

Е. Назайкинский

*Звуковой
мир
музыки*

Москва



«Музыка»

1988

ББК 85.31
Н 19

Рецензенты:

Н. Г. Шахназарова, доктор искусствоведения,
Ю. Н. Раге, кандидат искусствоведения.

Назайкинский Е. В.

Н 19 Звуковой мир музыки. М.: Музыка, 1988, 254 с., нот.

ISBN 5—7140—1202—X

В монографии с широких позиций анализируется проблема эстетического восприятия мира музыки. Рассматриваются свойства музыкальных звуков в сравнении с особенностями звуков речи, природы, быта, вскрывается характерность тембров голосов и инструментов (в частности, электромузыкальных). Исследуются особенности развития, совершенствования музыкального слуха, а также эстетические проблемы слушания музыки.

Адресована музыковедам, композиторам, специалистам по эстетике и общей теории искусства, музыкантам-исполнителям, а также широкому кругу читателей, интересующихся теорией музыки.

Н 490500000—348
026(01)—88 63—88

ББК 85.31

ISBN 5—7140—1202—X

© Издательство «Музыка», 1988 г.

Предисловие 5

Очерк первый 12

ЗВУК. ТОН. НОТА

Очерк второй 55

ГОЛОСА

Очерк третий 81

ИНСТРУМЕНТЫ

Очерк четвертый 118

ЖИВОЕ — НЕЖИВОЕ

Очерк пятый 144

ЗВУК И СМЫСЛ

Очерк шестой 172

СЛУХ. СЛУШАНИЕ. СЛЫШАНИЕ

Очерк седьмой 204

ТИШИНА

The author, Doctor of Art, Professor of Moscow Conservatoire, considers the world of musical sound in three dimensions: that of the theory of music, psycho-acoustic and sociological ones, at the same time connecting professional and technological questions with the problems of aesthetics and morality, pedagogics and ecology.

Arranged in a new way is the system of concepts connected with the musical sounds, such as sound — tone — note, timbre — phonism — sonorousness, noise — tone — silence. The inner dependence is established between musical instruments, their design and the three-element functional structure of human voice and the psychological structure of hearing. The author attaches special importance to the historical logic of the formation of world of musical sound the same as the evolution of hearing, assessing from this angle the development of the contemporary musical instruments (in particular, the electronic ones), the compositional technique of pointilism, sonoristics, the «musique concrete» the correlation of natural and artificial («life» and «lifeless») tones. The contemporary classifications of instruments are compared with old ones and complemented with a general semantic typology. Analyzed are analogies between the phonetics of human speech and the range of musical sounds, non-musical and musical timbres, revealed are the sources, of the musical' sounds' semantics, those of the oboe, the violin, the piano, the celesta, the bells. Great socio-cultural significance is attributed by the author to the problems of aesthetics, ethics, and the hygiene of hearing, these being closely connected with the practice of music listening, a wide use of all kinds of radio equipment, recordings, television, etc.

Предисловие

В сфере живописи, ваяния, зодчества особенно ясно обнаруживается, насколько велико для мастера-творца значение природного материала. Не случайно в изобразительных искусствах исключительное внимание уделяется свойствам красок, глины, камня и т. п. Они, в частности, нередко служат и критерием жанрового разграничения: масло, пастель, сепия, гипс, хрусталь, гранит — эти слова обозначают не только материал, но и художественный продукт. Мы говорим — акварели Левитана, бронза XVII века, богемское стекло, китайский фарфор, русская финифть, — подразумевая всякий раз сами художественные творения. Многие даже нейтральные термины изобразительных искусств генетически связаны с исходным материалом. Миниатюра образована от слова «миний» (minium), означавшего киноварь, окись свинца — краску, которой пользовались в старину для украшения книг. Монолит — памятник из камня больших размеров. Олеография — жанр, связанный с применением масляных красок. Даже относящийся к целому виду искусства термин «зодчество» (как и слова «здание», «создавать») возник от корня «здь», означавшего глину.

Но слова — лишь свидетели. Более важно то, что свойства материала служили основой для выработки технических и художественных приемов, и формировавшиеся на этой основе области художественного сознания вполне могут быть определены как поэтика акварели, гипса, бронзы. Разве можно пройти мимо узора, образуемого прожилками мрамора, не учесть природного эффекта тяжести гранита, преобразуя эти свойства в художественные качества произведений!

Не менее важен материал и в музыке.

Разграничивая музыкальные жанры, мы также нередко прибегаем к указаниям на инструментарий и на характер звучания — вокальная лирика, виолончельный концерт, свирельный наигрыш... И все же звуковая материя — нечто более летучее, эфирное не только для неспециалиста, но и для профессионала. Можно с достаточной уверенностью утверждать, что она исследована значительно

меньше, чем материал других видов искусства, хотя чутье музыканта обеспечивает часто удивительное проникновение в ее художественные богатства.

Причины слабой изученности, иной раз даже плохого знания звуковой субстанции в музыкальной практике и теории многочисленны.

Одна из них является общей для так называемых временных искусств. Заметим, что созданные писателями, хореографами, композиторами произведения временны не только в том смысле, что развертываются в строго организованном художественном времени, ограниченном моментами начала и окончания, но и в том, что для поддержания длительной исторической жизни они требуют постоянного возобновления, повторения, воплощения, осуществляемого исполнителями — музыкантами, танцорами, чтецами, мастерами сцены.

Они фиксируются в виде системы отношений и притом весьма неполно, ибо ни слова, ни ноты, ни, тем более, условные знаки и записи балетмейстеров не в состоянии передать всего того, что составляет материальное воплощение художественных творений. Реализация — дело исполнителей. Одно и то же музыкальное произведение облекается всякий раз в новую звуковую одежду, исполняется разными музыкантами, на разных инструментах. Звуковая материя и в этом — историческом по сути дела — отношении оказывается текучей, непостоянной, меняющейся, тогда как скульптура, например, переживает века, сохраняя свой всегда один и тот же материал.

Тут мы сталкиваемся с проблемой классификации искусств, одним из критериев которой полагается специфика материала и связанные с нею способы бытия художественных явлений. Мы можем спорить по поводу того или иного исполнительского решения, можем не соглашаться с тем, как режиссер поставил классическую пьесу, или, напротив, восторгаться и постановкой, и актерской игрой. Но во всех этих случаях мы не считаем прочтение художественного текста копией, а самый текст главной формой бытия произведения. Иначе в изобразительных искусствах. Копии с картины остаются копиями, а подлинная и единственная ценность — оригинал.

Сложность отношений художественной идеи и материала объединяет все искусства, требующие художественной организации времени и исполнительской реализации. Всюду во временных, исполнительских искусствах мы сталкиваемся с текучестью, непостоянством физического воплощения, а значит — с множеством особых противоречий и проблем. Здесь и проблемы подлинника, и проблемы адекватности исполнения творческому замыслу, и многие другие.

Каждое из временных искусств искало и находило свои способы преодоления трудностей.

Литература в своих основных жанрах «освободилась» от испол-

нителя, соединила его с читателем в одном лице. Правда, до сих пор существуют жанры, связанные с искусством живого чтения, рассказа. Таково устное искусство народной сказки, актерской декламации. Но главным стал все-таки способ прямого обращения к читателям. И дело здесь опять-таки в специфике материала. К услугам литераторов — естественный язык и речь, в основе которой лежит изумительный инструмент замещения действительности — слово, сохраняющее и в письменном виде свою семантику.

Куда сложнее в музыке и хореографии. Можно лишь мечтать, что когда-нибудь появится публика, способная читать музыку и балетные творения без реального воплощения их исполнителями — только по нотам и каким-либо другим пока неизвестным формам записи. Но суждено ли таким мечтам осуществиться? Дело не только в том, что простой «читатель» из публики должен сравняться с опытейшим дирижером, композитором, балетмейстером. Они шлифуют навыки мысленного воспроизведения музыки или танца годами тренировки и практической работы. Дело в первую очередь в том, что и музыка, и балет оперируют живой интонацией и пластическим движением, то есть тем, что не может быть заменено никакими словами и условными знаками.

Позвольте, — возразит оппонент, — а разве звуко- и видеозапись не уравнивают литературу, музыку и балет? И разве композитор, импровизирующий на фортепиано в студии грамзаписи, не уподобляется рисовальщику, набросок которого «исполняется» один-единственный раз, а затем живет для зрителя как прочно зафиксированный в пространстве и материале картона и карандаша? Да-да! — скажет читатель и будет прав. Но только в отношении особой формы бытия временных искусств.

Пусть живет и развивается звукозапись, пусть набирает силу видеотехника. Мы не можем не заметить, однако, что и в видеозаписи, и на магнитной ленте театр, балет, симфония принадлежат искусствам временным, требуют исполнения и его различных творческих вариантов, отличных по существу от копий изобразительно-го произведения.

Но здесь для нас интересно не только это общее качество временных искусств. Важны и их различия. Литература, прочно опирающаяся на язык слов и речевой опыт, — это нечто особое в сфере временных искусств. Музыка в вокальных и театральных жанрах, в программных произведениях тесно связана со словом, но не им определяется ее природа и ее главные достоинства и возможности. Балет пытается на протяжении многих веков культивировать двигательные знаки, эквивалентные слову, но типизированные хореографические фигуры такого рода не есть основной материал танца. Балет допускает сюжетные описания. Но сам он не есть сцепление слов. Он невербален по самой сути.

Сопоставляя литературное, хореографическое и музыкальное произведения, мы можем поражаться причудливости их сходства и расхождений. Роман и балет обращены к зрению, они «читаются»

беззвучно, хотя романное слово предполагает хотя бы воображаемое звуковое интонирование, а балет и реально немислим без музыки (впрочем, это вопрос непростой). Балет и музыка бессловесны; но литература и музыка — союзники и родственники по интонационной природе; однако и балет близок музыке именно по интонационной пластике — ведь интонация и жест есть внешнее обнаружение внутренних состояний...

Снова и снова мы убеждаемся, что материал исключительно важен для определения специфики искусств как в общей их системе, так и в родственных в том или ином отношении видах художественного творчества. Снова мы убеждаемся в том, что во временных исполнительских искусствах изучение материала и овладение им связаны с особыми трудностями, а следовательно, требуют и особого внимания.

В танце материя всегда была свободна от слова, но всегда восходила к той же праоснове, что и музыкальная интонация — к движениям и колебаниям внутреннего тонуca, к потребностям и возможностям внешнего динамического выражения психических состояний. Танец, как и музыка, исполняется всегда реально и активно. Всегда должен был действовать музыкант и танцор (перед слушателем и зрителем или без них). Но музыка, отделившаяся от устной и письменной речи, быть может в силу особой эфирности своего материала, довольно быстро нашла способы более или менее точной нотной фиксации — в знаковом материале, а также развила целую сферу инструментальных жанров, в которых также получила материальную опору (ведь даже молчаливые, немые инструменты, спрятанные в футляры, хранят в себе музыку в некоторых ее специфических формах — в звукорядах, тембрах и т. п.).

В балете нет членения, подобного разграничению вокального и инструментального типа музыки, нет «инструментальных» жанров. Хореография сплошь телесна, «вокальна». Но зато балетное движение видимо, а звук — певческий и инструментальный — невидим, а потому и особенно трудно поддается изучению.

Здесь мы уже от причины общей, объединяющей временные искусства как «трудные», «проблемные» в отношении материала, переходим к особой группе причин, усугубляющих и трудности, и интересы, касающиеся материала музыки.

Звуки бестелесны, мимолетны, с трудом поддаются фиксации. Они есть факт энергии, а не вещества. Они не имеют веса, цвета, ширины. Они принадлежат времени, хотя не могут существовать вне пространства. Конечно, в специальных лабораториях звуки нетрудно делать видимыми, фотографировать, измерять с высокой точностью. Но, во-первых, методы электроакустики, чудеса звукозаписи — завоевание лишь XIX—XX веков. Во-вторых же, выражения типа «видимый звук» или «видимая речь» (visible speech) — это всего-навсего метафоры. Видимым оказывается не звучание, а его отображение. А потому даже с физической точки

зрения мир звуков остается во многом более сложным для изучения, чем мир красок или строительных материалов.

Эта сложность усугубляется в музыке дифференцированностью музыкальных профессий и инструментальным опосредованием. Звуковая материя, которой пользуются исполнитель и композитор, далеко не всегда производится самим музыкантом. Только певец издает звуки без помощи специальных устройств. В инструментальных жанрах между человеком и звуком стоит механика инструмента. Композитора же отделяет от звучания еще и исполнитель. Композитору в большинстве случаев не приходится задумываться над тем, какие конкретно звуковые особенности реализуются в исполнении его симфонии. Его заботы направлены в первую очередь на мелодию, гармонию, фактуру, музыкальную форму. В его воображении возникают звуковые образы, подчас удивительно живые и полнокровные, но эти видения все-таки остаются идеальными и ждут, когда после окончания работы над симфонией она будет исполнена настоящим оркестром. А тогда автор ее бывает прямо-таки потрясен могуществом реального звукового воплощения, иногда же — несоответствием, возникающим между тем, что представлял себе он в процессе сочинения, и тем, что рождается в исполнении. И только импровизирующий музыкант постоянно сверяет свои представления с результатом, а звучание может даже опережать представления и направлять их.

Художник предпочитает сам тереть краски, хотя и рассчитывает на помощь учеников. Композитор же отдает свое произведение переписчику, потом типографии, затем дирижеру. Последний зависит от музыкантов оркестра. А оркестр от акустики зала и от работы инструментальных мастеров. Композитор имеет право сказать: зачем мне знать тонкости устройства гобоя или кларнета, различия французской и немецкой систем, зачем думать о расположении музыкантов в оркестре, зачем заботиться о почерке в нотах. И так далее. Инструментальное в самом широком смысле слова опосредование — вот еще одна причина меньшей изученности материи в музыке по сравнению с изобразительными искусствами.

Конечно, история демонстрирует примеры различного отношения музыкантов к физической стороне своего искусства. Известен пример Римского-Корсакова, хорошо знавшего музыкальные инструменты, написавшего замечательную книгу об искусстве оркестровки. Известен замысел композитора создать теоретический труд о свойствах инструментов. Но есть примеры и прямо противоположные. Один из них — Р. Шуман. Вряд ли можно винить этого великого музыканта, поэта, мыслителя в том, что он не был способен ярко представлять себе музыкальные тембры. Но упреки в слабой инструментовке, которые адресовали ему, например, Чайковский и Григ, справедливы. Дело здесь в художественной позиции немецкого мастера. Вся сила его творчества была направлена на создание идеальных музыкальных образов. Материальную реализацию их он полностью предоставлял другим. Разделение труда —

вот основа, которая позволяла Шуману творить свободно, иногда почти не задумываясь над проблемой реальной выполнимости. Но даже такие мастера оркестра, как Берлиоз и Римский-Корсаков, наделенные особым даром эйдетического слухового воображения и скрупулезно продумывающие инструментальную реализацию своей музыки, — даже они могли позволить себе, хотя бы иногда, не заботиться о многих собственно исполнительских вещах.

Есть и еще одна причина. Она лежит в современном понимании специфики музыкального искусства. Музыка гораздо сильнее, чем другие искусства, опирается на отношения, а не на объекты отношений. В мелодии для композитора важны не столько сами звуки, сколько интервалы-интонации. Основная материя в гармонии — звуковысотные отношения. Если в литературной и в театральной драме мы имеем дело с конкретными героями и поступками, то в чистой инструментальной музыке в конфликт вступают отвлеченные, бестелесные сущности, безмянные герои, сама персонификация которых есть дело фантазии слушателя, формы которых эфемерны, расплывчаты. Разумеется, эта характеристика специфики заострена, а может быть, даже преувеличена. И все-таки несомненным остается то, что роль отношений в музыке выходит сильно на первый план именно из-за особого характера их физического воплощения. Архитектурные, живописные формы телесны, вещны, музыкальные — текучи, преходящи, хотя воспринятая мелодия остается в памяти так же, как контуры храма, рисунок орнамента.

Вот так и получается, что материя этого искусства — звуки, звучности и их комплексы — если и не составляет для музыкантов полной тайны, то все же полна маленьких и больших секретов, постижение которых оказывается часто заветным желанием исполнителя, композитора, педагога, инструментального мастера, звуко-режиссера, радиолюбителя, любознательного слушателя, исследователя.

Конечно, музыкант-исполнитель захочет прежде всего найти в книге некоторые практические сведения, полезные для совершенствования тех навыков, от которых зависит гибкое управление характером, свойствами музыкального звучания, или сведения, которые могли бы помочь в выборе хорошего инструмента. Композитор может потребовать от нее того, что связано с еще неизвестными ему новейшими инструментами, с закономерностями взаимодействия голосов в оркестрах и ансамблях, особенно в нетрадиционных. Педагог-сольфеджист будет обращать внимание на проблемы тембрового слуха. Рассматриваемые в книге факты интересны и для людей, занимающихся конструированием инструментов и всевозможных устройств, связанных с записью, передачей и воспроизведением музыки. Тема книги интересна эстетикам и философам.

Сразу же следует сказать, что далеко не все эти потребности непосредственно учитывались автором. Скорее всего большая часть вопросов, которые могут возникнуть у читателей, останется без ответа. Автор вовсе не ставил цели соединить в одной книге сведе-

ния из целого ряда различных областей знания. Он полагал, что читатель, желающий расширить познания по тому или иному вопросу, может обратиться к специальной литературе по акустике — физической, физиологической, архитектурной или музыкальной, по технике звукозаписи, по инструментовке и т. п.

Но за пределами названных дисциплин все-таки останется нечто особенное, прежде всего то, что относится к естественной и художественной осмысленности звуков, что и явилось главным предметом разговора в данной книге. Нас будут прежде всего интересовать вопросы собственно искусствоведческие, связанные с общей теорией искусства, с проблемами красоты, музыкальности, смысловой значимости звукового материала. Однако интересующий нас аспект — эстетико-философский и музыкально-теоретический — не может упускаться из виду с любой из позиций. Ведь конструируя усилители, могут добиться лучшего результата лишь те, кто имеет представление об эстетической стороне дела. Работая над озвучиванием фильма, нельзя обойти некоторых элементарных вещей, связанных со свойствами звука, с его способностью действовать и как физический феномен, и как сгусток сложнейшей информации. А снижение чувствительности слуха, а явления безразличия, притупленности слухового внимания, а бессмысленное наводнение атмосферы звуками — разве эти и другие факты не требуют анализа именно философской, психологической и социологической стороны!

Звук и смысл — основная тема данного исследования. Она привлекала ученых давно, занимает и сейчас. В 1981 году издательством «Просвещение» была опубликована популярная книга с аналогичным названием — очень интересная, но относящаяся не к музыке, а к речи¹.

Здесь много внимания уделяется связям музыкальных и речевых звуков и потому нередко будут ссылки и на упомянутую книгу, и на другие работы специалистов по фонетике и фонологии. Вместе с тем даже в самых далеких от музыки экскурсах автор имел в виду прежде всего ее прекрасное искусство. Он не мог не подчиниться ее глобальному парадоксу и должен был, углубляясь в музыку, расширять общие горизонты. Ведь музыка вбирает в себя весь слышимый мир, опирается на гигантский круг звуковых ассоциаций, а осмысленность, содержательность музыкальных звуков отражает и развивает информационные качества естественных и искусственных немusical звуков.

¹ Журавлев А. П. Звук и смысл. М., 1981.

Очерк первый

ЗВУК. ТОН. НОТА

Для начала стусим краски.

И пусть читатель не поверит, что музыке как миру звуков в консерваториях не уделяют никакого внимания. И да заглянет он в консерваторские классы, откроет учебники по музыкальным дисциплинам.

