувственная сосредоточенность, граничащая с гипнозом. Чем же оно достигается? Звуковой и семантической пластикой, ясностью, простотой и завершенностью мысли, предельной волевой концентрацией звукоряда, создающей внушаемость. При этом ни единый знак, ни одна смысловая или звучащая молекула не должны фиксировать на себе внимание. Напротив, каждая единица должна быть „заряжена“ на слияние с другой, на растворимость самой себя в созидаемом образе»². Можно добавить еще много слов к этому замечательному описанию процесса формирования инерции-ожидания, но невозможно создать его алгоритм. В каждом конкретном художественном произведении эта проблема решена своим *индивидуальным, неповторимым* способом. Можно проанализировать, каким способом, например, добывается Чайковский истаивания звучания перед началом разработки в I части Шестой симфонии (пример 2), но невозможно понять, почему мы каждый раз поддаемся этой инерции, почему мы каждый раз как бы «забываем», что нас ждет далее!

Второй процесс — *преодоление инерции* — как раз и включает в себя парадоксальное сочетание *неизбежного с непредсказуемым* и потому *также неотделим от конкретной, зафиксированной* только в данном произведении художественной мысли. Очень часто

¹ Катарсис (греч. κάθαρσις — очищение) — особое состояние души после восприятия полноценного художественного творения, «очищение трагедией» (подробнее о нем см. в последнем параграфе).

² Ильин Д. П. Эстетический феномен в поэзии. — С. 150.

в связи с таким преодолением инерции возникает ощущение истинности и вместе с тем парадоксальности — великий физик Эйнштейн усматривал парадоксальность в логике нежно любимого им Моцарта, композитор А. Шнитке пишет о парадоксальной логике И. Стравинского, музыковед А. Климовицкий убедительно доказывает, что не менее парадоксальна музыкальная логика Чайковского¹. Как говорила А. Ахматова, главное — «чтобы каждое слово в строке стояло на своем месте, как будто оно там уже тысячу лет стоит, но читатель слышит его вообще в первый раз в жизни. Это очень трудный путь...»¹.

И в данном случае эти, уже найденные решения остаются уникальными и неповторимыми. Их поиски и находки — это и есть *тайна творчества*, которая вряд ли когда-нибудь будет раскрыта. Более того, ее и не пытаются раскрыть сами художники, для которых творчество — естественный процесс, но многое в нем остается закрытым даже для них. Понятно, что композиторы-романтики часто окружали творческий процесс неким флёром таинственности и даже мистики либо вообще отказывались углубляться в эти сферы (отсюда, например, характерное для своего времени убеждение, что Шуберт писал музыку «wie ein Vogel singt» («как птичка поет»), т. е. совершенно бессознательно). Но вот утверждения композиторов XX столетия, которых многие считали воплощением рационализма (иногда даже добавляя прилагательное «сухого»), причем творческих антиподов — Шёнберга и Стравинского. «Художественное творчество инстинктивно. Сознание мало влияет на него. У художника ощущение, будто ему диктуют... Будто поступает по воле, от него скрытой, следуя своему инстинкту... В его инстинкте, в его бессознательном спрятан клад накопленного знания» — это Шёнберг. А вот Стравинский: «Я хочу, чтобы в творчестве мне разрешили элемент бессознательного. Это так иногда прекрасно идти вслепую, но с чувством собственной правоты»³.

Видимо, именно так — неожиданно для самого себя, но с сознанием собственной правоты — Пушкин «выдал замуж» Татья-

¹ См.: Кузнецов Б.Г. Эйнштейн. — М., 1979. — С. 632; Шнитке А. Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского // И.Ф. Стравинский. Статьи и материалы. — М., 1973; Климовицкий А.И. Заметки о Шестой симфонии Чайковского (к проблеме: Чайковский на пороге XX века) // Проблемы музыкального романтизма. — Л., 1987. — С. 110 и далее.

² Цит. по: Виленкин В. Стимул точности в творчестве Анны Ахматовой // Вопросы литературы. — 1983. — № 6. — С. 147.

³ Шёнберг А. Афористическое. Ч. II // Советская музыка, 1989, № 1. — С. 104; Стравинский И. Публицист и собеседник. — М., 1988. — С. 152.