Вот, например, класс гармонии. Здесь изучают аккорды и их связь друг с другом, постигают логику их чередования. Но что такое аккорд? Особое сочетание звуков? В том-то и дело, что до звуков как таковых в классе гармонии нет дела. Аккорды фиксируются нотами и контролируются в записи. Они не исполняются, а скорее извлекаются из клавиатуры. Выполненную студентом гармоническую задачу можно проверить за фортепиано, но можно и за письменным столом. Расстроенный инструмент вызовет, быть может, легкую гримасу у педагога, но как далеко ей до мефистофельской усмешки по поводу пресловутых параллельных октав или квинт, обнаруженных в тексте. Правильное построение и соединение аккордов, ходы и линии голосов — вот что считается главным. Впечатление от задачи и ее оценка складываются независимо от того, на каком инструменте она сыграна. О его тембре речь вообще не идет. Студенту говорят: первый гармонический оборот звучит интересно, а второй — странно. Однако слово «звучит» тут явная метафора, ибо имеется в виду, что хороший аккорд или гармоническая последовательность одинаково хороши на любом инструменте. Но ведь на плохом — все звучит плохо!

Как бы не так! — возмутится потрясенный такими обвинениями специалист, — важность звукового воплощения в гармонии еще никем не отрицалась, а напротив, всегда предполагалась, хотя и молчаливо. Однако тембр инструмента — это одно, а звучание аккорда — другое.

Разграничение вроде бы понятное, но не механично ли оно, — подумает читатель, и проблему эту нам придется отложить до особого рассмотрения.

А вот класс контрапункта. Казалось бы, в нем на звучание смот-

рят иначе. Педагог советует, например, дать тему фуги сначала в партии сопрано, потом в теноре, а затем ввести бас и альт. Увы. Собственно звуковое своеобразие человеческих голосов — густого баса и серебристого сопрано, мягкого грудного альты и звонко-горделивого тенора и здесь как бы выводится за скобки, а иногда и вообще не имеется в виду. Голосами педагог называет абстрактные тематические линии, занимающие определенные строчки партитуры. Ниже тенора — значит бас, даже если оба они загнаны в неудобную для них октаву, например во вторую. На верхней строчке — сопрано, хотя полифонические голоса все вместе могут оказаться в достаточно низком регистре, где никакое сопрано не в состоянии извлечь художественно приемлемых нот.

В классе музыкальной формы уже не до звуков. Ведь ее кирпичиками являются не отдельные тоны, а целые, подчас довольно пространные разделы произведения. Конечно, при анализе композиции берутся в расчет контрасты, образуемые сопоставлением разных тембров, громкого или тихого звучания. Но важнее не сами краски, не звуковая мощь или мягкость исполнения, а возникающие на их основе отношения.

Гармония, контрапункт, форма издавна составляли основу композиторского и музыковедческого образования. Позднее присоединившаяся к этой троице оркестровка, изучающая свойства голосов, инструментов, а также приемы аранжировки и как раз способная во многом восполнить недостаток внимания к звучанию музыки, до сих пор не может сравняться по значимости с тремя главными теоретическими дисциплинами. А в исторических — студенты еще дальше от познания звуковой стороны, хотя именно в них, особенно в курсах, сокращенно именуемых «музлитературой», приходится в большом объеме «прослушивать» реально звучащую музыку — в звукозаписи, в концерте, театре и т. п.

Взятые здесь в кавычки слова применены в полном соответствии с традициями музыкально-исторического образования и не предполагают иронического подтекста, хотя, например, слово «прослушать» в русском языке имеет два прямо противоположных значения: внимательно слушать от начала до конца или, напротив, пропустить мимо ушей.

К этим словам мы еще вернемся в связи с этикой и гигиеной слуха, а сейчас заметим, что если что и пропускается мимо ушей при музлитературном прослушивании, так это, несомненно, физическое начало музыки, ее звуковая плоть. Студенты могут наслаждаться нюансами исполнения, звуковым колоритом, тенями и полутенями. Тут сыграют свою роль предрасположенность восприятия, наличие хорошей звукозаписи и высококачественной аппаратуры. Педагоги же все-таки потребуют от них другого — знания интонационно-тематического материала.

Хорошо, — скажет читатель, — пусть так, хотя краски, наверное, сгущены порядочно. Но ведь речь шла лишь о композиторах и музыковедах. Между тем большая часть обучающихся в консервато-

риях — исполнители. Разве и они игнорируют собственно звуковую материю? Это было бы по меньшей мере странно. Кто как не исполнитель и превращает ноты в звуки, и уж он-то, безусловно, заботится в первую очередь о тембре инструмента, о красоте голоса, его диапазоне и выровненности. Вероятно, можно даже сказать, что если композиторы думают о смысле музыки, то исполнители — о его звуковом выражении.

Было бы, конечно, очень заманчиво заглянуть и в исполнительские классы. Например, в вокальный, где то и дело раздаются красивые ругады, особые гаммообразные упражнения, специально созданные для тренировки голоса. Или в фортепианный, где студент и педагог неустанно трудятся над подготовкой программы к очередному музыкальному конкурсу и где проблемы управления звуком инструмента кажутся давно уже решенными, а основное видится, с одной стороны, в создании оригинальной и захватывающей интерпретации произведения, сохраняющей верность авторскому замыслу и сложившимся традициям, а с другой — в их эффективной ломке. Авторитетный педагог назовет источником хорошего звучания прежде всего глубокое понимание смысла музыки и расскажет о давнем споре акустиков и музыкантов на тему «Может ли пианист через сложную систему рычагов и молоточков непосредственно влиять на тембр инструмента». Возможны и расхождения. Например, в соседнем классе не менее авторитетный педагог скажет, что смысл — смыслом, однако для хорошего звучания необходим первоклассный инструмент и каждодневная упорная техническая тренировка.

Можно было бы заглянуть и в класс скрипки или в класс гобоя. Но не ясно ли, что заглянуть и быть в нем — разные вещи. Наша задача будет заключаться в другом — в рассмотрении того, что стоит за явлением и понятием хорошего звука в музыке. Пока же заметим, что вокальный и фортепианный классы являются в известном смысле антиподами в отношении к звуку. Ни в том, ни в другом не игнорируется важность работы над звуковым воплощением. Нет. Но если в первом предельно акцентируется собственно материальное начало, нередко в ущерб осмысленности музыки, и работа ведется не столько даже над звуком, сколько над голосом — выстраивается инструмент (было бы лишь кому на нем играть!), то во втором, где инструмент уже есть и настроен, смысловая сторона может забывать материальную — зачем же думать о молоточках и тембре, когда все это дано готовым.

Кстати об акустике. В учебных планах консерваторий есть курс музыкальной акустики, детально разработанный в середине столетия Н. А. Гарбузовым. Именно в нем ставится задача точного исследования естественных законов порождения, распространения и восприятия музыкальных звуков. Именно он мог бы дать ответ на многие из интересующих нас здесь вопросов, хотя далеко не на все. Но он, во-первых, читается факультативно, и не во всех консерваториях, во-вторых, испытывает сильнейшее давление и критику

как раз со стороны центральных дисциплин теории музыки и, что особенно важно, требует дальнейшего развития. Не одни пианисты спорят с акустиками. Традиционный спор ведет с акустикой учение о гармонии. Да и между собою по поводу звуковой стороны музыканты спорят много и еще будут спорить.

Несомненно, что в главном спорящие сойдутся.

В том, что прекрасная мелодия, трогательный бесхитростный напев, красивый виртуозный пассаж особенно прекрасны, трогательны и красивы для слушателя, если они исполнены хорошим голосом, на инструменте высокого качества. В том, что скрипучий голос, разбитый, расстроенный инструмент способны испортить самую чудесную музыку, и даже если обладатель хриплого голоса наделен чутким слухом и тонкой музыкальностью, мелодия, напев, пассаж все равно будут хрипыми, хотя опытный слушатель, конечно, отделит линии от красок и сможет в какой-то мере понять и оценить намерения музыканта.

Однако в частности разногласия все же останутся. И вот на них-то и стоит заострить внимание.

С чего же начать?

Мы обратимся прежде всего к терминологическому упорядочению, которое будет — пусть лишь в пределах книги — иметь силу закона. Предстоит выяснить, в частности, значение таких простых на первый взгляд слов, как *звук*, *тон*, *нота*, и ряда других.

Некоторые из них кажутся близкими друг другу и действительно выступают как идентичные по смыслу, хотя и наделяются определенными оттенками. Так, в выражениях типа «резкий звук», «пронзительный тон», «звонкая нота», мы, по существу, имеем дело с синонимами. Однако для музыканта звук, тон, нота — это хлеб и соль профессии, а не только формы поэтической нюансировки речи; это стройная триада терминов, достаточно заметно отличающихся по своим значениям, — триада, сквозь призму которой видна и вся музыка и окружающий ее мир.

С анализа ее элементов мы и начнем предварительную работу.

З в у к. В бытовой, художественной и научной речи у этого слова, ключевого для данной книги, сложился широкий и тонко дифференцированный спектр значений. Выделить и подчеркнуть то или иное из них часто помогает принадлежность к определенной сфере практики, опора на словесный, предметный, жизненный контекст.

Звук!!! — вопль публики в кинозале; пропал звук... снова появился! — из разговора о телевизоре; пустой звук — о невыполненном обещании или о пустом сосуде; шипящий звук — о согласных фонемах или о предупреждающей жертву змее. Смысл слова здесь определяется однозначно благодаря конкретной ситуации. В подобного рода выражениях оно выступает не только само за себя, но и как экономный, простодушный, иногда небрежно-грубоватый или остроумный синоним других слов и словосочетаний. Убрать звук — значит исключить звуковой компонент телепередачи. Прибавить

звук — значит увеличить интенсивность звуковоспроизведения. Об этом ни звука — иначе: ни слова...

Таких случаев и форм употребления слова немало, что уже само по себе свидетельствует о его семантической нагруженности и богатстве. Да и как ему не быть весомым, если оно фактически действует от имени одного из основных органов чувств и обобщает содержание всех слуховых ощущений, образов, процессов, а также соответствующих им объективных явлений. Именно поэтому оно способно включаться также в различные метафорические, фигуральные обороты речи. Разнообразием значений и смыслов наделяет его и музыкальная практика, что дает нам возможность в большинстве случаев свободно оперировать им в условиях конкретизирующего смысла контекста.

Этой оговоркой, вероятно, можно было бы и ограничиться, если бы не конфронтация некоторых значений, существенных для темы книги.

Дело в том, что звуком иногда называют полярные вещи, разграничение которых очень важно, но не всегда обеспечивается контекстом и догадкой. Это и конкретное, единичное, отграниченное во времени явление («Вдруг раздался звук ужасный»), и обобщенное суммарное качество (говорят, например: «у этого рояля, у этого скрипача — прекрасный звук»). Ситуация и догадка здесь помогут. И все же для разграничения единичного звука и звуковых качеств исполнения, инструмента или самого музыканта целесообразно более широкое использование производных слов типа звучание, звучность, а также сложных сочетаний, таких, как звуковые свойства, качества, особенности звуковоспроизведения и т. п.

Еще важнее для нас другая пара полярных значений. С одной стороны, звук — это объективное физическое явление, колебательный процесс, порождающий в упругой среде быстро распространяющиеся волны. С другой же — субъективное психологическое: нечто воспринятое слухом и отразившееся в сознании в виде особого психического образа.

Различия объективного и субъективного моментов существенны, но очевидны и их связи, так что разграничивающую их перегородку вполне можно назвать звукопроницаемой. Мы обнаруживаем здесь одно из проявлений всеобщего материалистического принципа: субъективный звуковой образ есть прямое следствие воздействующего на слух акустического колебательного процесса. К тому же в человеческой познавательной деятельности, направленной в конечном счете на практику, возникают и обратные связи: потребности и возможности человека оказывают влияние на выбор и ограничения сфер познания, обуславливая тем самым характер предмета той или иной науки. Хорошо известно, что акустика как раз и родилась как теория, изучающая звуки как бы с позиций человеческого слуха. Это отражено в ее названии, восходящем к греческому *akustikós* — слуховой, это определяло главный ее материал.

И все же различия, порождаемые полярностью объективного и

субъективного факторов науки, с течением времени все более обнаруживали себя. Они сказались, в частности, на представлениях о структуре и свойствах звука. С точки зрения физической акустики, звук распадается на колебательные периоды. На слух же, наоборот, — звучание оказывается сплошным, ощущается как гладкое и непрерывное истечение энергии. Конечно, оно членится, но не на колебательные периоды, а на речевые или музыкальные ритмические единицы.

Аналогичны расхождения и в характеристиках звуковысотной структуры. В акустическом аспекте музыкальный звук есть некая совокупность простых тонов, отграниченных друг от друга по частоте колебаний, причем эти частичные тоны выявляются и математически и реально с помощью особых устройств. Для слушателя же комплекс обертонов в органных микстурах, даже пространственно раздельных, предстает как гармоничное единство, хотя при особой тренировке и направленности внимания в сложном звуке слух может выделять обертоны, что, однако, не уничтожает эффекта целостности и слитности.

Кроме того, мир слышимых звуков отличается от физического множества механических колебательных процессов ограниченностью высотного и громкостного диапазонов. Оба они, тщательно исследованные акустикой, соединены в известной диаграмме, приводимой в разных вариантах в книгах по акустике¹.

Поскольку для физической акустики границы диапазона слышимых человеком звуков не имеют особого значения, постольку она включает в свою орбиту изучение ультразвуков и инфразвуков. Вероятно, с субъективной психологической точки зрения, здесь правильнее было бы говорить о сверхбыстрых и сверхмедленных колебательных процессах. Ведь ультразвуки для человека не есть звуки, хотя он может мысленно представить себя дельфином, ночной бабочкой, вампиром — одним из тех живых существ, органы слуха которых фиксируют колебания ультразвуковой частоты. Еще сложнее с инфразвуками. При снижении высоты уже в субконтрктаве звук как сплошное, гладкое течение слухового ощущения постепенно переходит в вибрационно-ритмическую пульсацию, и чем ниже, тем более колебательный процесс распадается на отдельные толчки. На звуке *до* субконтрктавы — при 16 колебаниях в секунду — звук оценивается одновременно и как сплошной и как drobный, трепещущий. По мере дальнейшего снижения частоты импульсы отделяются друг от друга, но становятся все тише, пока наконец не исчезают совсем из слухового поля, хотя объективно интенсивность колебаний остается высокой. Это не значит, что прекращается их воздействие на человека — не только физическое, но и физиологическое и психическое. Известный советский изобретатель Л. С. Тер-

¹ См., например: Музыкальная акустика (под редакцией Н. А. Гарбузова). М., 1953; Б е р а н е к Л. Акустические измерения. М., 1952; С к у ч и к Е. Основы акустики, т. II. М., 1959, и др.

мен рассказывал автору об опытах с инфразвуками, вводимыми в оркестровое звучание с целью особого эффекта. Появление их создавало у слушателей безотчетное ощущение чего-то гигантского, страшного, тревожного. Близкие к инфразвуковым частоты в органных регистрах обеспечивают в немалой степени впечатление величественного звучания. Однако собственно инфразвуки улавливаются уже не слухом (как это, по-видимому, происходит у медуз, для которых такие частоты являются предвестником шторма), а вибрационным чувством, иначе говоря, с субъективной точки зрения они и не являются звуками.

Аналогичным образом выходит физическая акустика и физическое определение звука и за пределы доступного человеческому слуху диапазона интенсивностей. Она переступает так называемый болевой порог, за которым вместо звукового ощущения появляется боль, и порог слышимости, за которым начинается царство сверхтихих беззвучных звуков. Да-да, акустика продолжает считать их звуками, поскольку они обладают всеми свойствами звуковых колебаний: интенсивностью, частотой, особенностями распространения волн и т. д. Общность самых различных механических колебаний послужила основой для постепенного расширения поля акустических изысканий. Кроме того, акустика все теснее смыкалась с общей теорией колебаний, в сферу которой наряду с механическими входят также электрические, электромагнитные, гравитационные волны. Немалую роль сыграла тут электроакустика, перешагнувшая за изначально твердые границы механических колебаний упругих тел и обратившаяся к электромагнитным волнам и к законам перехода из одной формы движения в другую.

Ныне никого не удивит утверждение, что камертон, помещенный в вакуум, звучит, хотя музыкант все-таки пожмет плечами — звука-то нет, лишь колебания камертонной вилки видны на глаз как расширение, размывание ее очертаний. Никого не удивит и использование акустических методов далеко за пределами акустики в узком буквальном смысле. Можно, например, путем разложения в ряд Фурье выделять «обертоны» из годового графика температуры на Земле, коль скоро он отражает колебательный процесс ее вращения вокруг Солнца!

Какой же вывод из всего этого мы должны сделать в отношении слова «звук»? Пока что лишь один, притом самый общий. Слово это в книге будет полностью соответствовать той наивной практике, согласно которой все, что не воспринимается ухом, звуком не является. Мы ограничиваем мир звуков, окружающих музыку и используемых в ней, тем психофизиологическим пространством, которое вмещается между болевым порогом и порогом слышимости, между звуками субконтроктавы и начала седьмой октавы, где расположены последние еще слышимые нами обертоны.

Будет ли учтено физическое понимание звука?

Конечно. Объективные закономерности, тщательнейшим образом изученные к настоящему времени акустикой, выступают как

основа различных субъективно воспринимаемых свойств звука. Однако нужно иметь в виду, что их музыкально-психологическое описание нельзя рассматривать как простую параллель физическому. Акустические измерения и слуховая практика по-разному членят и определяют звуковые свойства.

В самом деле, для физической акустики интересны все характеристики звука, для слуха же лишь те, что представляют ценность в речи, в музыке, в восприятии различных звуков, с которыми человек встречается в природе, производстве, быту, причем ухо действует избирательно, замечая или не замечая те или иные свойства в зависимости от того, что важно в данный момент, в данной ситуации.

Физическая акустика разграничивает звуковые параметры в соответствии с принятой системой общенаучных физических представлений о движении, энергии, пространстве, времени, массе, упругости, скорости и т. п. Так возникает дифференцированное параметрическое описание, в котором фиксируются частота колебаний, амплитуда, длина и форма волны, характер и скорость ее распространения и т. д. Ни один из только что названных параметров прямо не применяется, например, ни в теории музыки, ни в учении о речевой фонетике и интонации, если, конечно, не считать таких вспомогательных дисциплин, как акустика музыкальных инструментов, помещений, методика фонетических исследований, и ряда других.

В отдельном звуке восприятие выделяет пять основных свойств. Это громкость, тембр, высота, продолжительность и пространственная локализация. Поскольку воспринимаемый звук есть слуховой образ действительности, постольку естественно искать к каждому из пяти свойств объективные акустические корреляты. На первый взгляд, это сделать нетрудно. Громкость можно соотнести с амплитудой колебаний, тембр — с формой волны, высоту — с частотой колебаний. Продолжительность же и пространственная локализация кажутся буквально совпадающими в физическом и психологическом описании.

При более детальном рассмотрении выясняется, однако, что субъективная громкость зависит не только от амплитуды колебаний, но и от их частоты и формы, что тембр в восприятии есть отражение также того, каков звук во времени (вибрирующий, затухающий, ровный и т. п.); высота же определяется не только, а иногда и не столько по частоте колебаний основного тона (его, кстати, может и не быть, как на низких звуках у валторны), сколько по степени густоты или разреженности обертонового облака в центральной области слухового диапазона¹.

Особенно показательны расхождения в подходах к продолжительности звука и его пространственной локализации. Дело даже

¹ Эта интересная гипотеза была выдвинута и экспериментально проверена А. А. Володиным, что отражено в его докторской диссертации.

не в единицах измерения. Физические единицы — метры, секунды и другие — могут быть использованы и в оценке субъективных впечатлений. Дело именно в подходах. Физика мало волнует, например, длительности звуков в мелодии, ведь они зависят от композитора и исполнителя, а не от акустических законов. Ему важны естественные параметры, такие, как длительность затухания струны, колокола, упругого стержня. Слушатель же в концерте, напротив, обращает внимание как раз на ритмическую сторону. А вот продолжительность звучания струн фортепиано ему совершенно не интересна, если только любопытства ради он не встанет на научную точку зрения.

И так не только в музыке, но и в самой жизни, не только у человека, но и других существ. В жизни естественные законы как нечто постоянное принимаются раз и навсегда, уходят в глубины психики, откладываются в генах и даже перестают замечаться. Не потому ли вечный шум моря, зеленый шелест листвы есть особого рода мирная тишина для чаек, для лесных жителей, для человека. Но вот вдруг на этом фоне появляется что-то иное. Кто или что он — этот звук, где, какой, «он не съест ли меня»? Текущие реакции, выбор решений диктуются неожиданностями, нарушениями привычного состояния звуковой среды, ибо за ними стоит то экстраординарное, непонятное, властное, что заставляет быть начеку, что нужно держать на прицеле.

Где раздался звук — справа или слева, вдали или совсем рядом? Для заблудившегося определение положения сигнала — это шанс к спасению. Для физической же акустики представляют интерес другие пространственные характеристики — размеры излучателя звука и вибратора, взаимное положение нескольких источников колебаний, законы распространения волн в различных средах и т. п.

Итак, понемногу прорисовываются существенные для нас различия в физическом и психологическом понимании звука. Для первого звук есть механический колебательный процесс и его распространение в среде. Определение звука исходит из отношения к нему как к объективной данности. Для внимающего миру живого существа звук — это даже и не звук, а прежде всего источник звучания, его свойства и его поведение, его движение в пространстве и времени. Субъективное определение функционально. Звук важен не только сам по себе, но и как сигнал, как отражение происходящего, как далеко через мешающие зрению преграды доносящееся свидетельское показание.

Естественно недоумение — что значит: звук — это не звук, а звучащий предмет. Это значит лишь, что все свойства источника, выслушиваемые в звуке, не отделены от него, а составляют его собственное тело. Звук синкретичен. Оставаясь для слуха током энергии, тем, что изливается, обволакивает, накатывается волной, он оказывается к тому же и самим предметом — истекающим, бьющим, осязаемым. Он и река, и тело, и материальный источник коле-

баний, и вибрирующий множеством самых разнообразных оттенков смысл.

Звуковая предметность ощутима прямо-таки физически. Конечно, не следует это выражение понимать как указание на сведение психического образа к объективной физико-акустической картине звучания. Кстати сказать, и в слове «предметность» для нас важно подчеркивание психологического момента. Предметом мы будем называть объект, взятый с какой-либо одной определенной точки зрения, в данном случае — преломленный восприятием. Акустический процесс становится слуховым предметом, ибо восприятие выделяет в нем те грани, которые наиболее важны для того или иного случая. Поскольку жизненных ситуаций очень много, постольку звук как объект субъективируется, множится в десятках разных предметов. Он то низкий или высокий, то грузный или легкий, то громкий и грубый, тихий и нежный. Он может быть плотным и разреженным, густым и жидким, острым, твердым, шероховатым. Он становится речевым звуком или стоном, сигналом бедствия или элементом музыки. В словаре любого языка мы найдем сотни определений качественного своеобразия звука — в них обобщаются мириады случаев. Притом каждое из определений понятно всем говорящим на данном языке. Это значит, что, например, за остротой звука, за его шероховатостью, плотностью и самыми разнообразными другими качествами стоит своя, каждый раз особая система акустических коррелят. Можно ли и, главное, нужно ли все их выявлять? Установление таких систем практически затруднено и тем, что не все причины лежат в собственно физической сфере, и самим обилием выделяемых практикой звуковых свойств. Акустика же нацелена не на многообразие, а на единство. Она изучает звуки вообще и законы, управляющие ими, а не множество случайных, единичных, хотя бы и очень интересных их проявлений.

Но все ли они имеют какое-либо значение для музыки? Да, все без исключения, ведь музыкальное искусство ориентировано на жизнь во всем ее богатстве.

Почему же музыка как мир звуков описывается всего пятью измерениями, среди которых только три относятся к самим звукам (высота, громкость и тембр), а два других характеризуют их во времени (длительность) и пространстве (локализация)?

Дело здесь не в равнении на акустику. Главные причины в другом. С одной стороны, в музыкальной специфике звукового материала, а с другой — в требованиях и возможностях нотного письма. И те, и другие приводят к выделению из всей массы художественно ценных свойств лишь нескольких главных, среди которых на первое место встают высота и длительность, как наиболее тесно связанные с интонационной природой музыки и легко поддающиеся строгой организации и записи.

Вернемся, однако, к выводам относительно понимания звука, принимаемого в настоящей книге. Разграничивая два значения

этого слова — объективное и связанное с восприятием, мы намеренно ссылались не на музыкальную, а на физическую акустику. Такое сопоставление давало возможность яснее показать главное — расхождения в объективном и субъективном представлениях о звуке. Теперь же необходимы коррективы. Современная акустика охватывает целый ряд отраслей, многие из которых как раз и занимаются исследованием практических отношений человека к звуковому космосу. Кроме того, акустика тесно связана с науками, изучающими психику человека, ее законы и механизмы.

Над познанием звуковой стороны музыки трудились и трудятся самые разные научные дисциплины. Среди них музыкальная акустика и тонпсихология, акустика слуха, голоса и музыкальных инструментов, архитектурная акустика и теория оркестровки, учение об артикуляции и о штрихах, психология музыкальных способностей и музыкального восприятия и многие другие. Поскольку каждая дает свое видение мира музыкальных звучаний, постольку все они интересны и с точки зрения рассматриваемой здесь музыкально-эстетической и художественно-практической проблемы — проблемы содержательности звукового слоя музыки.

Принятое нами субъективно-психологическое понимание звука потребует обращения ко многим из них. В этих рамках мы по мере необходимости будем учитывать физический смысл звуковых феноменов, но в зависимости от конкретных задач должны будем или приближаться к нему, или еще больше удаляться.

Дальнейшее углубление представлений о звуке требует сопоставлений его, с одной стороны, с тоном, с другой же — с нотой, причем нас будет интересовать не столько нотный знак (хотя и он — тоже), сколько звучащая, интонируемая нота. Слова «звук — тон — нота» образуют, как уже говорилось, тройственную систему, динамичную и богатую по семантике. Ее члены выступают и как синонимы, и как не совпадающие по значению слова, играющие в живой речи множеством смысловых оттенков, но кроме того — как термины, помогающие разграничить на микроуровне важнейшие для музыки формы осознания и восприятия ее материала.

Т о н. О многозначности этого слова в русском языке свидетельствуют, например, выражения: повышать тон, задавать тон, попасть в тон, в светлых тонах, враждебный тон, тон — тон — полутон... Картина усложняется тем, что, будучи греческим по происхождению, слово обросло массой вариантов и форм и в других европейских языках. Достаточно сказать, что с ним связано слово «фон» и образованные от последнего фонетика, фонология, а также фонация, фонизм, бытующие в музыковедческой практике. Через итальянское *suono* (и *sonare*) значения ветвятся еще дальше и развиваются в самых разных направлениях. Скрытое родство с ним ощутимо в таких русских словах, как звон, звонкий, а также в ряде музыкальных терминов — соната, сонорный, сонористика.

Нередко слово «тон» наделяется тем же значением, что и слово «звук», и мы уже пользовались их эквивалентностью в предыдущем

разделе. И действительно, тон — это всегда звук, хотя за пределами музыки тон может относиться к характеристике зрительных впечатлений (от одежды, свето-цветового оформления, колорита картины и т. п.). Впрочем, выражения типа «в мягких тонах» вполне применимы и к тембровым или регистровым особенностям звучания. Вообще же, в зависимости от контекста, слово может выделять разные свойства. Повышать тон — значит, поднимая высоту звука, делать его более громким. Относясь исключительно к речи, это выражение подчеркивает эмоционально-динамический уровень, недопустимый этически. При определениях типа «мягкий», «темный», «флейтовый» слово связывается с тембром. Чаще же музыканты акцентируют в нем значение, ориентированное на высоту звука¹.

Таким образом, слово «тон», способное обозначать то громкость, то тембр, то высоту, оказывается в известном смысле более узким в каждом из этих случаев по сравнению со словом «звук» и помогает выделять то или иное свойство звука в его описаниях.

Но если тон — всегда звук, то далеко не каждый звук может быть назван тоном. Таковым, во-первых, считается звук, обладающий прежде всего определенной высотой, заметной для слуха и воспринимаемой так, что все остальное — громкость, тембр, длительность, пространственная локализация — оказывается подчиненным. С тоном как звуком определенной высоты в теории музыки связано деление звуков на тоны и шумы, то есть на имеющие ясную высоту и не имеющие ее.

Во-вторых, тоном звук будет лишь в том случае, если он длится достаточное время и является на этом протяжении вполне стабильным — в такой мере, что слух успевает оценить и зафиксировать высотную характеристику. Впрочем, стабильность звука проявляется также и в тембре, что, кстати, и позволяет использовать слово «тон» для обозначения краски, колорита.

Здесь невозможно не отвлечься и не упомянуть одной из проблем генезиса и специфики музыки и поэзии. Ведь именно стабильность звука, требующая от человека сосредоточения голоса и слухового внимания, и явилась где-то в глубинах времен первоисток эстетического освоения тембра и высоты в этих вначале нераздельных звуковых искусствах. Гипотеза о постепенном размежевании поэзии как музыки тембров и музыки как поэзии тонов, конечно, не исчерпывает собой картины исторического взаимодействия двух муз — сестер (даже если рассматривать ее только с позиций звуковой их специфики), и все же она представляется не только красивой, но и верной в самой своей основе.

Есть и третий, пожалуй, самый важный критерий разграничения тонов и звуков. Он связан с многослойностью самой музыки.

¹ Со звуковысотной стороной связано слово «тон» и как название одного из интервалов. Однако в этом значении тон является скорее омонимом по отношению к основной для нас форме употребления.

Один и тот же акустический колебательный процесс в музыке выступает по крайней мере в трех качествах: как звук — и тогда музыка воспринимается в ее красках, звуковых переливах и очарованиях, как тон — тогда она оценивается как интонационное движение, а еще и как нота — часть темы, композиции. Может ли быть такое? Да, оценка музыкального потока под разными углами зрения обеспечивается гибкостью восприятия, разветвленностью его механизмов, переключением и одновременным действием различных установок. Одна из них и определяет специфику тона.

Она заключается в том, что тон есть частица интонации. Что это значит? Это значит, что интонирование разворачивается как сцепление тонов. Однако нельзя представлять дело так, будто интонация производна от тонов. Она первична. Ибо лишь при включении в интонационное движение отдельные звуки и воспринимаются как тоны. Не тон делает музыку, а музыка — тон. Тут мы имеем дело с эффектом генерализации — на каждом звуке как бы сжимается, концентрируется весь интонационный ход. Только при такой конденсации звук становится тоном. Заметим попутно, что здесь обнаруживается одно из важнейших диалектических противоречий музыкального тона. Внешне оно выглядит как столкновение двух противоположных его определений. Действительно, с одной стороны, тон связывается со стабильностью звука, в особенности — его высоты. С другой же — звук только тогда оказывается тоном, когда включается в движение. Стабильность и движение слиты в тоне в нерасторжимом единстве, хотя на первый план может выступать то одно, то другое. Уничтожение интонационного движения превращает тон всего лишь в звук определенной высоты.

Тоны, таким образом, отличаются от звуков тем, что они являются материалом интонации, тогда как звуки — субстанцией звуковой ткани, фактуры, сплетения голосов, звеньями звукового разворачивания напева. Эти существенные отличия как раз и оказываются причиной, по которой в классах гармонии и полифонии предпочитают говорить не о звуковой, а об интонационной материи. И все же резкое разграничение здесь действительно было бы механическим. Ведь мы имеем дело с таким типом дифференциации, когда друг от друга отделяются не разные объекты, а лишь грани одного. Поэтому звук, стабильный по высоте и включенный в движение, одновременно оценивается как тон, а эта оценка, в свою очередь, усиливает особую, собственно музыкальную полноту самого звукового ощущения.

Еще одна ступень опосредования звука связана с понятием ноты. Если звук нагружен интонационно, он выступает как тон. Если же на него накладывается композиционное значение, он становится еще и нотой.

Н о т а — суть вся композиция, сфокусированная на музыкальном мгновенье. В этом определении мы намеренно отступили от привычного представления о ноте как письменном знаке. Но нас поддерживает в нем уже сама практика речи — бытовой и худо-

жественной, высвобождающая слово из-под власти узкого значения. Раздалось две-три ноты, трагическая нота, грустная нотка — во всех этих и подобных им речевых фигурах имеется в виду не та нота, которая пишется и читается, а та, что звучит и слышится. Если же глубже вдуматься в них, становится ясно, что подразумеваются не просто звуки. В ноте печали — уже интонация, а вместе с тем — образ печали, расположенный в иерархии смыслов еще более высоко.

Так и в музыкальной триаде нота — тон — звук. Нота звучит как часть темы, как значимый момент композиции, хотя в ней мы чувствуем и подспудную энергию тона, и материальную конкретность звука.

Нота как письменный знак в разной степени отражает материю этих слоев. Звук в его сенсорной полноте в ней только угадывается. Соответствий же нет никаких. Круглая нота может отвечать плоскому звуку, черная — светлому, а белая — мрачному по тембру. Условно фиксируя лишь высоту и длительность, нота указывает на положение звука в музыкальном пространстве и времени. Уже громкость требует дополнительных к ноте указаний — графических или словесных, — и они как бы стремятся — не восполнить, нет! — а извиниться за неизбежные утраты. Запись, особенно современная, тщится приблизить глаз музыканта к его уху, а получается нередко совсем наоборот — ухо постепенно превращается в глаз и должно в движениях звуковой массы усматривать абстрактный фигурный рисунок нотных изображений. Однако как бы там ни было, а сокращение дистанции, разделяющей звуки и ноты, дается записи с большим трудом.

Фиксируя высоту и длительность, нотный знак выдает свое происхождение. Оно — в потребностях мелодии и гармонии, голосоведения и ритма, то есть в интонационной сердцевине музыки. Но интонация настолько тесно сплавлена со звучанием, настолько зависит от него, что фиксируемой зрительно конфигурации музыканту иногда может и не хватать для того, чтобы почувствовать тонкие смыслы интонационного течения. А вот тематический материал в нотах узнается легко и анализ композиции на глаз обеспечивается ими едва ли не на сто процентов. Таким образом, нота (и слышимая, и видимая) ближе к композиции, чем к другим сторонам музыки.

Итак, по отношению к каждому конкретному случаю нота, когда она звучит и интонируется, наделена всей глубиной трехкомпонентного целого. При рассмотрении же ее как понятия, напротив, необходимо видеть ее собственную специфику. Суть в том, что в отличие от звука и тона нота есть нечто высоко абстрактное, независимо от того, берется ли она как письменный знак, как словесное название тона или как мысленное представление о местонахождении звука и тона в музыкальной системе, в тематической ткани композиции. Нот всего семь. Тонов намного больше. Звуков же — безграничное множество.

А теперь подойдем к сравнениям звука, тона и ноты с другой стороны — со стороны содержательной, конкретной. Количественные характеристики выступают как показатели качественных различий тех трех слоев целого, в которых одна и та же единица музыки оказывается звуком, тоном или нотой. Но своеобразие этих слоев можно вполне схватить, лишь выйдя за рамки мельчайших единиц и дополняя количественные, масштабные определения образными описаниями, сравнениями, метафорами, не забывая при этом, что аналогии часто хромают.

И мы сразу же обратимся к ним, чтобы подчеркнуть некоторые моменты, связанные с внутренней диалектичностью и противоречивостью музыкального целого. Дело в том, что, с одной стороны, три слоя музыки разномасштабны и качественно разнородны, а с другой — подчинены единому времени и единой слуховой модальности.

Звуковой, интонационный и тематический пласты разномасштабны в том смысле, что материя музыки обрабатывается слухом как бы с помощью трех разноугольных объективов. При настройке на самый детальный микроскопический просмотр перед ним разворачивается собственно звуковое царство. Это все равно, что разглядывать ковер с близкого расстояния — видны все ворсинки, неровности плетения, фактура основы. При смене фокусного расстояния в поле внимания оказываются выразительные изгибы интонационных фигур. Контуры композиции еще не очень заметны. Требуется третий, самый широкоугольный объектив, при включении которого схватывается панорама целого.

Конечно, сравнение с ковром уместно лишь по отношению к некоторым жанрам. Но аналогия хромает и на другую ногу. Три слоя, о которых идет речь, разномасштабны лишь в отношении единиц каждого из них. Действительно, материя звуков стимулирует мелкомасштабное членение, тогда как интонационный и особенно тематический материал настраивают слух на более широкий охват. Однако это не значит, что, например, большую симфоническую композицию совершенно невозможно услышать и оценить не только с точки зрения тематической организации, но и как интонационную или чисто звуковую конструкцию. Единицы звуковой ткани, синтаксиса и композиции различны, но целое со всех трех позиций восприятия сохраняет единую протяженность и направленность и это дает возможность сравнивать три слоя (а также объединять и дифференцировать их) при ориентации на любой масштаб времени.

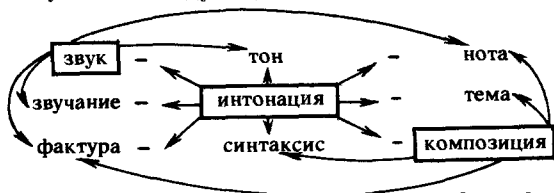
Сходным образом обстоит дело и с другим парадоксальным сочетанием — сенсорной однородности и семантической разноплановости. Ухо при переходе от одного слоя к другому остается ухом и вместе с тем словно перерождается, как если бы глаз при одном увеличении замечал только краски, при другом — выразительную пластику рисунка, а при третьем — композиционные пропорции. В действительности все три стороны музыки разворачиваются синхронно, хотя акценты могут меняться. Но при любом повороте этой

стройной трехгранной призмы, как бы благодаря ее особой прозрачности, мы слышим музыку сразу в три слуха, один из которых — слух-осознание, другой — слух-переживание, а третий — слух-мышление.

Сенсорное тождество трех граней (их звуковая воплощенность) сочетается с яркими образно-семантическими различиями, приближающимися к различиям разных видов искусства. В замечательном ереванском книгохранилище «Матенадаран» экспонируется портрет, выполненный в особой технике — не с помощью линий или мазков, а с помощью подчиненного рисунку расположения на бумаге слов литературного текста. Совмещены, казалось бы, несовместимые вещи, принадлежащие разным искусствам. И все же соединение здесь внешнее. Рассматривая портрет, мы не читаем и не можем читать, читая же текст — отвлекаемся от рисунка, хотя на периферии сознания он, конечно, остается.

В отношениях между слоями музыкального целого (при автономии почти столь же яркой) действует, напротив, органичная и крепкая связь. Каждый слой, давая материал для построения фигур следующего уровня, сильнейшим образом воздействует на него, хотя и не уничтожает самостоятельности. Связь их напоминает соотношение почвы с флорой и фауной, с распределением климатических зон. Поистине, звуки в музыке — это почва. И если даже один только звук, оставаясь звуком, способен выступать еще и как частица интонационной и тематической материи, то это значит, что три слоя, будучи самостоятельными, разномасштабными и семантически разнородными, тесно связаны уже в силу укорененности синтаксиса и композиции в звуковом грунте.