ну Ларину (он писал об этом «странном поступке» своей героини Вяземскому). И «удар» первого аккорда в разработке Шестой симфонии Чайковского каждый раз воспринимается как неожиданность, каждый раз заставляет вздрагивать — сколько бы ни слушать это сочинение. Как, каким образом это достигнуто — тайна и пребудет ею.

§52. Интерпретация музыки. Слово о музыке

До сих пор речь шла о содержании музыки как о чем-то сугубо специфическом, т. е. *неотделимом* от самого звучания музыки. И, разумеется, это свойство музыкального смысла оспаривать было бы нелепо. Более того, тем же свойством неотделимости художественного содержания от самой художественной речи обладает произведение искусства в любом ином виде художественного творчества. Известный литературовед и лингвист Ю. И. Левин высказался однажды весьма саркастически по этому поводу. Говоря об ученых (X), которые с помощью логики или математики (Y) пытаются подойти к осмыслению и описанию объектов культуры (Z), он считает, что это выглядит как попытка «строить аппарат для полета в космос из деталей холодильника или пылесоса (как бы отлично они ни работали каждый в своей сфере)», причем «взаимная непригодность Y-а и Z-а не так относительна, как может представиться: можно сказать, что пылесос „не приспособлен“ для космического полета (соответственно „математика“ для культуры), но нельзя сказать, что космос „не приспособлен“ для полета в него на пылесосе»¹.

Особой проблемой в этом ключе оказывается проблема искусства художественной интерпретации, являющейся необходимым условием бытования художественной речи в некоторых видах искусства (музыке, театре, кино и т. д.). Представляется неоправданным включение исполнителей-интерпретаторов в общий круг толкователей произведений — критиков, исследователей, слушателей. Принципиальная разница между исполнителями и всеми остальными заключается в том, что роль *таких интерпретаторов — воссоздание художественной речи*, требующее интенсивного *совместного* участия и сознания и бессознательного, т. е. того же инстинкта; художественная мысль здесь восстанавливается на художественном же уровне, столь

¹ Левин Ю. И. Об итогах и проблемах семиотических исследований // Труды по знаковым системам. — Вып. 20. — Тарту, 1987. — С. 11.

же необъяснимом и непередаваемом, как и творческая — композиторская (писательская) — деятельность, и столь же *индивидуальном* и *неповторимом*.

Это одно из тех обстоятельств, которыми объясняется поразительный феномен существования различных, но при этом равно убедительных интерпретаций. Но оно не единственное. Вторым — и не менее важным — является факт *неисчерпаемости* содержания-смысла произведения искусства, музыкального, разумеется, в том числе.

Неисчерпаемость художественной речи независима не только от вида искусства, но она независима и от величины произведения. Попытки количественного описания заключенной в художественных текстах информации приводят к астрономическим цифрам, независимо от того, идет ли речь о «Евгении Онегине» (по подсчетам Колмогорова, 10^{20} состояний) либо об одной строке Мандельштама — «Железный мир так нищенски дрожит» (2^{16} различных конфигураций лексико-семантических вариантов)¹. Разумеется, все эти подсчеты весьма далеки от подлинной картины: они опираются только на информацию, заключенную в самом тексте, между тем как художественное содержание выходит далеко за его пределы.

Все дело в том, что художественное творение тысячью нитей связано с другими творениями прошлого, настоящего и даже будущего; поэтому меняется его восприятие в каждую эпоху и поэтому, по словам А.Блока, «произведение искусства есть существо движущееся, а не покоящийся труп»². На этой «стреле времени» нет окончательно установленных вех: прошлое, настоящее, будущее. Будущее может гнездиться далеко в прошлом, а некое забытое прошлое становится живым и трепетным настоящим. Именно поэтому понятие «художественного памятника» есть нечто не вполне реальное: «кроме ...конечного значения памятника есть еще его *живое, растущее, становящееся, меняющееся значение*, — пишет М. Бахтин, — ... оно подготавливается на протяжении веков до рождения и продолжает жить и развиваться на протяжении веков после рождения»³. Слушая музы-

¹ См.: *Резник И.И.* Современная структурная лингвистика. — М., 1977. — С. 206; *Золян С.Т.* Семантическая структура слова в поэтической речи // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. — Т. 40. — 1981, № 6. — С. 511.