Для музыкального восприятия всегда есть всё: разнородность и однородность, иерархичность и централизация, микро, макро и золотая середина. Отсюда следует, что, какой бы масштабный уровень ни оказался в сфере внимания, все три разных слуха получают свой материал. Казалось бы, трехсторонность музыки раскрывается лишь в процессе постепенного продвижения по иерархической лестнице масштабов — от первых звуков и звуковых комплексов к постижению мелодий, а затем уже к осознанию композиции в целом. По крайней мере — при восприятии ранее незнакомого произведения. Но эта трехсторонность проявляется на всех масштабно-временных уровнях. Она скрыта, свернута, угадывается в каждом мгновении музыкального движения. Она концентрированно действует на уровне отдельных мелодий, малых синтаксических построений. Она широко развернута в рамках крупных произведений. А это значит, что каждому уровню соответствует своя триадная система ее проявлений. Если расположить их параллельно одну под другой, получится следующая схема:



Очевидная самостоятельность критериев масштаба и качества отражена на схеме как их перпендикулярность: масштабно-временные уровни расположены в трех строчках по горизонтали, а типы музыкальной субстанции (звуковой, интонационной и композиционной) — в трех столбцах по вертикали. Вместе с тем здесь отражены и связи элементов, а также проявляющийся в них принцип избирательного соответствия. Так, (предметно-характеристическое звуковое качество с максимальной чистотой и непосредственностью проступает в звуке, эмоциональное — в интонации, а структурно-логическое — в композиции. От звука к фактуре (на схеме слева) спускается власть предметно-пространственных закономерностей музыки, но она действует и в направлении от звука к ноте. От композиции вверх восходят структурно-логические влияния, но они распространяются также на синтаксис и фактуру. В центре всего находится самое важное и специфическое в музыке — интонация. Ее эмоциональная эманация отражается в бликах и тенях и по вертикали, и по горизонтали, и по диагоналям. Отсюда следует, что главным, центральным элементом на первом масштабном уровне является звук, на втором — интонация, а на высшем — композиция. Это значит, что общая централизация всех сторон, элементов и компонентов музыки, связанная с интонацией, дополняется на каждом уровне своей, ибо центром рассмотренной нами элементарной триады служит звук, а центром высшей — композиция. Это значит также, что музыкальный звук через тон и ноту оказывает воздействие на все стороны и уровни музыкального целого и что в дальнейшем исследовании звукового мира музыки мы не должны упускать из виду разнообразнейших связей звуковой, интонационной и композиционной материи.

Итак, кажется, наконец, что расставлены точки над всеми интересующими нас понятиями, охарактеризованы разные позиции, с которых можно воспринимать, изучать, оценивать звуки. И все же пока шла лишь разграничительная работа. Звуковое начало было отделено от интонационного и композиционно-логического. Но одна из главных задач еще не решалась. Это задача описания свойств звука, его качественного своеобразия и глубинных смысловых потенций.

Именно она и стоит на очереди.

В первом приближении качества звука, тона и звучащей ноты можно связать с хорошо известными понятиями тембра, фонизма и сонорности. Если звук — это то, что мы слышим, то тембр — то, как и м (в характеристическом, красочном плане) мы его воспринимаем. Звук — это предмет, вещь. Тембр же — его интегральное свойство. Аналогичным образом могут быть соотнесены тон и фонизм, нота и сонорность. В этом соотнесении, разумеется, есть известная схематичность. Но основания для подчеркивания такого параллелизма существуют в реальности.

Начнем с серии вопросов и ответов.

Вопрос первый. Прибавляет ли что-нибудь к характеру звука,

к его тембру то, что звук в музыкальном контексте становится тоном и элементом тематической ткани?»

Ответ. Конечно. Одно дело — звук *ля*, задаваемый гобоистом перед исполнением симфонии как эталон настройки, а другое — тот же звук в фа-мажорной симфонии, где он оказывается очаровательной терцией тонического трезвучия. На тембровое своеобразие гобойного *ля* ложится еще и мягкий свет мажора, а, впрочем, этот оттенок ощущается даже не как что-то внешнее, а как внутренне присущий самому звуку. И вот эта-то добавка (а ее всякий музыкант, конечно, назовет родственной тембру, краске, колориту) и есть фонизм III ступени мажорного лада. То же относится и к композиционно-тематическим добавкам, которые мы и хотели бы связать с термином сонорность.

Вопрос второй. Согласуется ли предлагаемая трактовка слов «тембр», «фонизм», «сонорность» с уже сложившимися их значениями?

Ответ. Если и согласуется, то в разной степени, а кроме того, не всегда по внешней форме, а скорее по внутренним сущностным признакам. В наибольшем соответствии с практикой словоупотребления находится развиваемая здесь интерпретация тембра. Более спорной и необычной может показаться попытка связать сонорность (а также сонористику, сонорику, сонантность) с композиционно-логическим рядом — нотой, темой, композицией. Сомнения здесь правомерны. Ведь сонорность чаще сопрягают с явлениями звуковой красочности, нежели с более высокими и опосредованными уровнями музыки. И все же противоречие это лишь кажущееся. С одной стороны, рассматриваемый термин еще не вполне установлен по семантике и употребляется в разных значениях. Вряд ли случайно, что сонористику определяют также и как особую композиционную технику, основанную на выдвигании колорита как важнейшего средства. Да и сама форма слова, включающая суффикс *«ист»* (как и в словах стилист, мелодист), указывает на активность мастера, работающего с сонорностями. С другой же стороны, даже самая высокая степень творческого, логического опосредования не исключает в искусстве чувственной яркости, конкретности, осязаемости. Сочетание же того и другого в сонорности типично для той третьей фазы эволюции, которая венчает собой восхождение от синкрезиса через анализ к синтезу и которая обнаруживается в развитии самых разных сторон музыки. Тембр здесь оказывается своеобразным естественным единством — синкрезисом, фонизм сопутствует аналитической стадии в восприятии многозвучных комплексов, а сонорность выступает как эффект целенаправленного оперирования колоритом, в частности как результат сознательного изготовления с помощью несобственно тембровых средств того, что относится все-таки к тембру в широком смысле слова. Но вот это-то сознательное синтезирование, руководимое общим композиционным расчетом, и говорит о принадлежности сонористики к сфере царствования композиционных принципов.

Относятся ли в таком случае сонорность и фонизм к собственно звуковой области, если они по определению, как сказал бы математик, представляют собой добавку к тембру, притом — возникающую не из звуковых особенностей, а скорее из интонационных и композиционных, — таким мог бы быть еще один вопрос. И ответ на него можно ограничить следующим. Слово «добавка» не вполне раскрывает суть дела. Во-первых, более верным было бы говорить о внутреннем обогащении, которое как бы увеличивает объем явления, сохраняя его цельность. Во-вторых, добавочным фонизм является лишь при направленности внимания на звуковую сторону. Если же слушать музыку как обычно, то есть прежде всего как интонационный процесс, то фонизм становится уже главным колористическим свойством тонов и их комплексов.

Аналогичным образом уточняется определение сонорности — притом тоже всякий раз по-разному, в зависимости от того, что ставится во главу угла при восприятии, сочинении, исполнении или анализе — звук, тон, нота, фактура, синтаксис, композиция. Выражение «во главу угла» легко ассоциируется с принятой в исследовании трехсторонней моделью музыкального целого. Прозрачная трехгранная призма поворачивается к наблюдателю разными «углами» и сторонами. Целое остается пронизываемым, акценты же и приоритеты меняются. И вот в этом-то плане и можно относить фонизм и сонорность к звуковому миру музыки. Они не только связаны со звучанием как естественной материализацией интонационных и композиционных структур, но и ориентированы на тембр как природную модель, а кроме того, разыгрывают с ним сложнейшие игры, рождая новые сплавы, интересные и для слуха-осознания, и для интонационного и композиционного восприятия музыки.

Рождается и ряд вопросов иного рода. Если «тембр — фонизм — сонорность» — грани единого целого, то как это согласуется с предполагающей их смену идеей эволюции, с явлениями аналитического распада первоначального звукового синкретизиса и с появлением жгучего интереса к синтезам, к искусственным сонорным сплавам и растворам? А ведь такой ход эволюции кажется естественным, отвечающим общей тенденции развития музыки и ее средств в направлении эмансипации.

Здесь мы должны перейти от вопросов и ответов, создающих скорее подобную синкретизису нерасчлененную картину, к аналитическому рассмотрению отдельных элементов триады.

Итак, мы констатировали, что понятия тембра, фонизма и сонорности отражают те разные грани слухового мира, которые были охарактеризованы в связи с различиями звука, тона и ноты. И не случайно первое из них (тембр) культивируется теорией оркестровки и музыкальной акустикой — именно они в наибольшей мере связаны со звуковой материей. Второе (фонизм) закономерно возникло в гармонии, предмет которой — тоны, их комплексы и соединения, то есть звуковысотная структура интонационного уров-

ня. Не случайно также, что термины «сонорика», «сонористика» в XX веке, как уже говорилось, фигурируют чаще всего в качестве обозначений особого рода композиционной техники. Таким образом, и сами теоретические дисциплины (оркестровка, гармония, теория композиции) в трактовке понятий выстраиваются в триаду, хотя, конечно, в полноте своих предметов они вступают друг с другом в гораздо более сложные отношения, охватывая музыкальное целое с самых разных сторон.

Приступая к раздельному описанию тембра, фонизма и сонорности, мы не можем не упомянуть о многозначности и синонимичности обозначающих их слов. Как синонимы они встают в один ряд вместе с колоритом, красочностью, звучностью, характером звучания. Многозначность и синонимия порождают, в частности, недоразумения при переводах музыковедческих текстов с одного языка на другой. Не ставя задачей анализ всех таких сложностей, мы должны увидеть здесь и позитивное начало. Ведь многозначность и синонимичность отражают объективное положение вещей, свидетельствуют о теснейшей связи различных уровней музыки, а вместе с тем — о тонких и подвижных границах. Учитывая все это, мы и перейдем к описанию.

Тембр. В теории музыки он обычно рассматривается вместе с высотой, громкостью и длительностью звука как его особое характеристическое свойство. По нему слух разграничивает звуки различных голосов и инструментов и вообще различных источников звучания даже в тех случаях, когда остальные их свойства идентичны, то есть при одной и той же высотной, динамической и пространственной позиции. В таких случаях тембр действительно выступает в ансамбле всех проявлений звука как бы наравне с ними. Ведь и высоту, например, можно определить как то, что остается неизменным для слуха при варьировании остальных свойств. Но в том-то и дело, что их равноправность эфемерна.

Начнем с того, что, в отличие от высоты, громкости и длительности, а в известной мере и от пространственного расположения, тембр не может быть охарактеризован какой-либо одномерной величиной. Высоты могут в виде точек выстроиться в линию, как и различающиеся интенсивности или длительности, а изменение локализации связывается в наших представлениях даже с реальной траекторией перемещающегося звука. Смены же тембра невозможно вообразить как однолинейные уже потому, что и сам тембр не воспринимается как точечное явление. Тембр, в сущности, есть нечто сложно-объемное.

Можно ли в одно мгновение рассмотреть все убранство большого помещения, заглянуть сразу во все уголки и оценить, почувствовать своеобразие интерьера? Конечно, нет. Необходимо хотя бы движение глаз, а лучше — переход из одной позиции наблюдения в другую, третью, четвертую. Необходимо яркое ровное освещение, а со слабой свечой придется долго ходить по комнате, чтобы составить полное представление о ней. А если это огромный зал с укра-

шениями, колоннами, нишами? Или — гигантский таинственный темный грот?

Так и тембр. Будучи объемным, он требует движения наблюдателя. Один звук подобен одному взгляду. И даже при сильной вспышке магния характеристический тембровый образ может оказаться неполным.

Гнусавый сладковатый гобойный тембр слух распознает и по единичному камертонному *ля*. Но ведь не всякий инструмент уже в одном звуке оказывается столь характерным. А кроме того, большую роль играет тут слушательский опыт, благодаря которому все предшествующие впечатления от гобоя — в теме побочной партии глинкинской увертюры к «Сусанину», в россиниевской «Шелковой лестнице», в вариациях из Четвертой симфонии П. И. Чайковского и т. п. — сконцентрируются на звуке настройки. Однако возьми гобоист какой-либо звук в третьей октаве, и вряд ли слуху помогут память и апперцепция.

Вот в этом-то тембр прямо противоположен высоте и громкости. Если последние соотносятся прежде всего с одним определенным звуком и реже с регистром или всем диапазоном инструмента и голоса, то тембр, напротив, характеризует инструмент во всем диапазоне его высот и громкостей и лишь во вторую очередь расценивается как свойство единичного звука. Отсюда ясно, что вполне правомерное отнесение и высоты, и громкости, и тембра к одному звуку все же оставляет в стороне важнейшие отличия этих звуковых свойств. Тембр, по существу, есть полная качественно-предметная характеристика звукового источника, складывающаяся для слуха по совокупности единичных проявлений, а наиболее эффективно — по длительному процессу, в котором вызвучиваются разнообразные оттенки голоса или какого-либо иного акустического излучателя. И если звук определить как моментальный снимок звучащего тела, то тембр — интегральное свойство этого тела.

Иначе зачем бы на приемных экзаменах выслушивать от поступающего в вокальный класс целую программу из разнохарактерных произведений! Для того ли, чтобы выявить музыкальность, чувство жанра и стиля, владение эмоциональной логикой развертывания мелодии? Конечно, нет. (Хотя в какой-то мере и для этого.) Главным образом все-таки для другого — для распознавания качества голоса-полуфабриката, то есть для получения полной тембровой картины во всех ее деталях — в разных регистрах, при переходах, при разной артикуляции, на разных гласных, во всех динамических нюансах. И пусть абитуриент не чувствует музыки, отчаянно фальшивит и спотыкается, но если голос его хорош, то его, наверняка, предпочтут артистичнейшему обладателю камерного тембра, надеясь в будущем подправить, подшлифовать или даже выстроить отсутствующее — музыкальный дар. Но это в будущем. А пока что профессиональный певческий цех занят покупкой инструмента и надо обсмотреть, опощать, выстучать его со всех сторон. Зато какое же для всего музыкального мира счастье,

когда поступающий оказывается к тому же владельцем тонкого слуха, художественной жилки и содержательного творческого Я. Куда проще экзаменаторам-пианистам, усаживающим абитуриентов за один и тот же давно обыгранный и настроенный рояль Малого зала Московской консерватории. (Да-да, об этом уже говорилось, и краски по-прежнему сгущены, но мы движемся в «правильном направлении», ибо сопоставление вокального и фортепианного подходов понадобится вскоре для разграничения тембра и фони́зма.)

Итак, тембр — генеральное свойство звучащего источника, а не одного только звука, тогда как определенная высота, та или иная громкость конкретизируются в единичном звуке.

Как же соотносится такое понимание тембра с тем, которое ставит его в ряд с другими проявлениями звука? За ними стоит, прежде всего, связь целого и части. Если тембр гобоя — это картина, например, пасторального жанра, то тембр гобойного *ля* — эскиз к ней, ибо хотя в лакричном звуке настройки прорисовывается вся картина инструмента, но все же — с пробелами и без детализации.

Как известно, тембр во многом зависит от распределения энергии между отдельными элементами звукового спектра. Большей частью это простые, определенные по высоте тоны (здесь, кстати сказать, выявляется еще одно понимание звука и тона). Одни из них, как октавная гармоника у гобоя или дуодецима у кларнета, выделяются по интенсивности, другие, напротив, оказываются слабыми. Наряду с тонами в звуковой спектр входят и шумовые элементы, например от стука клавиш или от тока воздуха и т. п.

Возбудитель колебаний, вибратор, резонансная система — каждый из этих трех выделяемых акустикой компонентов вносит свой вклад в сложное по составу звучание музыкального инструмента.

От движения смычка, например, образуется легкий шумовой призывок, напоминающий шипящие согласные (*ш* или *с* у хороших скрипок, *х* — у плохих). Он достаточно устойчив по положению в общем диапазоне звучания, но, как и любой шум в отличие от тона, размыт по высоте в пределах некоторой зоны.

Струна (древнейший тип вибратора), напротив, порождает серию простых тонов, константную по внутренним интервальным соотношениям, но свободно смещаемую вместе с основным тоном при изменении высоты звука. Забегая вперед, отметим, что стабильность шумовых и мобильность тоновых ингредиентов звукового спектра рождает естественные ассоциации с особенностями фонетического и интонационного состава речи.

И те, и другие, формируя спектр отдельных звуков, еще не исчерпывают всей картины тембра музыкального инструмента. Она корректируется и в конечном счете определяется его резонансной системой, а точнее — неповторимой расстановкой по частотной оси зон усиления и поглощения, зависящей от строения источника звука в целом.

Причудливо расположенные резонансные своды, пики, купола и впадины образуют особый, неизменный в своей основе спектральный профиль инструмента, обнаруживающийся во всей своей полноте далеко не сразу. Необходимо некоторое время, чтобы этот профиль был высвечен шумами и тонами, чтобы движущиеся с мелодией обертоновые комплексы смогли попасть во все своды, натолкнуться на все пороги и провалы, образуемые зонами заглушения. Тембр инструмента является слуху как бы через маленькое подвижное окошечко — через тембр сменяющих друг друга звуков. Складываясь как представление обо всех особенностях звучания, он вместе с тем выступает в образе единичного звука определенной высоты, причем такая форма оказывается наиболее естественной для восприятия. Будучи образом инструмента во всем его диапазоне или в каком-либо характерном регистре, музыкальный тембр все же мыслится лишь в соединении с определенной высотой единичного звука. Именно поэтому высота как остро отточенный наконечник тембра способна вовлекать его в пуантилистические системы организации, в значительной мере опирающиеся на феномен абсолютного слуха.

Но даже сфокусированный в одной звуковой точке тембр музыкального инструмента остается трехкомпонентным. Трехликость тембра в акустическом спектре скрыта, подобно тому как за общей суммой доходов скрыты разные источники поступлений. Восприятие же разграничивает компоненты по связи с возбудителем звука, выполняющим, как правило, функции артикулирования музыкального потока; с вибратором, обеспечивающим тонус и его изменения — интонацию; наконец — с корпусом инструмента (в самом широком смысле), создающим общую «портретную» характеристику. В процессе звукового движения разграничиваются шумы и тоны, а также тембр звука (нечто воспринимаемое в данный момент) и тембр инструмента (нечто представляемое в совокупности).

Итак, в широком смысле тембр оказывается вне ряда, образуемого высотой, громкостью, длительностью и пространственной локализацией. Его отношение к ним является не координационным, а субординационным — тембр вбирает эффекты всех других свойств, выступает как характер звучания в целом.

Такое понимание вовсе не отменяет определения, приведенного в самом начале, и лишь ставит его в ранг вторичного, более узкого, позволяя понять и оценить его гносеологическую природу. Эта привычная для нас формулировка скрывает за собой давно происшедшее феноменологическое отпочкование звука с его характером от источника и последовательный распад звукового синкрезиса, приведший в конце концов к осознанию и закреплению новых явлений — фонизма и сонорности. Объективной основой обособления является анатомическая или физическая выделенность собственно голосового тела — вибратора. Роль ее невозможно переоценить, если иметь в виду, что именно вибратор формирует обертоновый ряд

как опору лада и гармонии, что именно он, как правило, служит непосредственным реагентом — выразителем изменений внутреннего тонуса, то есть главным определителем музыкальной (да и речевой) интонации. Ведь первой и притом генеральной ступенью разветвления синкретичного тембра было вычленение из него однозначной высоты, то есть, в сущности, рождение музыки как специфического тонового искусства. Высотная же определенность звука оказалась исходным моментом явлений фонизма.