² Цит. по: *Гиришман М.М.* Ритм художественной прозы. — М., 1982. — С. 95.

³ *Бахтин М.М.* План доработки книги «Проблемы поэтики Достоевского» // Контекст-1976. — М., 1977. — С. 314–315.

ку Шостаковича, мы не можем не вспомнить некоторые страницы симфоний Малера, но, как это парадоксально ни звучит, наше восприятие Малера также в какой-то мере изменяется под влиянием музыки Шостаковича или Шнитке.

Изменение интерпретации может быть связано (и у выдающихся художников-исполнителей так и бывает) с конкретными условиями исполнения — величиной зала, аудиторией в нем, характером инструмента, голоса и т. д. и т. п. «По-разному исполняют одну и ту же партию певец с легким, подвижным, гибким голосом и обладатель сильного тона. Первый исполнит партию намного живее другого, однако композитор может быть одинаково удовлетворен как исполнением первого, так и исполнением второго, при условии, что оба правильно поняли и передали указанные им оттенки и степени страсти», — писал композитор и дирижер К. М. фон Вебер¹.

Сложнее говорить об интерпретации музыки с помощью слов, т. е. о попытках создать что-то вроде словесного эквивалента музыкальной речи. И все же, хотя *полноценная* передача музыкального содержания-смысла обычной словесной речью невозможна, эта речь все же необходима и учителю, и музыковеду-ученому, и музыкальному критику, и просто слушателю, который стремится поделиться своими впечатлениями, рассказать о той музыке, которая его взволновала. Иными словами, даже отдавая себе отчет в известной ущербности такого действия, приходится говорить не только о том, как, каким образом сотворено «то, что звучит», но и о том, что в музыке «случается и слышится». И естественно, что и здесь необходим аналог той универсальной категории, о которой шла речь в связи с музыкальным смыслом во всех аспектах музыкальной ткани, т. е. аналог категории «интонация». Таким аналогом по отношению к тому, «что слышится», является понятие *художественный/музыкальный образ*.

Подобно интонации, художественный/музыкальный образ — это такая категория, которая не имеет каких-либо границ и может относиться к явлениям самого различного уровня детализации, рода, масштаба. Применительно к литературе его так описал выдающийся отечественный лингвист А. А. Реформатский: «Образом является и одно слово, и словосочетание, и персонаж, и мотив — в художественном произведении нет ни-

¹ Вебер К. М. фон. Метрономические указания к опере «Эврианта» и замечания о музыкальном темпе вообще // Музыкальная эстетика Германии XIX века. — Т. 2. — М., 1982. — С. 77.

чего вне образа»¹. О принципиальном отличии слова-образа от обычных слов замечательно сказал Й.Хейзинга: «Слово, облегчающее в образ, находит вещам выражение, просвечивает их лучами понятия. В то время как обыденный язык, этот практический и общеупотребительный инструмент, постоянно нивелирует образную природу слова и приобретает внешне строго логическую самостоятельность, — поэзия ... намеренно культивирует способность языка творить образ»².

Но и в музыкальном произведении можно говорить о той или иной образной роли и одного — первого — аккорда «Патетической» Бетховена, либо о круге образов, свойственных всей этой сонате либо его «героическим» сонатам в совокупности, можно говорить о лирической образной сфере шубертовских или трагической — малеровских симфоний и т. п. Важно только, чтобы этот разговор не превращался в неделикатную попытку навязывания неких словесных иллюстраций, да еще с претензией на исчерпывающую полноту передачи заложенного в этих сочинениях смысла.

Такое часто происходит при попытках свести смысл музыкального произведения к некоей «теме», «идее», которую композитор «воплотил» в данном художественном музыкальном тексте. Даже в литературе, как об этом говорит один из крупнейших литературоведов и культурологов Ю. М. Лотман, первичность такой словесно выраженной «темы» «ничем не доказана и противоречит всему, что мы знаем в этой области»³: подлинный художник творит произведение, а не «освещает тему» — именно поэтому искусство не может быть нарочитым, лживым — ложь убивает искусство. Другое дело, что *говорить* легче о «данном» (темы, идеи, мировоззрение, язык и пр.), чем о «созданном», т. е. о собственно художественном содержании (термины М. Бахтина). И это объясняет тот феномен, когда сочинение, которое считалось связанным с какой-то определенной «темой», вдруг поворачивается совершенно иной стороной и вызывает абсолютно неожиданные ассоциации, как, например, «Симфония псалмов» Стравинского, которая «вызвала энтузиазм у революционно настроенной молодежи, так как она воспринималась ею как *ковбое для себя, волнующее переживание*»⁴.

¹ Реформатский А.А. Лингвистика и поэтика. — М., 1987. — С. 180.

² Хейзинга Й. Homo Ludens. — М., 1992. — С. 154.

³ Лотман Ю.М. О сюжетном пространстве русского романа XIX столетия // Труды по знаковым системам. — Вып. 20. — Тарту, 1987. — С. 103.

⁴ Сеинс Р. Музыкальная критика и сфера ее деятельности // О музыкальной критике: Сб. статей. — М., 1983. — С. 38.

Неувядаемыми образцами удивительно трепетной и в то же время точно сфокусированной речи о музыке являются многие работы Б. В. Асафьева (см., в частности, упомянутые в списке литературы к теме «Анализ»).

«Есть странный русский город. В нем можно только мечтать о свеге, о жизни во всей ее могучей красоте. Когда приходит весна, она, может быть, никого не радует в мире так, как людей этого властного города. Робкая, кроткая и нежная, она, родясь, предчувствует свое краткое существование. И те, кто поет о ней, уже болеют за нее. Белая ночь, которая приходит с весной, отравлена этой скорбью. Томит, влечет и манит странный, отраженный свет, и когда восходит солнце, люди уже не в силах радоваться ему: они измождены процессом *влечения* к свету».

Этим абзацем начинается этюд Асафьева о «Пиковой даме» Чайковского. В нем нет еще ни слова о самой музыке, но приведенные слова уже есть некая музыка, которая перекликается с музыкальной атмосферой оперы, вводит в ее настроение, созвучна звуковой и световой ее палитре. Это — слово о музыке, которое перестает быть словом обыденной или научной речи и становится *художественным эквивалентом* речи музыкальной. И это, конечно, и есть та цель, к которой должен стремиться всякий, пытающийся интерпретировать музыку словом.

§53. Вместо заключения.

Музыка: наслаждение и понимание

Говоря о психологической ценности искусства как такового, крупнейший отечественный психолог Л. С. Выготский выделил тот главный эффект, который, по его мнению, необходимо должен присутствовать при восприятии любого произведения художественного творчества, вне которого оно как факт искусства просто не существует. Произведение искусства, как он считал, «вносит ... строй и порядок в наши расходы души, в наши чувства». А становится это возможным благодаря реализации закона *эстетической реакции*, выведенного Выготским для искусства всех времен и народов. Суть эстетической реакции, по его мнению, «заключает в себе эффект, развивающийся в двух противоположных направлениях, который в завершительной точке, как бы в коротком замыкании, находит свое уничтожение. <...> Этот процесс мы хотели бы определить словом „катарсис“»¹.

¹ Выготский Л. С. Психология искусства. — М., 1968. — С. 272.

Собственно, о катарсисе в применении к искусству говорили многие столетия и даже тысячелетия, но Выготский впервые попытался определить психологический механизм его возникновения. *Катарсисом* изначально была названа мощная психологическая реакция на воздействие художественного произведения, в которой сочетаются *наслаждение* от соприкосновения с высокой трагедией и *скорбь* по поводу гибели ее героев. О катарсисе замечательно сказал литературовед и философ, знаток античности С. С. Аверинцев, который так описал это состояние: «Глаза плачут и сердце уязвлено, однако и согрето, на душу сходит умиротворение, а мысль яснеет и твердеет»¹. Разумеется, не всякое произведение искусства — трагедия, подобная «Ромео и Джульетте» Шекспира или «Кармен» Бизе, однако *соединение наслаждения с потрясением* — неременное условие полноценного приобщения к произведению искусства, о каком бы виде художественного творчества ни шла речь. Не будем забывать об этом, переходя к разговору о том, что такое *понимание музыки*.