Может показаться странным, что о фонизме меньше всего говорят певцы — обладатели живого голоса, функционально богатого органа фонации. Это понятие значительно ближе музыкантам, имеющим дело с инструментами, — например, пианистам. Дело тут отнюдь не в том, что певцы вообще мало говорят на такие темы. Напротив, все то, что касается тембра, служит как раз предметом самых горячих обсуждений, рождает множество терминов и теорий. Причины следует искать в другом. Во-первых, вокальный тембр, особенно в начальной стадии становления певца, еще слишком органичен и индивидуален, еще носит синкретический, «доинструментальный» характер, не позволяющий высоте звука отрываться от окраски, громкости, артикуляции. Во-вторых, вокальная интонация слишком эгоцентрична — слух певца сосредоточен на внутреннем процессе, на его собственном звуке как таковом, отношения же производимого им тона с мелодическим и гармоническим контекстом, со всем тем, что и позволяет говорить о фонизме, как правило, оказываются на периферии внимания.

Тембр фортепиано, напротив, сугубо инструментален. Множественность вибраторов — струн, жестко закрепленных на общей резонансной основе и четко отграниченных от нее, способствует подчеркиванию их тоновой высотной уникальности на фоне тембрового единства. Но еще более важно то, что при опосредованном клавиатурной механикой управлении тембром пианист может непосредственно регулировать фонические эффекты совместного многоголосного звучания, пользуясь педалями и продуманным распределением громкости между компонентами фактуры. Ориентацией на фонизм многоголосия многое объясняется в творчестве А. Н. Скрябина, К. Дебюсси.

Как слуховой феномен, привлечший внимание, фонизм возник, по-видимому, очень давно в практике многоголосия, в народной музыке, в прикладных жанрах. Техника органа в средневековой полифонии — одна из первых сфер профессионального искусства, где основным эффектом заключался в фоническом своеобразии многоголосия, поли-фонизма. В народной инструментальной музыке большие возможности для осознания фонических эффектов давали волыночные, бурдонные звуки. Звучание саза, например, где одна группа струн издает выдержанные неизменные тоны, а другая служит для исполнения напева, также благоприятствовало культивированию фонизма. Подобен органу прием так называемой вторы, сохранившийся и развивающийся в народной песне до сих пор.

Привлекающая слух красочность параллельного — в терцию или сексту — ведения второго голоса является здесь немаловажным моментом.

Это не значит, конечно, что фонизм несвойствен единичным тонам одноголосного напева. Но здесь фоническая добавка к тембру оказывается явлением, что называется, чистой интонационной апперцепции, результатом своего рода «прислышивания» ладовой краски. И не случайно собственно теоретическое осознание фонизма появилось в науке о гармонии, притом в наиболее детализированном виде лишь в XX веке, ибо именно многоголосие, особенно в его развитых формах, делало фонизм звуковой, а не только слуховой реальностью.

Казалось бы, уже констатация того, что рассматриваемое нами понятие родилось в связи с гармонией, дает возможность заключить, что определяющим для фонизма является именно гармоническая, ладовая организация. Однако такой вывод немедленно наталкивается на противоречие между генезисом понятия и теми определениями, которые даются ему как раз в специальной литературе по гармонии.

Да, начало теории фонизма созвучий положило «Учение о гармонии» Ю. Н. Тюлина, а также другие его работы. Вслед за Тюлиным фонизму уделяют внимание Л. А. Мазель, Т. С. Бершадская, Ю. Н. Холопов, С. С. Григорьев и многие другие. Но что же специалисты по гармонии имеют в виду под фонизмом? Все они сходятся, как ни странно, в том, что фонизм является свойством, не зависящим от ладогармонической функциональности. Ю. Н. Холопов определяет его как краску или характер звучания аккорда самого по себе, независимо от его тонально-функционального значения¹. Л. А. Мазель считает правомерным выделение фонизма как «совокупности свойств, которой обладает звучание данного аккорда, взятого изолированно»², и ограничение его от собственно гармонической красочности, связанной с ладовым контекстом.

Противопоставление фонизма аккордов их функциональности, принимаемое практически всеми как бы по традиции, идущей от «Учения о гармонии», облекается даже в формулу их обратной пропорциональности: чем более ярки функциональные проявления гармонии, тем слабее ее фонизм. Этим, считает Т. С. Бершадская, объясняется усиление красочности и ослабление ладовых связей в современной музыке³.

Нетрудно видеть, однако, что утверждение о независимости фонизма от ладовых функций в самой теории фонизма наталкивается на положение о зависимости — обратно пропорциональной! Дело усугубляется еще и тем, что, хотя, по существу, многие опре-

¹ Музыкальная энциклопедия, т. 5. М., 1981, стб. 865.

² Мазель Л. А. Проблемы классической гармонии. М., 1972, с. 140.

³ Бершадская Т. С. Лекции по гармонии. М., 1985, с. 49.

деления фонизма совпадают или дополняют друг друга, полной однозначности в понимании нет.

Специалисты по-разному оценивают фонический объект. Для большинства главным или даже единственным носителем фонизма является созвучие. Но иногда к нему добавляют и единичные тоны, а также тональность в целом. С. С. Григорьев замечает, правда, что «фонические функции отдельного тона более неопределенны и эфемерны, чем его ладовые функции»¹, а Л. А. Мазель считает, что «фонизм отдельного звука — это и есть его тембр (окраска) в широком понимании»². В этих оговорках отражается противоречивость представлений о природе рассматриваемого явления. Ведь звук-тон может наделяться фонизмом лишь в ладовом окружении, что не согласуется с главным тезисом теории об имманентности фонизма как свойства изолированного созвучия.

Противоречивость сказывается и в отнесении к фонизму свойств, как принадлежащих, так и не принадлежащих интонационному слою, и даже в исключении свойств, имеющих к нему самое прямое отношение. Тюлин объединяет в фонизме структурную и тембровую красочность, отмечая, что первая сохраняется при изменении тембра, а вторая — при изменении структуры аккорда³. Мазель отделяет собственно фонизм от ладофонических свойств (термин И. Рачевой), возникающих у созвучий и тонов при включении их в интонационный гармонический ряд.

Мы видим, таким образом, что, с одной стороны, признается решающее значение ладогармонического фактора (например, при нарушении привычных функциональных последовательностей аккордов), характер звучания аккордов ставится в зависимость от их положения и роли в ладовой системе, с другой же — фонизм аккордов оценивается как их имманентное свойство, противостоящее функциональности.

Все эти противоречия носят внешний характер и говорят лишь о столкновении узкого и широкого понимания функциональности, действующей в сфере звуковысотной организации. Функциональностью в узком смысле принято называть ту специфическую особенность аккордов и тонов, которая связана с ощущениями тяготения их к построенному на первой ступени ладового звукоряда трезвучию или к его отдельным элементам. И хотя функции ладовых элементов, проявляющиеся в мелодии и гармонии, вовсе не исчерпываются обеспечением тяготения, притяжения и разрешения, все же именно к этому нередко сводят функциональность. Отсюда вытекает противопоставление ей фонизма.

Такой акцент понятен. Интонация немыслима вне времени, вне последовательности ладовых элементов. Но это не значит, что

¹ Григорьев С. С. Теоретический курс гармонии. М., 1981, с. 167.

² Мазель Л. А. Проблемы классической гармонии, с. 141.

³ Тюлин Ю. Н., Привано Н. Г. Теоретические основы гармонии. Л., 1965, с. 138.

функциональные проявления высотной организации ограничиваются линейно-временным горизонтальным измерением. Дело даже не в том, что само понятие высоты связано с вертикалью. Важнее другое — в многоголосии высотные отношения реально действуют в вертикальном измерении, в синхронном согласовании партий. И хотя функции, например, основного тона аккорда и его терцового и квинтового тонов существенно отличаются от функций устоя и неустоя, реперкусы и финалиса, все же основа их остается общей, коренящейся в ладовой организации тонов.

Менее очевидно, но не менее важно «вертикальное» действие ладовой функциональности в одноголосии. Ведь каждый тон мыслится не только как элемент развертывающегося напева — в горизонтали, но и как высотно, то есть вертикально фиксированный элемент лада, находящийся в системе множества связей с другими его ступенями. Спиритуальное давление целой обоймы ладовых связей — своего рода ладовой парадигмы — и формирует ощущение функциональности тона. Реперкуса только тогда и воспринимается как доминанта напева, когда она включена в комплекс ладовых связей, в частности, соотнесена с инициальным и финальным тонами, а соотнесение это, подтверждающееся или не подтверждающееся в развертывании напева — своего рода ладовой синтагме, пульсирует как возможность в момент звучания самой реперкусы. Сказанное тем более относится к мелодиям гомофонного типа, предполагающим гармонизацию и многоголосное сопровождение. Оттенок терцовости, вводнотонности, субдоминантности и т. п. оказывается сродни колористическим нюансам, воспринимается как интонационный аналог тембра, то есть как фонизм единичного тона.

С такой точки зрения, противопоставление фонизма и функциональности есть всего лишь терминологически условное разграничение фонизма и тяготений как двух форм проявления звуковысотной интонационной функциональности — красочно-статической и линейно-кинетической.

Подобный чисто ладовый фонизм в многоголосии усложняется акустическим взаимодействием одновременно звучащих тонов и, следовательно, зависит также от тембрового своеобразия сочетающихся звуков. Один и тот же консонанс или диссонанс выступает как фонически различный в разных регистрах и при разной инструментовке.

Заметим, что поскольку тембр каждого из инструментов не успевает полностью проявиться в единичных тонах, постольку фонизм даже при одном инструментальном составе является непостоянным, зависящим от меняющегося при высотном движении звукового спектра. Если подойти к фонизму с позиций физической и функциональной трехкомпонентности звуковых источников, то он может быть определен как эффект взаимодействия не инструментов в целом, а их голосовых тел. Отсюда следует, что без выделенности вибраторов не возникает и прочной основы для фонизма. Их выде-

ленность служит базой высотно-тонового осознания звуков — базой, на которой формируется целая система взаимодействия тонов, в том числе и фоническое слияние их в многоголосии.

Специфической чертой фонизма аккорда можно считать противоречивое сочетание эффектов слияния тонов и их дифференциации. На это указывал в книге «Психология музыкальных способностей» Б. М. Теплов (М.—Л. 1947), противопоставляя гармоническое слышание тембровому, соединяющему обертоны и основной тон в нерасчленимое единство.

Но именно эта неуничтожимость интонационного начала в фонизме и позволяет говорить о том, что он не может определяться как имманентное свойство тона, аккорда или тональности. Через тон и его связи со всем контекстом в фонизм проникают определяющие его звуковысотные отношения. Опыт интонационной концентрации, например, мажора и минора в тониках этих ладов воздействует и на фонизм изолированно воспроизводимых мажорных и минорных трезвучий. «Трудно сказать, — пишет Мазель, — насколько интенсивно ощущалось бы различие собственно фонических качеств этих трезвучий, не будь у нас этого опыта»¹.

Итак, предлагаемая здесь трактовка фонизма вытекает из широкого интонационного понимания ладовой функциональности. В соответствии с ним в ряду разнообразных факторов, от которых зависит фонизм (таких, как тембр, регистр, громкость, интервалка и т. д.), выделяется специфическая детерминанта — интонационное осмысление звуков, восприятие их как тонов и сочетаний тонов. Установление центрального критерия оказывается, на наш взгляд, единственным способом избежать размытости понятия, а сам критерий — необходимым и достаточным.

Что же касается многоликих проявлений фонизма, то их можно считать разными формами связи тоновых и звуковых ингредиентов. Все они на этой основе объединяются в рамках естественной системы, располагающейся между полюсами обобщенного и конкретного, изолированного и контекстного, потенциального и реального, одноголосия и многоголосия, абсолютной и относительной высоты.

На первом месте можно поставить характер отдельного звука, в котором слух выделяет и акцентирует устойчивую абсолютную высоту — фонизм потенциального тона. Он представляет собой, в сущности, высотно определенный тембр изолированного звука (а не звукового источника в целом), пригодного для музыкальных целей.

Второе место займет фонизм тона, мысленно включенного в тот или иной лад. Он соответствует уже оценке относительной высоты — в системе высот-ступеней. Только при этом условии высотно-тембровое ощущение фонизма дополняется оттенками, зависящими от положения тона в звукоряде и от набора его возможных ладовых функций.

¹ Мазель Л. А. Проблемы классической гармонии, с. 139.

Третью ячейку системы следует отнести для фонизма тона в конкретном интонационном контексте реально звучащего одногласного напева. Здесь в единое целое сплавляется тембр звука и тембр инструмента, обобщенно ладовое и конкретно интонационное ощущение, абсолютная и относительная высота и все это выступает под эгидой тонового начала.

Попутно отметим, что с позиций исторической эволюции последовательность освоения разных форм фонизма была противоположной — лишь после формирования в интонационной практике ладовых систем фонизм тонов стал ощущаться не только в условиях их взаимодействия в напеве, но и в оценке их как ступеней общего для многих напевов ладового звукоряда. И лишь на высшей стадии эмансипации звуковысотной стороны музыки высотно окрашенный тембр звуков стал выступать как абстрагированное от ладовых разновидностей фоническое свойство, а темброво воспринимаемая, уподобляемая тембру высота — как абсолютная.

Следующие три шага систематизации аналогичны предыдущим, но охватывают уже сферу многоголосия. Это — фонизм изолированного созвучия, как определяемый его звуковысотной структурой результат взаимодействия составляющих целое тонов и звуковых спектров. Это — фонизм отдельного созвучия, но уже представляемого в том или ином ладовом, тональном окружении. И наконец, это — фонизм созвучия в конкретном гармоническом контексте.

Разумеется, возможна и более детализированная дифференциация разновидностей фонизма. Однако это не меняет сути дела. Во всех случаях фонизм крепко-накрепко связан с тоновостью.

Опора на этот центральный критерий позволяет выделить и общую черту, присущую фонизму в разных его формах. Ею является своеобразная двойственность фонизма, объединяющего субстратную нерасчлененность со структурной тоновой дифференцированностью.

Действительно, с одной стороны, фоническая индивидуальность, чувственная определенность носит качественный, а не количественный характер, отчего описания фонического облика тона, созвучия, тональности всегда оказываются приблизительными и апеллируют к образным аналогиям, метафорам, синэстетическим характеристикам. Эта особенность в той или иной степени присуща и тону, и созвучию, и тональности, как носителям фонизма на различных масштабных-временных уровнях (созвучие способно выступать и как вертикальный эквивалент линейно-синтаксического сопряжения нескольких тонов). Так, семантика тональности опирается на фонические свойства регистра, тембровое своеобразие предпочитаемой инструментальной и функциональный потенциал наиболее вероятных ее положений в тональных планах и в общей системе тональностей. А все это требует объемных качественных характеристик. Можно сказать, например, что бемольная тональность напоминает еле уловимый оттенок обобщенной субдоминантности, тембровый темперамент медных духовых инструментов, а в еще

большей мере тип образности принадлежащих ей наиболее ярких, задающих тон произведений. Своеобразная объемность фонизма, его несводимость к количественно-структурным показателям родит это свойство с тембром и позволяет ему как интонационному феномену ассимилировать, «снимать в себе» тембр звучания.

С другой же стороны, специфической особенностью фонизма, отличающей его и от тембра, и от сонорности, оказывается то, что, выступая как своего рода единое качество, по своей слитности, гомогенности и диффузности напоминающее вкусовые, обонятельные, колористические цельности, фонизм не уничтожает, а, напротив, предполагает четкое высотное восприятие тона или тонов, входящих в сложное целое.

Более того, фонизм является следствием интонационно дифференцированной высотности звуков и звуковых комплексов, попутным результатом, возникающим, как правило, не в качестве самостоятельной цели. На первом плане тут находится ладовая, интонационно-мелодическая и гармоническая логика, требующая ясного восприятия всех высотных элементов. При этом неизбежно рождаются и фонические эффекты. Эволюция романтической гармонии постепенно выдвигает колористичность на авансцену, но еще не доходит до той грани, когда краска становится самоцелью, когда нотные знаки еще различаются, а тоны уже тонут в общем звуковом потоке. И как только фонизм из сопутствующего фактора превращается в ведущий, он перерождается в сонорность.

Сонорность. Близкие к этому слову термины — соноризм, сонорика и другие — появились в теории музыки недавно. В книге Ц. Когоутка «Техника композиции в музыке XX века» (в пражском издании 1965 года) их еще нет, а соответствующие сонористике явления рассматриваются в разделах, касающихся конкретной музыки, алеаторики, музыки тембров. О сонористике начинают говорить в связи с произведениями В. Лютославского, К. Пендерецкого, Х. Гурецкого. Она трактуется как «вид современной техники композиции, использующей главным образом красочные звучания, воспринимаемые как высотно недифференцированные»¹. Это определение сонористики должно быть дополнено сравнениями сонорности с фонизмом и тембром.

Сонорность, несомненно, выросла в недрах фонизма, да и сам этот термин можно рассматривать как ответвление от группы слов, обозначающих фонические явления — сонантность, консонанс, диссонанс. Но хотя между фонизмом и сонорностью располагается ряд промежуточных звеньев, соединяющих элементы того и другого в разных пропорциях и сочетаниях, все же их разделяет грань, подобная горному перевалу, за которым высотная оценка составляющих ткань тонов уступает место колористической оценке нотно-звуковых точек, скоплений, гроздьев, пластов, а интонационно-высотная модальность слуховых образов замещается экспрессивно-

¹ Музыкальная энциклопедия, т. 5, 1981, стб. 207.

красочной. Это и позволяет отличать сонористическую «музыку звучностей» от «музыки тонов»¹.

С другой же стороны, сонорность должна быть отграничена и от тембра, так как, опираясь на активное использование собственно тембровых средств, она формируется все же как феномен совершенно иной природы, как колористический синтез звуковых красок с нюансами, привносимыми фактурной организацией, ее светотеневыми динамическими эффектами, плотностью или разреженностью, а главное — композиционным контекстом, благодаря которому одна и та же сонорная материя производит всякий раз совершенно новое впечатление.

Впрочем, связь сонорности с композицией может быть различной, даже противоположной по направленности. В музыке Веберна, например, сонорность оказывается следствием композиционно обусловленной трактовки каждого отдельного звука как логически значимого элемента. Здесь возникает особая пуантилистическая (или пуантильная) сонорность. У Пендерецкого, напротив, сама композиция во многом, если не считать предварительно намеченных общих контуров, выступает как результат, определяемый свойствами сонорного материала, естественными законами его развертывания². Такую сонорность можно было бы назвать объемной, полихромной, магматической, дисперсной и т. п.

И в том, и в другом случае связь с композицией остается важным моментом. Однако для того, чтобы выявить глубинное родство этих двух ветвей сонорности, необходимо в общих чертах рассмотреть факторы ее формирования.

Пуантильной сонорности способствует прежде всего тип письма. Действительно, при пуантилистической технике, когда составляющие серию строго фиксированные высотные точки располагаются на далеких расстояниях друг от друга и прослаиваются паузами, звуковысотные интервалы между ними разделяют, а не связывают их. Благодаря разреженному альпийскому воздуху регистрово-фактурного пространства звуки-монады обособляются в такой степени, что краски их выступают во всей чистоте и самозначимости.

Сонорность ли это? Ведь в пуантилистическом сочинении слушатель имеет дело с ясно очерченными высотами звуков. Но в том-то и дело, что они выступают как таковые, не связанные привычными интонационными отношениями, и оцениваются именно как самостоятельные, автономные, то есть абсолютные в широком смысле этого слова. А это и значит, что они перестают быть тонами (частичами интонационного процесса), хотя, подчиняясь музыкальным требованиям, являются стабильными, выдержанными по высоте и тембру.

¹ Музыкальная энциклопедия, т. 5, стб. 209.

² См. об этом: Федоров В. Инструментальные сочинения К. Пендерецкого начала 60-х годов. — В кн.: Проблемы музыки XX века. Горький, 1977.

Конечно, обладающий музыкальным опытом слушатель не может полностью исключить возможностей интонационного осмысления пуантилистической ткани, ведь тройственная система механизмов музыкального восприятия, сложившаяся за столетия, продолжает действовать и в XX веке. Кое-где, в «слабых», с точки зрения додекафонных запретов, местах, сочинителю не удастся избежать тональных и ладовых ассоциаций (как известно, это считается нежелательным в ортодоксальной серийной музыке.) И все же основной корпус нот требует не интонационной, а исключительно композиционно-логической оценки высот. Высотные точки должны запоминаться и узнаваться прежде всего как имеющие определенное название ноты, то есть как элементы, образующие двенадцатитоновый ряд (значительно точнее здесь был бы термин «двенадцатинотный»).

Мы видим, таким образом, что высоты в пуантилистической музыке оцениваются как абсолютные, то есть даже не как высоты, а как точно определенные звуковые индивидуальности. Стабильная, однозначно фиксируемая высота оказывается здесь точкой приложения колористической направленности слуха. Она не воспринимается даже как свойство потенциального тона (первый по нашей классификации вид фонизма) и остается принадлежностью общей тембровой характеристики звука. Но можно ли говорить о такой сонорности как о синтезе? В виртуальном смысле — да. Ведь композитор создает серию из высотных точек. Над ним довлеет традиция музыки как интонационного искусства. Высота, отделенная от тембра предшествующей многовековой практикой, должна быть вновь возвращена в лоно единого целого. Но сливаясь с другими элементами звука, она все же сохраняет оттенок приобретенной ранее самостоятельности, что выражает и чему способствует фиксация высоты письменным знаком, слоговым или буквенным именем (последнее, как мы потом увидим, больше отвечает сути сонорности).

Итак, в пуантильной сонорности нивелировано тоновое восприятие высот. Нота, фиксирующая композиционную логику развертывания серийного процесса, включена не в интонационные, а в композиционные консорциумы. Напряженное внимание, опора на абсолютный слух и цепкую оперативную память — вот что непременно требуется для понимания «каллистической» конструкции, сооружаемой из звуковых точек.

А если нет абсолютного слуха? Пуантилистическая пьеса все равно будет услышана как нечто своеобразное, хотя и не вполне понятное. Накопится особый опыт восприятия и оценки такого рода ткани, сложатся пусть не совсем адекватные образные характеристики, с которыми сами композиторы со временем должны будут считаться. Слушатель же, воспитанный на традиционной культуре, должен будет искать собственно интонационные подходы к серийной организации. Именно в этом направлении осуществляются попытки введения нового материала в курсы сольфеджио, ибо старые

приемы формирования абсолютного слуха до сих пор не дают надежных результатов, а ведь только он и гарантировал бы соответствующее восприятие нотной музыки.

Ну а если абсолютный слух есть? Вот тогда, и, пожалуй, только тогда, в пуантильной сонорности открывается еще одна грань — тот самый по существу главный ее оттенок, который в форме специфического тембрового ощущения схватывает логическую функцию ноты во всей серийной ткани-композиции. Для большинства же слушателей пуантилистическая сонорность выступает односторонне, отождествляясь сенсорно с высотно заостренным тембром. Правда, даже для них значение композиционного контекста оказывается решающим, так как лишь благодаря его расчленяющим силам стабильный по высоте звук оборачивается для слуха не тоновой, а нотной гранью. А это значит, что критерием сонорности следует считать не высотную, а именно тоновую недифференцированность. Этот критерий к тому же оказывается вторичным, производным, зависящим от композиционной гегемонии.

Власть композиции становится еще сильнее при кратких масштабах произведения. Концентрация во времени, характерная для веберновской додекафонии, облегчает логическое соотнесение серийных фигур и их преобразований. Точечность элементов обеспечивает их выделенность для запоминания (особенно при абсолютном слухе). Вся структура организации музыки, как и ее слуховое наполнение, кардинально трансформируется. Место фактуры и синтаксиса занимает все та же композиция. Условно, ориентируясь на привычные внешние признаки, можно говорить о фактурных координатах звуковой ткани, о ритмической оси, характерной для синтаксиса. Но суть одна — строгая логическая выверенность всех параметров, то есть продуманная компоновка всех элементов и единиц, вплоть до самых мелких. Из ткани изгоняется все балластное, случайное, что говорило бы о свободе дыхания, об исполнительской эмоции, о живой интонационной деятельности. Преобразуется и сама композиция. Нет больше привычных вариаций, сонатных форм. Остаются лишь номенклатурные идеи иерархии форм и самые общие их признаки. Все произведение укладывается в рамках синтаксического времени. Изменяет свою сущность и тема как элемент композиции. Это уже не персонаж, не образ. Это серия, ряд, каллистический конструкт, шаблон для вычерчивания всех разделов пьесы. Но применимы ли в таком случае развивавшиеся ранее рассуждения о ноте как элементе триадной системы, в которой за звуком и тоном стоят фактура и синтаксис, а композиция связана с настоящей темой?

Да, они сохраняют значение, поскольку гегемония композиции не исключает хотя бы внешнего сходства ткани с фактурными формами традиционной музыки, а ритмического течения времени с синтаксическими структурами, но и те и другие изменяются по функциям.

Обратимся, однако, к другой ветви сонорности, связанной с музыкой, казалось бы, отрицающей строгие ограничения серийности и додекафонии. Здесь — в произведениях алеаторического или звукописного характера, ориентированных не на тоны, а на краски во всем их многообразии, в сочинениях многих польских композиторов второй половины XX века, в опусах А. Г. Шнитке, Э. В. Денисова, К. Штокгаузена. Д. Лигети и многих других — композиция, как правило, уже не стиснута в рамках микрокосмоса. Она может длиться привольно и даже превышать масштабы крупных классических форм. Здесь звуки-точки, если и возникают, не являются следствием строжайшего отбора нот, а служат колористическому целому как его элементы. Сонористика этого рода достаточно изучена и описана. Мы ограничимся выделением лишь некоторых существенных для основной темы моментов.

Сонорный субстрат здесь тоже является результатом синтеза, тоже зависит от композиции уже в том, что служит ей как основное содержание на слуховом сенсорном уровне. Но по своему качеству он все же иной, ибо складывается, сплавляется из других элементов.

Прежде всего, здесь нельзя говорить о сонорности как свойстве одной звучащей ноты, ибо ткань произведения образуют мириады нот. Нота перестает быть отдельным предметом восприятия, каким она являлась в пуантилистической музыке. Количество переходит в качество — вместо ноты появляется нотный поток, обладающий динамическими, пространственными и красочными свойствами. Он может быть соединением ровно текущих струй, но может бурлить и взвихриваться. Характер развития во времени становится не менее важной чертой суммарного тембра-сонорности, чем относительно стабильный спектр объединяемых инструментов и тонов при классических тембровых микстурах и фонических эффектах.

Тембр при этом служит сонорности так же, как и фонизму, то есть — отделяясь феноменологически от своего носителя и вливаясь в новое целое. Но картина все же оказывается принципиально иной. Если в традиционной оркестровке за сочетанием тембров слышны инструменты, а при фонических эффектах за комплексом тонов — тембровые краски уже отделившиеся от инструмента отдельных звуков (что, как уже говорилось, связано с самостоятельностью спектра вибратора), то при сонорности и тембр инструмента, и тембр звука берется в отвлечении от реальных, конкретных источников. Характер звучания используется так, что создается иллюзия совершенно иных звуковых источников, строится их музыкальная модель. Слуху рисуются здесь другие образы — гулы, шелесты. Сонорные фигуры выстраиваются не в тематический рельеф, отражают не имманентный музыкальный театр, а глобальные атмосферные процессы, разыгрывающиеся в жизни и истории человечества, космические катаклизмы, грохот сражений, необъятную тишину. Инструментальные, оркестровые

звуковые эффекты иллюзорно опредмечиваются в новых, внемзыкальных слуховых образах и формах.

Любые способы добывания звуков — это еще одна черта такой сонористики. Старые средства используются по-новому, изобретаются приемы, не встречавшиеся раньше, возникают новые соединения, необычно трактуются традиционные инструменты. В этом есть и нечто экстравагантное. Композитор не требует переделки инструментов. Но старая, выдавшая виды скрипка или виолончель подвергаются странному для них воздействию. Смычок, например, старается привести в колебания корпус, а не струны. Возникающий при этом шум необычен. Он даже и неведом большинству слушателей и самих музыкантов, и для того чтобы включить его в партитуру, нужно сначала послушать, что получается. Эксперимент оправдывает себя не всегда. Однако из множества новшеств слух отбирает нечто интересное, полезное и оправданное.

Отделение звуков от их реальных источников обеспечивается множественностью инструментов, голосов, предметов, издающих звук, и принципиальной разнонаправленностью их использования. Если в классическом оркестре действует закон согласованности, а дружные скрипки, единомыслящие альты, синхронные виолончели, хоральные медные вместе образуют суперансамбль, если партии солирующих инструментов при всей их самостоятельности гармонично соотносятся с общим звучанием, то в сонористических опусах индивидуализация партий осуществляется тотально и не ради индивидуализации, а ради поглощения каждой из них множеством других. Магматичность, лавинность, турбулентность — вот что помогает замаскировать истинное происхождение звуков, отвлечь тембры от инструментов ради воссоздания эффекта иллюзорных источников звучания.

Мы имеем дело здесь с суммарными тембрами, подобными шуму листвы, дождя, когда множество малых вибраторов, возбудителей, резонаторов смешиваются вместе. Если здесь и выделяется некая единая воля или энергия, то она связывается не с отдельными звуковыми телами, а с общим возбудителем — с порывом ветра, штормом, приливами и отливами. Если здесь и есть резонатор, то это природное пространство, а не отдельные звукопроявляющиеся предметы.

Поэтому в отличие от тембра и фонизма, для которых соответственно важны спектральные характеристики резонирующего корпуса и самого вибрирующего тела, при сонорности большую весомость приобретает шумовая активность возбудителей — смычков в нарицательном смысле, а вместе с ней и артикуляционная составляющая музыкальной фонетики. Смычок становится для сонорности важным вкладчиком, притом не только благодаря наканифоленной части, но и как жесткий стержень, которым можно бить по корпусу скрипки и даже по разным посторонним предметам. В пении и гласные, и особенно согласные оказываются существенной

частью сонорной палитры. Гласные, как реки, окаймленные берегами согласных, могут и высохнуть. Но и без пения, а в шепоте даже без голоса, речь способна давать интереснейшие сонорные эффекты.

Роль артикуляции велика и в пуантилистической музыке. Ведь в ней *staccato* преобладает над *legato*. Отдельные звуки, окруженные тишиной, аналогичны закрытым слогам, в которых гласная помещена между согласными — моменты четкой атаки и прекращения звука связаны с возникновением в его спектре шумовых компонентов. Однако дело не только в этом. Буквенное название ноты, вошедшее для слушателя с абсолютным слухом в плоть и кровь воспринимаемой высоты, уже по ассоциации наделяет ее апперцепционной добавкой твердозвучных согласных. Лишь ноты *a* и *e* выпадают из ряда. А вот слоговые названия, как подданные старой культуры мелоса, менее приспособлены к сонорной функции, хотя непосредственно в хоровых партиях и они великолепно служат ей. Правда, эта сонорность относится уже к другой ветви.

Обе ветви — от одного ствола. Оба пути сходны. Один из них — это узкая высокогорная тропа — путь Веберна. Другой — широкая трасса, ведущая через перевал. И на том, и на другом гребень хребта отделяет «музыку тонов» от «музыки звучностей». Поэтому, вслушиваясь вместе с гением музыки в движение ее истории, ощущая и постепенное нарастание напряжения и пугающий щелчок — это наша трехгранная призма повернулась на 120 градусов, — мы должны будем в заключение обратиться к краткому обзору отношений, которые возникают в триаде «тембр — фонизм — сонорность» в целом.

Сонорность как этап синтеза, наследующий богатый опыт синкретиза и анализа, может служить великолепным примером действия закона диалектики, обозначаемого формулой «отрицание отрицания». В фонизме снимается и отрицается тембр, поскольку звуки осмысливаются как тоны. В сонорности отрицается фонизм и тоновость, а, стало быть, на новом витке осуществляется возврат к тембру. Именно так и обстоит дело в сонористике. Ее материя — не тоны, а звуки, шумы и сложнейшие их сочетания. Любовь сонористики к шумам известна. Тут могут быть звучания, производимые ударными без определенной высоты, или тонально окрашенные шумы (в отличие от звуков литавр, издающих тоны, облаченные в шумовую одежду), могут широко использоваться глицандирующие, воющие звуки. Однако самые разнообразные смеси подобного рода ингредиентов, во-первых, выступают в форме составного тембра и, так же как естественный синкретический тембр, исключают обязательный тоновый анализ их «обертонового» состава, а во-вторых, осмысливаются как своеобразный нотный, то есть прямо подчиненный композиции, синтез.

Сходная логика эволюции обнаруживается при взгляде на тембр — фонизм — сонорность и с позиций функциональной структуры звуковых источников, в своем полном виде объединяющей три звена — возбудитель, вибрирующее тело, резонатор.

Тембр связан со спектральным контуром резонаторной системы инструмента, фонизм — с гармоническим спектром голосового тела. А сонорность? Мы уже видели, что она является следующим после фонизма шагом на пути автономизации звуковой краски. Фоническая эмансипация колорита является следствием выделенности в инструменте вибратора с его независимым интонационным поведением. Здесь же — в сонорном царстве — слуховое сознание либо абстрагируется вообще от связи звуков с инструментами и их голосами под влиянием требования слушать и оценивать все только с композиционной точки зрения строгой серийной или сериальной организации, либо оказывается неспособным опознавать реальные источники в силу их сугубой множественности, алеаторичности и стохастической несвязанности. Осуществляется едва ли не полный отрыв слуховой материи от генерирующих ее предметов. Но где же здесь отрицание отрицания?

Оно — в направленности внимания на иллюзорные источники звучания, художественно воссоздаваемые в музыке. Тут на видное место выходят подчиненные воле музыканта «смычки» — их артикуляционный рисунок, их свист, шепот, бормотанье и другие музыкально-фонетические эффекты. Но еще важнее образ суперрезонатора — той или иной отвечающей картинному или философскому замыслу звучащей и отзывающейся на звук среды. Это уже не корпус инструмента, а игровое пространство, компоненты которого по воле композитора могут уподобляться разным типам природной, космической, урбанистической и какой-либо еще обстановки. Этот суперинструмент становится моделью художественного мира, а реальные скрипки, барабаны и трубы превращаются в листья, ветви, стволы, кусты и т. п. Здесь возникают и тоны, и ноты, и звуки. Отрицание отрицания не уничтожает предшествующих витков, а вбирает их в себя. Заметим, что в конкретных сочинениях сонорная техника никогда почти не выступает в дистиллированном виде.

Если фонизм есть слияние тембра с тоновой добавкой, с ощущениями сконцентрированного в звуках интонационного смысла как краски, переливающейся и вибрирующей от эмоциональной наполненности, то сонорность формируется как особое соединение композиционно-колористических эффектов с тембрами. В фонизме развертывает свои ресурсы комбинаторика спектров сочетающихся в гармоническом согласии «струн». В сонорности к этому прибавляются тембровые богатства, зависящие от «смычков» и «дек», но и то, и другое, как и потонувшая в сонорности гармоническая краска фонизма, отвлечено от праматерии — голосов, инструментов, оркестра, интервальной структуры созвучий — для того, чтобы получить новую художественную конкретизацию в пластических образах звуковых туманностей, катастроф, рассветов и т. п.

Итак, сонорность выступает как синтез под эгидой красочности. В книге, главным предметом которой является звук, а не тон и не нота, мы отвели много страниц и фонизму, и сонорности только потому, что и то, и другое, как свойства тонов и звучащих нот, как уже

говорилось, выступает в форме тембра — целостного характера звучания. Ориентация на эту естественную для слуха вещь и заставляет музыкантов описывать фонические и сонорные эффекты так же, как и собственно тембровые. Они так же не поддаются количественным оценкам, так же требуют аналогий, метафор, качественных определений. Потому и возникает единая триада, в которой, как бы мы ни слушали музыку, в тембре растворяются фонические и сонорные элементы, в фонизме — тембровые и сонорные, а в сонорности — качества не только ноты или нотной массы, но и звука, тона или их многообразных соединений. Но именно тембр является родоначальным свойством звуков и именно из него развиваются его отрицания и подобию.

В следующих далее очерках мы еще будем возвращаться к тембру, фонизму и сонорности. Еще будут ставиться вопросы о связях этих свойств с разнообразными направлениями музыки XX века, например — с конкретной и электронной музыкой, вопросы о естественной и синтетической материи в музыке и многие другие, хотя, конечно, и фонизм, и сонорность, выступая как проявления XIX и XX веков, существовали и раньше. В классической музыке сонорная добавка к характеру звука, тона, ноты была и незначительной, и иной. Но иногда сонорные эффекты даже акцентировались. Так обстоит дело, например, в знаменитом россиниевском ансамбле с тремя *p* из «Золушки», где этот речевой звук (в словах «группа», «труппа») намеренно обыгрывается, попадая в разные, неожиданные в ритмо-синтаксическом отношении места словесного текста. Усугубленный завораживающим *crescendo* комический артикуляционный трюк обнажается в своей сонорной сущности тем более, что продиктован именно композиционным замыслом юмористической сцены и не связан непосредственно с интонационной стороной пения. Самый же звук *p*, обыгрываемый в ансамбле, как нельзя лучше приспособлен для сонористического восприятия — ведь именно он оказывается одной из труднейших при овладении речью согласных фонем, притом вибрирующей и тянущейся как бы вопреки природе согласных. И хотя примеры подобного рода в музыке до XX века все-таки очень редки, они доказывают тем не менее, что и фонизм, и сонорность естественно вырастают на звуковом стволе, а потому и должны быть приняты во внимание при исследовании звука и смысла и в классической и в современной музыке.

В семантической плоскости различия звука, тона, ноты обрисовываются достаточно определенно. Совпадая внешне, элементы этой триады принадлежат разным граням. Они различны не только по своей музыкальной материи, не только по вносимому ими содержательному вкладу, но и по способам и путям формирования семантики.

Сопоставляя звуковой слой со слоями интонационным и музыкально-сюжетным, мы не можем миновать вопроса об истоках той музыкальной привлекательности, смысловой емкости, которыми он

поражает слух, даже если при восприятии полностью отсутствует нацеленность на интонацию и композиционную логику.

Известно, что содержательность, осмысленность всех элементов музыки опирается на механизмы жизненных и музыкальных ассоциаций. Но если специфическая композиционная фабула, тональные контрасты и нагнетания, столкновения музыкальных тем и изменение их отношений оцениваются на основе опыта жизненных событий, их осмысления и переживания, а также — опыта их литературного и театрального освоения; если интонационная выразительность связана с опытом речи, пластикой танца и телодвижений, с ритмом трудовых процессов, то события фонического слоя, заключающиеся в колыпании тембровых красок, в вибрировании тонов, в сложной фактурной вязи голосов, в мерцаниях звуковой плотности и т. п., никак не покрываются сюжетными и интонационными ассоциациями, хотя собственно звуковое движение дает много возможностей для построения крупной композиции. В малой же форме, не позволяющей развернуться сюжетным ассоциациям, при сравнительно простом интонационном движении, опирающемся на многократную повторность, нередко именно ощущение смысловой насыщенности звучания «спасает» дело. Это ощущение красоты, значимости, привлекательности исполнительского воплощения не только не пропадает, но из-за слабости «соперников» выходит для слуха на авансцену.