Понимание музыки — сложный процесс. Ее восприятие, как это очевидно, оказывается лишь необходимым условием этого процесса. Но столь же очевидным представляется факт, что собственно восприятием процесс понимания музыки никак не может быть ограничен. Постигание музыкального смысла продолжается и в течение многократного прослушивания, и воспоминаний о прослушивании, и подробного изучения музыкального текста, его исполнительского прочтения или музыковедческого его освоения. Очевидно, что музыку понимают и композиторы, и исполнители, и слушатели, и музыковеды — ученые, критики, преподаватели, лекторы; соприкасаясь с музыкальным текстом, они, подобно исполнителю, делают его смысл доступным для других. Бесспорным представляется, однако, тот факт, что каждый раз речь идет о разных *уровнях понимания*, причем, разных не только глубиной постижения, но и самим характером проникновения в музыкальные глубины.

Смысл художественного текста, как об этом уже говорилось, неисчерпаем, и потому понимание его тоже никогда не может быть исчерпывающе полным — даже композитор, со-

¹ *Аверинцев С.С.* На границе цивилизаций и эпох: вклад восточных окраин римско-византийского мира в подготовку духовной культуры европейского средневековья // Восток-Запад: Сб. статей. — Вып. 2. — М., 1985. — С. 15.

здавший данное сочинение, бывает иногда изумлен и восхищен тем неожиданным его прочтением, которое предлагает выдающийся исполнитель. То есть и для него в произведении остаются «нехоженые тропы», которыми призван пройти какой-то другой музыкант (устная молва, в частности, сохранила рассказ о реакции Шостаковича на исполнение его Десятой симфонии дирижером Гербертом фон Караяном: композитор говорил, что даже не подозревал о возможности такой интерпретации).

Таким образом, глубина постижения музыкального сочинения не имеет предела. Возникает вопрос: есть ли предел тому минимуму глубины, ниже которого вообще нельзя говорить о понимании?

Вероятно, следует допустить, что если впечатление от музыкального произведения может быть охарактеризовано как *наслаждение*, т. е. как мощная положительная эмоция, имеющая много общего с ощущением *радости*, связанная с эффектом *катарсиса*, то — совершенно независимо от наличия других факторов — можно говорить и о наличии определенного уровня *понимания* музыкального творения. Возможно, именно этим понимание музыки отличается от аналогичных процессов, связанных с иными видами искусства, для которых *гедонистический*¹ фактор процесса восприятия не столь очевиден. Возникает даже вопрос — можно ли вообще говорить о каком бы то ни было понимании музыки (пусть и профессиональными музыкантами и в процессе углубленного постижения текста), коль скоро отсутствует эффект наслаждения? В дальнейшем мы еще его коснемся.

Таким образом, наслаждение — *обязательное условие* понимания музыкального текста. Какими же стадиями отмечен процесс понимания? Необходимо изначально отграничить те уровни понимания, которые исключаются для «непросвещенной» публики, т. е. для тех слушателей, которые, не владея нотной грамотой, в состоянии воспринимать музыку только *на слух* и только в процессе ее *реального звучания*.

Позволительно думать, что в этом случае процесс постижения музыкального произведения будет протекать преимущественно на *правополушарной* основе, т. е. на основе комплекс-

¹ Гедонизм от *греч.* ἡδονή — наслаждение. Оговоримся, что гедонистический фактор несомненно присутствует и в связи с другими видами искусства, но, возможно, проявляется не в столь эмоционально-непосредственной форме.

ного, обобщенного, образно-эмоционального слышания, в котором элементы различения, выделения отдельных деталей (т. е. дифференцирования) будут нарастать лишь по мере включения *левополушарного* интеллекта.

Наименее дифференцированным будет этот процесс, если он может быть описан термином «пребывание».

Слушатель (ибо в данном случае речь идет прежде всего о нем) «пребывает» в звучащей ткани, погружается в нее, и само звучание пробуждает его собственное мышление и, минуя стадию осознанности, дает возможность приобщения к художественной мысли, заключенной в творении искусства. Можно ли говорить в таком случае о *понимании*? Думается, ответ должен быть утвердительным: если, в принципе, происходит контакт с заложенной в сочинении художественной мыслью — это в любом случае есть ее постижение, пусть и на преимущественно неосознаваемом уровне.

Следующую стадию можно охарактеризовать как *созерцание*. В этом случае восприятие не ограничивается неосознаваемым «пребыванием» в звучащей атмосфере, но в состоянии, пусть и в самом общем виде, проникнуть в музыкальный текст, усмотреть («созерцать») в нем некие компоненты структуры, фактуры — выделить семантически «сгущенные» области. Иными словами, включается некий механизм восприятия, при котором текст существует не только как интегрированная целостность, но поддежит — пусть и самой поверхностной — дифференциации. Понимание продолжает оставаться правополушарным, ибо дифференциация осуществляется на том же эмоционально-симультанном уровне. Однако художественная мысль при этом постигается с некоторой степенью осознанности, хотя и не достигает «светлого поля сознания». Главное — и в *пребывании*, и в *созерцании* — это отклик внутреннего ощущения на энергетические «вибрации», исходящие из музыкального произведения, обусловленные им.

Еще более осознанный тип слияния с континуальной мыслью, заложенной в музыкальном произведении, представляет собой *переживание*. Обычно такой тип понимания характеризует слушателей с определенным опытом посещения концертов, имеющих какие-то сведения из сферы музыкального искусства, у которых есть представление об авторе, эпохе, в которую он жил и творил, о неких импульсах, предопределивших создание данного конкретного сочинения и т. п. Иногда, даже не отдавая себе в этом отчет, они, тем не менее, при восприятии ассоциируют конкретные компоненты звучащей музыкальной

ткани с более или менее определенными, очерченными образами и ситуациями. И их постижение художественной мысли осуществляется не просто на неосознаваемом уровне, они «переживают» не только музыку, но и эти — вызванные (обусловленные) ею — образы и ситуации.

Таковы, как представляется, первоначальные стадии постижения музыкальной мысли, приобщения к ней и, следовательно, стадии понимания музыкального смысла. Как уже говорилось, такие стадии характеризуют прежде всего процесс *слушательского* восприятия, причем речь идет о таких слушателях, которые не имеют возможности непосредственного соприкосновения с музыкальным текстом в его письменной или печатной форме.

Постижение музыкального смысла музыкантами-профессионалами или любителями характеризуют иные этапы, которые связаны с речевым, логическим *левополушарным* мышлением. Здесь также можно выделить три стадии приобщения к музыкальному смыслу, глубина освоения которого по мере перехода от первой к последней возрастает.

Первая стадия — *слежение*: слушатель (исполнитель — реальный или воображаемый) не просто воспринимает звучащую ткань, но получает возможность визуального (или мысленно-визуального) с ней контакта, который помогает *осознать* основные особенности структуры произведения, его «сюжета» и «фабулы». Это, естественно, операция интеллектуальная, которая, однако, не служит помехой восприятию художественной мысли, но делает его более осознанным.

Следующая стадия — *вслушивание*, когда при восприятии происходит углубленное постижение музыкального смысла, когда оно направлено не только «по горизонтали»: от мотива к мотиву, от темы к теме, от раздела к разделу, но и «по вертикали», пронизывая всю «толщу» пластов музыкальной ткани. Это также возможно при визуальном либо мысленно-визуальном контакте с музыкальным текстом: музыкант может мысленно «прослушать» лежащие перед ним ноты или — напротив — мысленно представить себе нотный текст при реальном прослушивании произведения; такое «вслушивание» и «вглядывание» могут также совпадать по времени, если музыка звучит, а нотный текст перед глазами.

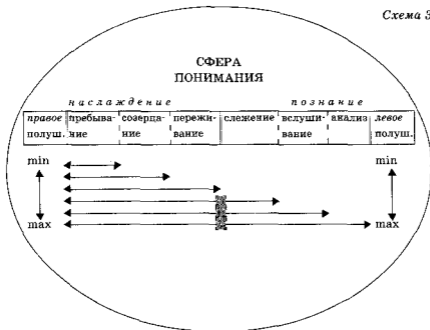
И наконец, высшая стадия — *анализ* — осуществляется, как правило, только при мысленном или реальном *собственном* озвучивании музыкального текста, когда его компоненты рассматриваются уже не в совокупности, т. е. в задуманной и реа-

лизованной автором, звучащей во времени музыкальной ткани, но и по отдельности, будучи извлеченными из контекста. И, с другой стороны, для вящего углубления в смысл сочинения в этом случае широко используется привлечение иных текстов, т. е. сочинение погружается в более или менее широкий контекст из других произведений этого же композитора или этого же жанра в творчестве других композиторов, либо развернутого по «оси времени» и т. п.