Разумеется, здесь действуют механизмы ассоциаций. Но только ли в них дело? Какие ассоциации может вызвать, например, тембровое развертывание небольшой пьесы для голоса с фортепиано, где нет слов, нет сложных тематических процессов, заметных ритмических смен, где, как в «Вокализе» С. В. Рахманинова, большие надежды возлагаются на выразительность самого голоса.

Можно в порядке мысленного эксперимента представить некий анкетный опрос на тему, какие стилевые, жанровые и прочие ассоциации пробуждает у слушателей мелодия «Вокализа» в исполнении А. В. Неждановой. И наверняка в таком опросе явится материал, достаточный для того, чтобы утверждать — да, за звуковым своеобразием голосовой кантилены стоит немало исторических ценностей музыки. Здесь и краски баховских *adagio*, и техника юбилея, и инструментальность итальянского пения. Здесь и типичные амплуа сопрано в оперных ариях, и эффект соединения профессионально отшлифованного певческого голоса с интонационными ритмоформулами народной песни. И все-таки даже значительно умноженный перечень подобных ассоциаций не исчерпает чарующих тайн звукового воплощения романса выдающейся певицей. Аналогичный вывод возникнет и по поводу другой музыки, других исполнителей.

Многое кроется не в музыкальной, а в биологической памяти, достояние которой передается вместе с генетической информацией и как-то фиксируется в физиологии и психике каждого человека еще до приобретения им его личного опыта. В отношении звукового

слоя музыки эта гипотеза требует специального и весьма тщательного рассмотрения.

Быть может, большую роль играют также впечатления, формирующиеся *ex tempore* в течение самого слушания, — чередование красок, изящество движений голоса и игра его возможностями. Ведь любуемся же мы струями фонтана, языками пламени, мерцанием то гаснущих, то раздуваемых ветром углей — непосредственно схватываемой органами чувств игрой материи! Впрочем, относится ли это только к звуковому богатству музыки? Вряд ли. Увлекательная игра, ее неожиданные повороты и лабиринты, обманы и находки — все это уже располагается как бы над звуковыми единицами, охватывает их сверху, подобно фигурному покрывалу слов и фраз, оформляющему фонетическую мозаику речи. Игра же — властелин, умеющий распоряжаться самым разным материалом. В музыке им могут быть как мельчайшие звуковые клеточки, так и целые разделы композиции и даже типы ее формирования, но охотнее и ярче всего ее энергия проявляется в интонационном слое. Вряд ли это случайно. Ведь и слушатель прежде всего будет погружаться в интонационный поток!

Идеальный, с точки зрения европейской музыки XVIII—XIX веков, слушатель главное внимание обращает на интонационную и тематическую материю. Здесь для него — средоточие собственно музыкального. Если он и гурман, то в самом высоком смысле. Ведь он, вникая в смысл каждого поворота мелодии, каждого гармонического нюанса, каждого события тематической разработки, вкушает от святая святых музыки. С ним-то мы и встречались в классах контрапункта, гармонии и формы! Но и он краешком уха следит за содрогающейся звуковой плотью, хотя бы потому, что без воплощения немыслимы ни мелодия с гармонией, ни композиция. Не все слушатели таковы. Не то, например, у поклонников оперного пения. Уж не краешком уха, а всем телом и душой предаются они впитыванию голосовых прелестей. Для них интонация и смысл всей постройки подчас совсем безразличны. Они склонны ограничивать свои суждения в этой области банальными, ходячими фразами, кем-то уже пущенными в оборот. Зато как много говорят им звуки.

Вопрос о специфической природе их осмысленности, значимости связан с трудностями методики исследования, с проблемой «исчислимости» звуковых единиц. Как известно, любая классификация влечет за собой сведение множества неупорядоченных вещей к обозримому числу разновидностей, родов, типов. Слуховой материал музыки, как уже говорилось, противится таким процедурам сильнее, чем какой-либо другой. И это является не менее существенной отличительной чертой звукового слоя по сравнению с интонационным и композиционным. Если по отношению к интонациям еще можно говорить о словаре или фонде, то задача только переписи «фонем», окружающих музыку и принадлежащих ей самой, потерпит фиаско с самого начала. Но в том-то и заключен

парадокс всех рассуждений в настоящей книге, что именно подобного рода задачи должны быть поставлены и решены.

Может ли помочь тут лингвистика и опытная в классификациях фонетика и правомерны ли здесь аналогии?

Сравнение музыкальных звуков с фонемами не ново для теории музыки. М. Г. Харлап еще в пятидесятые годы выдвинул идею родства двух систем — фонематической и музыкально-тоновой. Но тогда имелась в виду именно тоновая, а не собственно звуковая материя музыки. Мы же хотели бы называть музыкальной фонетикой — по аналогии с речевой — ту особую часть знаний о музыке, которая касается самых малых ее единиц, то есть самих звуков и звуковых комплексов. Аналогия правомерна. Однако еще существенней различия. Известно, что в речи фонетика уже надстроена над индивидуальными тембрами голоса и его звукопроявлениями в целом — иначе нельзя было бы сформировать ограниченный набор фонем. Алфавиты языков самых разных народов мира фиксируют два-три десятка звуков речи и соответствующих им букв. Звуки-фонемы образуют определенные сочетания и варианты, которые тоже вполне перечислимы, хотя их значительно больше.

Иное дело в музыке. Музыкальная фонетика не может ограничиваться малым набором звуков, ибо ориентирована на индивидуальные звуки, на характеристичность, неповторимость звукового облика.

И все же сравнение не беспочвенно.

Ибо хотя, с одной стороны, музыкальная звуковая материя является скорее лишь подобием языка, каким-то праязыком, и опирается на совершенно иные механизмы усвоения, связанные не только с индивидуальной памятью и прижизненным опытом, но и с опытом живой природы, с генетической информацией, то с другой — все это богатство очеловечено, окрашено важными для социума значениями.

Кроме того, профессиональная музыкальная культура должна была постепенно выработать — в целях передачи ремесла — более или менее ограниченный круг правил, касающихся звуковой материи. К ним прямое отношение имеет, например, учение о музыкальной артикуляции и штрихах. Отсюда идут попытки их систематизации и канонизации.

Для осознания звуковых особенностей музыки, для ее описания необходимы и термины, обобщенно фиксирующие представления о типах и видах звуковых форм. Термины, характеристики, описания понадобятся и в настоящей книге. Их можно будет заимствовать из областей, так или иначе связанных с музыкальными звуками — с их изучением, с педагогикой, практикой оркестровки и исполнительства, звукозаписи и электроакустики. Но не менее полезно обращение и к естественной сокровищнице — к живой человеческой речи, накопившей за длительное время своей истории богатый опыт описания звуков.

Звуки — не единственный язык, на котором вселенная, приро-

да, живые существа говорят с человеком. Сравнение разнообразнейших световых, обонятельных, двигательных и звуковых проявлений природы с языком восходит к самым ранним стадиям развития человека. Дело тут в общности восприятия этих проявлений с восприятием языковых сообщений.

Любой язык возникает непременно при участии принципа обобщения. Множество совершенно неповторимых предметов объединяются языковым сознанием в группу по какому-либо практически целесообразному признаку, и каждый из этих предметов принимается за тождественный своим соседям по группе. К каждому из конкретных предметов группы прикреплено общее имя, название, обозначение, термин.

Язык более низких уровней жизни — например, в мире животных, в мире непосредственного видения, слышания, осязания, — конечно, иной. В нем нет той условности знаков, какая есть в словесном языке. В этих природных сферах элементами языка оказываются сами предметы, а точнее, их свойства и отдельные проявления. Дым сигнализирует об огне, запах о пище, рычание о преследующем жертву звере. Дым появляется отнюдь не с целью указать кому-то на вспыхнувший огонь. Здесь действует логика «потому что», а не «для того, чтобы». Но рычание уже раздваивается между формулами «потому что» и «для того, чтобы». Формула раздвоена и у растений. Цветок пахнет, крапива жжется и потому и для того. Живой запах полевого цветка говорит пчеле — лети сюда и перенеси мою пыльцу на другой цветок. Для выражения этой потребности, родившейся в растительной жизни, используется запах, который, как и любой самый абстрактный знак, не адекватен выражаемой им потребности ни по материалу, ни по форме. Он с данной точки зрения столь же условен. Вздыбленная шерсть, увеличивающая в момент опасности видимые размеры животного, говорит нападающему, кто бы он ни был: не трогай меня, видишь, какой я большой и страшный, тебе со мной не справиться! Здесь тоже обобщение, притом двустороннее. Страшный вид — адресован ко всем возможным противникам. Они как противники объединены, тождественны. С другой стороны, все большие звери страшны и это должен понять любой противник. Запах, как сигнал, приманивающий насекомых, — тоже подчинен принципу обобщения. Миллионы цветков — миллионы пчел и других опылителей, а значение сигнала одно и то же.

Принцип обобщения лежит в основе работы органов чувств. Мириады оттенков зрительных, обонятельных, осязательных и иных ощущений не могут быть оценены по отдельности, ибо емкость памяти и органы чувств значительно ограничены. Для сохранения и успешного продолжения жизни в динамично меняющихся многообразных условиях необходим отбор, группировка, обобщение, сведение бесконечного к конечному. Так возникает чувственный опыт — компактный набор, содержащий типизированные сенсорные образы-эталоны. И все же по сравнению с

языком слов здесь единиц намного больше. Это значит, что необходим и соответствующий способ хранения в памяти. Типизированные оттенки должны оставаться оттенками реального мира, но все должно разместиться на биологической сетке памяти.

Так развивается, формируется особая эйдетическая система — часть нервной системы живого существа (хотя и не обязательно — только нервной). Участки мозга или соответствующие им по функциям иные элементы организма, фиксирующие разнообразные эйдосы — образы запахов, цветов, звуков, предметов полезных и вредных, приятных и безразличных, — это емкое поле своеобразных микроязыковых элементов есть и у человека. Словесный же его язык помещен на других этажах, быть может более пустых и бедных, более абстрактных и обобщенных.

Фоническая сторона музыки, ее восприятие опираются в первую очередь на законы эйдетического праязыка и лишь в очень малой степени на принципы условного языка обобщенных знаковых систем.

Изучая гармонию, полифонию, форму, мы оперируем ограниченным и строгим набором элементов. Описание этих сторон музыки обеспечивается детально разработанной и хорошо устроенной терминологией теоретических дисциплин. Совсем не так обстоит дело при познании и описании собственно звуковой стороны. Наше описание должно будет стремиться к тому, чтобы возможно более полно и точно отразить тот скрытый в нашем эйдетическом наследии язык звуковых образов, свойств, элементов, который столь богат, что наверняка не может быть схвачен словесными характеристиками. Но сама задача книги толкает нас на этот путь. Что ж! Мы и пробуем по нему идти.

ГОЛОСА

Вполголоса говорят с очень близкими людьми, иногда — с общниками по тайне, иногда — с самим собой. В тишине и в темноте голос становится иным. В нем, если говорят с близким, любимым человеком, обнаруживаются особенно нежные ноты. Но в тишине и в темноте можно говорить и очень громко, если, например, ночь оказывается людной. В рассказе К. Паустовского «Ночной дилижанс» звонкие голоса молодых женщин сравниваются со звуками старой мелодичной итальянской оперы. Рассказ этот содержит глубокий поэтический анализ впечатлений самого разного рода. В центре же его — искусство определения характера человека по голосу...

Описание голосов в художественной литературе — гигантская сокровищница метких наблюдений. Можно было бы составить из одних только цитат многотомную книгу и, расположив материал в соответствии с той или иной руководящей идеей, выявить те обобщения, которые *de facto* уже существуют в мире книг.

Здесь и краткие авторские ремарки, адресованные актерам — исполнителям драматических ролей, и развернутые портретные характеристики героев романа или даже целые произведения, подобные «Ночному дилижансу» Паустовского.

Какую-то часть этой подборки могут составить сцепления цитат, выявляющие методом сравнения особенности писательского слуха и слухового воображения. Кто-то из литераторов особенно часто обращается к слуховым образам, и для него голоса — едва ли не основной материал характеристики. Другой, напротив, опирается преимущественно на зрительные впечатления, на описания фигуры, жестов, походки.

Вот отрывок из «Юнкеров» А. И. Куприна: «Но с особенным напряжением дожидался Александров того момента, когда в переключке наступит очередь любимца Дрозда, портупей-юнкера Попова, обладателя чудесного низкого баритона, которым любовалось все училище.

— Портупей-юнкер Попов, — монотонно и сухо выкликает фельдфебель.

„Вот сейчас, сейчас“, — бьется сердце Александра.

— Я!

О, как этот звук полон и красиво кругл! Он нежно густ и ароматен, как сотовый мед. Его чистая и гибкая красота похожа на средний тон виолончели, взятый влюбленным смычком. Он — как дорогое старое красное вино».

Уносящимся в космические дали голосом кончается знаменитая «Аэлита» А. Н. Толстого. «Лось напряг слух. Словно тихая молния, пронзил его сердце далекий голос, повторявший печально на неземном языке: — Где ты, где ты, где ты, Сын Неба?»

Голос может не соответствовать внешности. «Как только этот человек заговорил, я обнаружил, что он наделен своеобразным даром. Его голос был точно музыкальный инструмент, звук которого проникает в душу, и он мастерски, хотя и несколько нарочито, играл на этом инструменте. Он не старался заставить вас забыть о безобразии его лица: напротив, он точно выставлял это безобразие напоказ, делая его частью той магической силы, которою обладала его речь. Слушая с закрытыми глазами дудочку этого крысолова, вы были готовы идти за ним до самых стен Гаммельна». И далее в своем рассказе «Среди текста» О'Генри развертывает повествование о блистательной победе голоса над внешней красотой соперника в борьбе за любовь красавицы. В этом рассказе уже нет больше подробных характеристик самого голоса — главное в описании поразительных результатов его действия. Но все же иногда в описание вкрапливаются краткие образные моменты — «бархатный тембр приятнее, чем бархатный румянец»; «Я то понижал голос до нижнего соль, то повышал его до верхнего фа-диез. В его звуках была поэзия и живопись, аромат цветов и сияние луны».

Красивый, добрый, нежный голос, принадлежащий страшному на вид существу, — это один из мотивов и в народных сказках. Он отражен в «Аленьком цветочке» С. Т. Аксакова. Из сказок может быть собрано целое ожерелье фрагментов — каждый о голосе, то о страшном, то о мягком и проникновенном. Здесь целая система установившихся в народном сознании оценок и ценностей, здесь выделение представлений, важных для понимания человеческих типов...

Джанны Родари в сказке «Джелльсомино в стране лжецов» наделяет своего героя голосом необычайной силы. Но это, конечно, не его изобретение, а развитие одного из мотивов сказочного эпоса.

У древних греков наиболее ценными — что отражено в виде системы этических и эстетических представлений — считались низкие голоса. Описания, определения, содержащиеся в трудах античных мыслителей, тоже могли бы составить один из разделов книги о голосах.

Особое отношение к голосу обнаруживается у ораторов и актеров (особенно чтецов-декламаторов). Здесь красочные характеристики, принадлежащие, например, Цицерону. Искусство художественного чтения, в котором важны и собственно звуковые качества

голоса и интонационная сторона, получает свою оценку в литературе. Таково проникнутое осуждением описание художественного чтения на одном из светских собраний в «Войне и мире» Л. Н. Толстого.

О музыкантах же, о певцах — знаменитых и начинающих — написано очень много. Здесь можно обратиться и к мемуарной литературе — о голосах Карузо, Собинова, Шаляпина, Обуховой, Лемешева.

Здесь и собственно литературные жанры. В пятидесятые-шестидесятые годы был очень популярен рассказ о школьнике, который обладал громким голосом и полагал, что именно это качество и является для певца главным, что петь красиво — это значит кричать во все горло... Впрочем, основной мотив рассказа не случаен. Он в карикатурном виде отражает одну из важных черт профессиональной вокальной культуры оперно-концертного типа. Необыкновенная мощь голоса того или иного знаменитого певца — особенно необыкновенна в тех красочных легендах, которые хранят восторженную память о нем.

Голосом погасить пламя свечи — свидетельство истинного дара. «Певец Михайлов пробасил: колонна гнется — проба сил!» — этот каламбур, как подпись к дружескому шаржу, — есть не только веселое поздравление, но и фиксация оперных нормативов.

Но гамма от «голоса вполголоса» до сверхмощного архиерейского баса — лишь одна из многих-многих. Ракурсы, повороты, в которых слышат голос поэты, музыканты, исследователи, могут быть самыми разными — и естественными, и совершенно оригинальными, но открывающими в мире слуха то, что в нем было всегда, хотя до поры до времени не осознавалось.

Один из ракурсов — описание магии голоса, его завораживающей силы. И здесь фрагмент за фрагментом — как шаг за шагом в страну чудес, тайн, в мир жизни и красоты.

Вот фрагмент из описаний звуков, издаваемых мастерами японской борьбы «каратэ». Крик, более чем живой, «освобождает» в бою особую жизненную энергию, делает его неуязвимым, и вместе с тем едва ли не физически поражает противника. Это искусство определяется термином «киай-дзюцу» (ки — японское, чи — китайское), что означает, как пишет американский исследователь Гилби, концентрацию энергии в крике и действии¹. В художественной форме этот крик описан в рассказе Роберта Грейвза, который так и называется «Крик».

Голос гипнотизера. Голос заклинателя дождя, заклинателя змей.

Голоса жрецов. Верди в «Аиде» имитирует общий звуковой колорит жреческого ритуала, но магия голоса становится здесь скорее магией музыкальной интонации. И все же особенности

¹ Г и л б и Д ж. Ф. Секреты боевых искусств мира. Токио, Вермонт, 1963.

звукоспроизведения косвенно отражены в унисонной мелодии, в сжатом диапазоне пения...

Все стихло. В грозной тишине
Раздался дважды голос странный...—

— это Пушкин о ситуации похищения Людмилы. Поэт с юмором, с озорной улыбкой описывает брачную ночь и исчезновение руслановой младой супруги. Глинка изображает эту ситуацию всерьез. В разработке знаменитой увертюры к «Руслану» — два таинственных аккорда, окруженных паузами жуткой ночной тишины. Если читатель воспользуется особым приемом — вслушается в них, как бы останавливая течение музыки (это легче всего получается в воображении — музыка замедляется и даже останавливается, сохраняя звуковой облик), — то вдруг пробежавшие по коже мурашки дадут ясно почувствовать, сколь сильными чарами может обладать волшебное заклинание.

Впрочем, заклинание не является искусством только чародеев, колдунов, шаманов. Заклинательные формулы может произносить и ребенок. В заклинаниях, заговорах, в считалках, в детских песенках-дразнилках — формульность прежде всего. Формулы наделены для поющих и слушающих невероятной силой. Им ничего не может противостоять. Они требуют беспрекословного приятия, действуют как закон.

Ни складушки, ни в ладушки,
Прямо Лильке по макушке! —

пропела звонким голосом девочка. Мальчишка, защищающий интересы обиженной таким обращением Лильки, веско отпарировал:

Лилька вовсе ни при чем,
А дразнилку — кирпичом!

— Мимо! — закричала «дразнилка». — Нет, попал, — басом ответил мальчик. И началась перепалка: мимо — попал, мимо — попал, мимо — попал...