Если правополушарное постижение (первые три стадии) можно в целом охарактеризовать как *наслаждение*, то такое — левополушарное — понимание (последующие три стадии) может быть определено как *познание*.

В целом весь спектр постижения музыки можно изобразить графически следующим образом:

Схема 3



Здесь исключительно важен следующий аспект: всякая последующая стадия неизбежно должна включать в себя предыдущую как бы в «свернутом» виде: созерцание представляет собой надстройку по отношению к пребыванию, а переживание имеет в качестве основы и созерцание и пребывание, вне которых не произошло бы никакой дифференциации музыкального текста. На первый взгляд, может сложиться впечатление, что

стадии, зафиксированные в области *познания*, не столь связаны между собой, хотя их преемственность несомненна: *вслушивание* осуществляется только в процессе *слежения*, а *анализ* в качестве необходимой основы также требует совмещения двух предыдущих стадий.

Однако, если вдруг возникает разрыв между областями *наслаждения* и *познания* (он отмечен на схеме затененной полосой), это чревато потерей постижения *художественной*, т. е. самой важной стороны музыкального смысла. Такой разрыв в реальной практике действительно иногда имеет место. И коль скоро он фигурирует в процессе исполнения музыкального текста, то исполнительская интерпретация, фигурально говоря, становится творением «механического пианино»; для музыковедов же отрыв от целостности, от непосредственного музыкального переживания превращает их музыковедческие выкладки в «поверку алгеброй гармонии», в лишенную непосредственной связи с художественным смыслом «счетную работу». Возможен такой разрыв и в процессе обучения, и здесь он также чреват потерей общения с искусством и мощной дозой схоластики.

Этот разрыв оставляет в поле зрения только дискретное, то, что может быть *осознано* и *сформулировано*. Но в том-то и дело, что смысл художественного музыкального текста никоим образом не исчерпывается этими рамками и, напомним, вне *наслаждения* — т. е. вне деятельности правого полушария — этот смысл существовать как смысл постигнутый не может. Иными словами, как бы ни было опосредовано в исполнительском или музыковедческом прочтении понимание музыки, оно должно непременно сочетаться с непреходящим ощущением *непосредственного, целостного, симультанного* восприятия музыкальной речи, с переживанием *катарсиса*.

Поэтому приобщение к художественному смыслу всегда есть некое *деяние*. Оно не может быть обычным *пассивным присвоением* чего-то заранее данного, бытие которого автономно по отношению к воспринимающему и независимо от него. Так, например, тот факт, что Волга впадает в Каспийское море, что рекам свойственно течь на основании закона тяготения, равно как и сам закон всемирного тяготения — все эти явления, их понимание и усвоение не требуют личной вовлеченности, но только некоторых усилий памяти и интеллекта. Понимание музыкального (и всякого иного художественного) текста требует шага навстречу, предварительной *расположенности* и усилий для *погружения* в художественный смысл.

Такое погружение, такая вовлеченность, такое «сотрудничество» с текстом в значительной мере предопределяются самим художественным произведением. Представим себе самую обычную фразу: «Дверь распахнулась, и вошел человек в ушанке и сапогах». Вполне обычное описание, дающее достаточно полное представление о вошедшем: ушанка и сапоги означают — либо служивый, либо охотник, либо человек, работающий в особых, специфических условиях. Но ведь никому даже в голову не приходит, что на человеке были *только ушанка и сапоги*, т. е. вся остальная одежда была нами, читателями, тут же примыслена, «дорисована» на основании начального импульса, исходящего из самого текста. И таким образом, даже в рамках одной-единственной фразы, ее автор апеллирует к нашему воображению, к нашей мыслительной деятельности, активно включая ее в качестве необходимого компонента в свое сочинение.

Нет ни малейшего сомнения, что и в случае с музыкой *подобное вовлечение в творческий процесс является обязательным* условием ее полноценного понимания: переживание накопления инерции и ее преодоления, восприятие контекстных систем на основе их фрагментов и т. д. — это и есть работа воображения, необходимо дополняющая процесс восприятия. Более того, можно полагать, что все, что связано прежде всего с правополушарной сферой понимания — с *наслаждением*, напрямую зависит от этой вовлеченности и, соответственно, увлеченности. И следовательно, понимание музыки — на любой его стадии — это не только восприятие, но и *творчество*.

ЗАДАНИЯ

1. Проведите жанровый анализ тех пьес, которые вы играли на экзаменах, зачетах. Какой основной жанр в них выявлен? Какие приметы художественной действительности проявляются наиболее ярко? Связаны ли они с какими-либо внемузыкальными ситуациями (реалиями)?
2. Изучите анализ диалога различных пластов художественной действительности, который дан в книге Е. В. Назайкинского «Логика музыкальной композиции» (с. 30–36). Не могли бы вы добавить к нему и свои наблюдения?
3. Проведите анализ диалога различных пластов художественной действительности, который дан в исполненных вами сонатных формах; сравните с аналогичным диалогом в пьесах, проанализиро-

ванных по заданию 1. Какие выводы напрашиваются в данном случае?

4. Проанализируйте логические закономерности, которые присущи развертыванию музыки в сонатных формах, с одной стороны, и пьесах, с другой. Сравните их.
5. Попробуйте описать близкое вам по духу музыкальное произведение как образную систему, стараясь передать ваше впечатление от музыки как можно более точными и вместе с тем создающими некий художественный эквивалент словами.

ЛИТЕРАТУРА

- Амброс А.В.* Границы музыки и поэзии. — СПб., 1889.
- Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс. — Л., 1971.
- Асафьев Б.* Симфонические этюды. — Л., 1970.
- Бернштейн Л.* Музыка — всем. — М., 1978.
- Веберн А.* Лекции о музыке. Письма. — М., 1975.
- Выготский Л.С.* Психология искусства. — М., 1968.
- Ганслик Э.* О музыкально-прекрасном. — М., 1895.
- Книга по эстетике для музыкантов. — М.; София, 1983.
- Назайкинский Е.В.* Логика музыкальной композиции. — М., 1982.
- Попова Т.* Музыкальные жанры и формы. — М., 1954.
- Цуккерман В.* Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. — М., 1964.

Учебное издание

Бонфельд Морис Шлемович

ВВЕДЕНИЕ В МУЗЫКОВЕДЕНИЕ

*Учебное пособие для студентов
высших учебных заведений*

Зав. редакцией *В.А. Салахетдинова*

Редактор *К.В. Кондахчан*

Зав. художественной редакцией *И.А. Пшеничников*

Художник *Ю.В. Токарев*

Компьютерная верстка *В.А. Крючкова*

Корректор *Н.А. Лелекова*

Отпечатано с диапозитивов, изготовленных
ЗАО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС».

Лицензия ИД № 03185 от 10.11.2000.

Гигиеническое заключение

№ 77. 99.2.953.П.13882.8.00 от 23.08.2000.

Сдано в набор 03.01.01. Подписано в печать 12.06.01.

Формат 60×90/16. Печать офсетная. Усл. печ. л. 14,0.

Тираж 5000 экз.

Заказ № 3194.

«Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС».

117571, Москва, просп. Вернадского, 88,

Московский педагогический государственный университет.

Тел. 437-11-11, 437-25-52, 437-99-98; тел./факс 932-56-19.

E-mail: vlados@dol.ru

<http://www.vlados.ru>

ООО «Полиграфист».

160001, Россия, г. Вологда, ул. Челюскинцев, 3.



**БОНФЕЛЬД
МОРИС ШЛЕМОВИЧ** — доктор
искусствоведения, профессор,
заведующий кафедрой теории
и истории музыки,
член-корреспондент
Международной академии наук
педагогического образования.

Учебное пособие, написанное
М.Ш. Бонфельдом, знакомит
с музыкознанием как совокупностью
научных и учебных дисциплин.
Рассматривая историю и пути развития
музыкознания и отдельные его
дисциплины — теорию музыки, гармонию,
полифонию, анализ музыкальных
произведений, — автор большое внимание
уделяет проблемам музыкальной эстетики,
соотношению форм и содержания в музыке,
проблеме понимания музыки, т. е. стремится
дать целостное представление
о музыкальном искусстве.

ISBN 5-691-00731-9



9 785691 007316

ВЛАДОС