Эти слова уже не были ритмизованы, не звучали формулами и потому не имели такого веса. Если бы кто-то из спорящих снова нашел стиховую форму, он вышел бы победителем. Здесь же оставалось единственное — быть в перебранке последним, а это непросто.

Спор начался детской дразнилкой. Она была уничтожена другой дразнилкой. Взрослые оказались свидетелями древнейшего по истокам формульного боя, почувствовали магическую силу. Ее запечатлевают предания, мифы. В известной русской сказке «Лиса, заяц и петух» лиса справляется с собаками, медведем и быком с помощью магической фразы: «Как выскочу, как выпрыгну, пойдут клочки по закоулочкам!». И лишь петух, тоже обратившийся к формуле («Несу косу на плечи, хочу лису посечи!»), изгоняет захватчика из «лубяной избушки».

Однако дело не только в формулах. Магическая сила проявляет-

ся и в самом тембре речи. Детские песенки часто строятся как заклинания, и голос в них становится особым. Искусством завораживать (заговаривать) владели знахари, служители темных культов, старейшины племен, истовые раскольники. Заклинание раскольницы Марфы у Мусоргского — замечательное, гениальное воссоздание в музыкальных звуках этого искусства.

Заклинание, проклятие, клич, кликушествовать, восклицание, накликать — в этих словах, если в них вслушаться и всмотреться, запечатлены различные магические свойства голосов. Филологическая серия фрагментов — еще один раздел воображаемой книги.

А еще раздел — о слухе, нацеленном на тайны голоса, стремящемся уловить момент, когда голос дрогнет, когда в нем особенно ярко выявится скрываемая тайна. «Голос — опасный аппарат. Но поймите меня, — говорит один из героев Кнута Гамсуна, — я говорю не о материальном звуке голоса, голос может быть высоким или низким, звучным или глухим, — я подразумеваю не это, нет, я настаиваю на том, что в голосе скрывается тайна, целый неведомый мир, который является как бы отчизной этого голоса...»

«Тайны вокальной речи» — так назвал свою книгу один из советских исследователей профессионального голоса¹. Она, как и другие работы этого исследователя, а также ряд трудов отечественных и зарубежных ученых, характеризует лишь голоса профессиональных певцов — притом только со стороны объективных акустических и психофизиологических подходов. И там приоткрывается в интересных ракурсах частица того неведомого мира, который является почти бескрайней отчизной и тайной голосов. Мы отсылаем читателя и к другим работам — Д. Л. Аспелунда, Л. Б. Дмитриева, И. И. Левидова, А. Музехольда, Р. Юссона. Но даже вокальные голоса охватываются в них частично. Ведь наряду с профессиональным пением европейского типа существует непрофессиональное, а также внеевропейские певческие культуры. А детское пение! А звуки птиц, зверей, и вообще природы!

Принцип антропоморфизма едва ли не весь звуковой мир превращает в мир голосов. Звуки как голоса привлекают поэтов, музыкантов, ученых. Да! Из их высказываний можно составить целую библиотеку. С великим трудом могла бы объять эту тему одна книга, будь она даже претолстая. А тут — всего лишь один из семи очерков. Для него не подходит ни жанр хрестоматии, ни реферативный стиль.

Открывшие тему описания голосов, проявляющихся не только в пении, но и в речи, в крике, — какое отношение имеют они к музыке? Ведь сравнение женских голосов в «Ночном дилижансе» с голосами старой итальянской оперы — всего лишь поэтический прием!

Верно. Но ответ был дан еще в предисловии: музыка впиты-

¹ Морозов В. П. Тайны вокальной речи. Л., 1967.

вает в себя все звуковые богатства жизни. Человек не только поет, но и говорит. И даже если думать, что по речевому тембру невозможно узнать, с каким певческим голосом мы имеем дело, все же связи речи и пения, речевой и вокальной интонации остаются, вне всякого сомнения, важными не только для вокального цеха, не только для композитора, но и для понимания инструментальной, оркестровой, симфонической музыки.

В речи звуки наделены множеством смыслов. Они — и элементы фонетической системы языка, и материал слов, и частицы звуко-образительного ряда. В своем сцеплении они выступают как носители интонации, а также диалектных особенностей произношения, что в яркой форме обыграно в «Пигмалионе» Шоу. Это, конечно, не всё. В них есть много надречевого и даже доречевого.

Домашние животные реагируют на речь человека главным образом в ее доречевом содержании, хотя многие из них прекрасно распознают и слова, особенно — наиболее важные и интересные с их точки зрения. Но на звуки своих сородичей, собратьев они откликаются еще более заинтересованно. Ведь там не бывает лишних слов — все только самое необходимое и настоящее.

Сетон-Томпсон ярко описывает язык ворон. Возможно, что вороны научаются своему языку не сразу и потом развивают, совершенствуют его, перенимая друг у друга. Они — талантливые подражатели. Прекрасно подражают речевым звукам попугаи. Скворцы перехватывают песни других птиц. Их репертуар пополняется легко и быстро. Но нет ли у них всех еще и доречевого, доязыкового знания?

Только что вылупившиеся птенцы начинают пищать и взрослые скворцы реагируют на это с самым глубоким пониманием. Здесь уже не заученный язык, а голос инстинкта. Жалобное мычание теленка, повизгивание щенка, шипение напуганного котенка — звуки, наделенные смыслом от природы. В человеческой речи доречевые, дочеловеческие смыслы высвободить, выявить трудно даже в специальных исследованиях.

Но вот крик только что родившегося ребенка...

Ряд работ посвятила звукам младенческого голоса Р. В. Тонкова-Ямпольская¹. Ею было выяснено, что наиболее частым и естественным у новорожденных является звук, напоминающий гласную *a*. Младенческий лепет включает и другие звуки, и все они вместе становятся глиной, из которой потом вылепливаются звуки родного ребенку языка, появляются первые складывающиеся в слоги слова — *ма-ма, па-па, дя-дя...* Во всех странах эти первые слова содержат фонему *a* и простейшие смычные согласные. Язык, речь приспособляют природные звуки к своей фонетической системе.

¹ Тонкова-Ямпольская Р. В. Спектрографическая и интонационная характеристики голосовых звуков новорожденных детей. — В кн.: От простого к сложному. Л., 1964, с. 68—75.

Но и до слов, до языка младенец сначала невольно, а потом нарочно использует голос для общения. Он уже умеет плакать, кричать, похныкивать, и взрослые не могут спокойно слушать эти звуки.

Плач действует как пытка — до того велика его смысловая сила. Здесь объединяются в одно целое интонация и надрывные звуки дыхательно-импульсного характера. Впрочем, они же — только в другом интонационном оформлении — появляются и при смехе. Гортанное *x* и предфонема *a*, постоянно переходящая в *э*, составляют простейший алфавит плача и смеха. Кроме них в смехе и в плаче действует еще и резко запирающий дыхание гортанный элемент.

Смех появляется и завоевывается позже плача, хотя между ними сохраняется какая-то общность, облегчающая переходы от одного к другому, от смеха сквозь слезы к рыдающему смеху. Заливистый ребячий смех — это уже человеческое проявление. А когда ребенок начинает смехом приглашать к продолжению игры, вызывающей у него восторг, звуки смеха становятся уже почти специальным сигналом, знаком.

В смехе больше, чем в плаче, элементов произвольности, нацеленности на общение, а потому он ближе языку и речи. В языке не случайно возникли изобразительные слова и частицы, имитирующие смех, и значительно труднее найти эквиваленты плача. А. Райкин в своем «научно-исследовательском институте смеха» перечисляет множество фонетических вариантов. А за звуками *ха-ха-ха*, *гы-гы-гы*, *хе-хе-хе* и за многими другими — свой жанр, своя ситуация, свой круг смеховой культуры или бескультурья. Смеются в лицо, беззастенчиво, «до неприличия», сдержанно, заискивающе, оглушительно, прыская. Смех может принимать и немые формы — ухмылки, усмешки, свистящего одним дыханием хохота. Смеются одними плечами, давясь от смеха. Но и дав голосу свободу, все равно хватаются за живот, смеются до колик, до упаду, гогочут, запрокинув голову, уперев руки в бока, приседая и всплескивая руками. Смех запечатлевается в позах, в нем ощутимы жесты, сотрясения тела. А в мимике и позах слышен самый хохот — например, разноголосый хохот запорожских казаков, пишущих письмо турецкому султану. Есть еще смех зловецкий, подлый, предательский, дьявольский, леденящий душу.

Мефистофельский смех замечательно разработан Ф. И. Шаляпиным — отсюда целая культура вокального сардонического хохота. В итальянской опере примадонны развили фиоритурный смех — легкий, кокетливый, серебристый. Откровенно, простовато научились смеяться в джазе саксофоны и кларнеты. Вызывающий, завлекательный, иронический женский смех почти без музыкальной обработки, почти в натуре, включали в конкретную музыку П. Анри и П. Шеффер.

Смех соединяет в себе безусловность с условностью. Можно смеяться нарочно, насильно, по долгу службы — на этом построены

сюжеты из жизни клоунов. Плач симулировать труднее, хотя капризные дети постигают это искусство в совершенстве. Смех, как нечто естественное и безусловное, характеризует индивидуальность человека. Но как нечто высоко условное — маскирует ее. Будучи доязыковым и надязыковым, смех сам порождает множество жаргонов, и человек ориентируется в них как полиглот. Он смеется на работе иначе, чем дома, его откровенный смех отличается от смеха в гостях, от официального смеха, хотя иногда он вообще противоречит этикету.

Что же такое смех для слуха? Интонация или звуки? Его заливающие, рыдающие звуковые фигуры очень похожи на интонацию, и все же отличаются от нее. Это скорее протоинтонация. Смех есть синкретизм звука, интонации, жеста и смысла. Его язык может уверенно соперничать с речевой интонацией. Вводя различные смеховые элементы в произнесение той или иной фразы, человек может коренным образом менять ее смысл. Интонация фразы иногда просто не может противостоять смешкам и смешинкам, проникающим в люфтпаузы и цезуры. И даже под тенью смеха меняется общий смысл говоримого. На интонацию налагаются кавычки — иногда двойные, веселые, иронические...

Но смех не только протоинтонация, а и голос, и звук. В нем долго-долго, а может быть навсегда, остается что-то естественное, простое, и мы долго можем смеяться как дети, а в заразительности смеха чувствовать нечто наивно-природное.

В нормальном, наиболее чистом, свободном от наигранности смехе участвует все та же предфонема *a*, или точнее — *аэ*. Ее универсальность и емкость невероятны. И она предстает нам как лицо младенца.

На нее настраивается малыш, убаюкивающий себя собственным голосом. Поразительное предвосхищение музыки уже в доречевой возрастной стадии! Колыбельное *a-a-a* слышится у ребенка и при пении с закрытым ртом, и какой же в этой вокализации чистейший эгоизм и чистейшая невинность!

Трогательность долго сохраняется в детских голосах. Даже когда ребенок начинает петь как профессиональный музыкант, слух улавливает в голосе эту черту, расценивая ее как что-то нежное, неокрепшее, нуждающееся в защите, непорочное. И тем более чарующим оказывается соединение ее с той собственно художественной эмоциональностью, глубиной, серьезностью, которые проникают в детское пение вместе с самой музыкой.

Многие помнят голос Р. Лоретти. Пластинки с пением мальчика обошли весь мир. Вероятно, нечто подобное слышал П. И. Чайковский во время пребывания во Флоренции. Вот отрывок из его письма к брату.

«Вечером мне предстояла... встреча с певцом-мальчиком... Ровно в девять часов я подошел к мосту, где должен был меня ожидать человек, обещавший найти его. И этот человек был тут, и какая-то толпа других мужчин с любопытством ожидала меня,

и центром всего этого был наш мальчик. <...> Так как толпа все увеличивалась и место людное, то я направился подальше по направлению к Кашино. Дорогой я изъясил сомнение, что это не он. „Вы услышите, когда я запою, что это я был. Вы мне тогда дали серебряный полфранка!“ Все это говорилось чудным голосом и проникало до глубины души. Но что со мной сделалось, когда он запел? Описать этого невозможно. Я думаю, что ты не сильнее наслаждаешься, когда слушаешь пение Панаевой!»¹.

Самый факт сравнения уличного карнавального музыканта с профессиональной певицей, сама возможность сопоставления говорит о близости народного пения в Италии к развившемуся на его основе оперному. То же и у Р. Лоретти. В его пении удивительно высокопрофессиональное искусство звуковедения. Оно во многом объясняется природной постановкой голоса и детской переимчивостью. И все же оно восхитительно. А ведь итальянское кантленное ведение звука является одним из высочайших достижений постепенно формировавшегося искусства управления голосом — звуковедения.

Ударение в этом слове нужно ставить так же, как и в более распространенном слове «голосоведение». Но это разные вещи. В классе гармонии студентов учат не только логике чередования аккордов, но и хорошему голосоведению. Что это значит, может понять понастоящему лишь тот, кто испытал все прелести и тяготы музыкального труда. Когда четыре голоса вместе такт за тактом продвигаются к тому или иному заветному пункту гармонического движения, они делают это так, что слух приходит в восторг и от плавной линии каждого голоса, преподносящего также сюрпризы, и от того, в какое удивительно красивое интервальное сочетание они то и дело встают, и от того, что, будучи совершенно самостоятельными и большей частью легко замечаемыми в совокупном звучании, голоса все же не навязывают себя слуху все время, а лишь тогда выходят на свет, когда и слух переключается с других голосов... Когда все звучит прозрачно и все-таки насыщенно и попеременное оживление линий, слегка размывая контуры чередующихся аккордов, придает им дополнительные, непостижимые по фонической прелести оттенки, когда бас вовремя берет густую завершительную ноту, а все другие голоса задерживаются, чтобы создать впечатление последнего реверанса, — тогда педагог говорит студенту: задача сделана неплохо, а голосоведение просто отличное!

Звуковедение, однако, куда филиграннее. Ведь в нем внимание музыканта углубляется в еще более тонкие процессы. Если гармонический голос шлифуется, отделяется лишь в том, что касается последовательности, протяженности и интервальной упорядоченности тонов, то в звуковедении каждый тон, каждый островок покоя оказывается насыщен внутренней жизнью. Тоны выступают

¹ Чайковский П. И. Письма к близким. Избранное. М., 1955, с. 151.

как неразложимые единицы, звуки же сами начинены микропроцессами. Это почти неосознаваемые, но чувствуемые слухом модуляции тембра, громкости, высоты, несущие свою неподдающуюся словам сокровенную красоту.

Стоит только вслушаться в первый звук шубертовской Ave Maria, взятый Зарой Долухановой тихо-тихо, но с прямым попаданием в точку ожидания, в то, как певица незаметно раздвигает границы этого звука, оставляя его все тем же тоном мелодии, как он, сдерживаясь, разрастается, тем не менее, до того, что энергия звуковедения, звуковая воля как бы переливается в движение самой мелодии и она, покачнувшись на мгновение вниз, тотчас устремляется ввысь к терцовому тону, и тут обнаруживается, что нет никаких границ между звуком и интонацией, что звуковедение становится голосоведением и что только так и следовало бы понимать слово, арестованное в классах гармонии! Во избежание путаницы, однако, оставим его там, ибо и термин «звуковедение» отвечает сути дела, тем более что направляет внимание и на каждый отдельный звук, так что можно всю мелодию, спетую на одном дыхании, назвать звуком-процессом. Искусство здесь как раз в том и состоит, чтобы придать звуковое единство даже самой разбросанной последовательности тонов.

Стоит вслушаться в последний звук песни «Танцующие Эвридики», в то, как Анна Герман с щемящим польским «жаль» оставляет мелодию, как превращает этот звук в уносящийся медный тон, как ее чудесный голос переходит в кристаллическое, обобщенное, возвышенное инструментальное звучание, а вместе с тем создает впечатление зова, восклицания, направленного из мира песни в мир слушающих, — стоит услышать это, чтобы понять, что звуковедение подчас намного сложнее, чем подчиненное канонам гармонии ведение фактурных голосов.

Здесь, конечно, тоже постепенно складывались каноны. Появилась и терминология, впрочем, не столь уж обширная. В нее входит, например, термин «филирование». На первом звуке из шубертовской Ave Maria мы слышим потрясающе эффектное филирование. Ведь при точном попадании в самую сердцевину ритмического мгновения, подготовленного для слушателей триольным движением вступительных тактов, певице одновременно удается создать впечатление почти незаметного возникновения голоса, его волшебного выплывания из аккомпанементных фигураций, осуществленного без единого всплеска. А затем (тоже не понять — где, когда, как!) звук округляется, полнеет, сохраняя требуемые музыкой качества умеренности и благородства. Певцы тренируются в филировании тщательно и долго. Но филирование — отнюдь не элементарная единица. Оно предполагает мастерское владение дыханием, умение варьировать степень мягкости начала звука.

Первый звук шубертовской мелодии есть к тому же и первый звук алфавита! Это та же фонема *a* — наиболее простая, легкая, удобная не только для речи, но и для музыки. В заданной компози-

тором вокализации слов «Ave Maria» поразительны совпадения гласных *и* и *а* со звуковысотным рисунком. Высокое по тембру *и* попадает на вершину мелодического мотива, центральное, открытое *а* трижды совпадает с первой ступенью ладового звукоряда, хотя в конце она переосмысливается в параллельном миноре. Все это обуславливает высшую органичность вокальной интонации. Мелодия здесь как бы способствует более ясной дикции. Кстати сказать, в пении речевые гласные, как известно, сильно нивелируются, а многие сближаются с *а*. Если учесть, что по частоте использования в речи *а* стоит на одном из первых мест, то станет понятным, почему в пении, как утверждает В. П. Морозов¹, преобладает форманта именно этой гласной.

Филирование, как и другие приемы вокального звуковедения, отрабатываются в классе пения на разных гласных. Но чтобы оценить этот факт с позиций темы данной книги, обратимся сначала к другому — к тому, что отношение музыки и речи к природному звуковому материалу в ходе долгого исторического развития было во многом различным.

Р. В. Тонкова-Ямпольская в упоминавшейся статье пишет: «Человек рождается с артикуляционным аппаратом, вполне приспособленным к произношению звуков речи, так как речевой аппарат новорожденных детей производит звуки, имеющие все интонационные и спектральные характеристики, необходимые для построения фонем и интонационных структур членораздельной речи. Однако крик новорожденных детей не содержит ни сформированных фонем, ни интонационных структур»².

Именно из этого сырого материала начинают в индивидуальном развитии человека вылепливаться и звуки речи, и фигуры речевой интонации, а также музыкальные звуки. Трудно предположить, что на заре языка и музыки первичная голосовая субстанция была такой же, какой она предстает современным ученым. И все же есть основания считать, что в отношении форм преобразования звуковой материи явления онтогенеза и филогенеза в общих чертах совпадают.

В развитии языка, как показывают исследования, звуки голоса оказываются базисом, над которым надстраиваются — даже в анатомо-геометрическом и акустическом смысле — фонемы и артикуляционные тембровые единицы, складывающиеся в компактную, но богатую комбинационными возможностями фонетическую систему. Эта система выполняет не только разграничительные структурные функции, благодаря которым человек отличает слова друг от друга всего лишь по одной фонеме, но и собственно содержательные, семантические функции³.

Голосовые звуки, даже если они никак ситуационно не обусловлены, даже если отвлечься от их интонационных значений и от

¹ Морозов В. П. Биофизические основы вокальной речи. Л., 1977, с. 41.

² Тонкова-Ямпольская Р. В. Цит. изд., с. 74.

³ См. об этом, например: Воронин С. В. Основы фоносемантики. Л., 1982.

значений всех других элементов языка и речи, и сами по себе несут слуху большую информацию. Кроме предметных характеристик, отражающих физические свойства звукового источника (об этом говорилось в первом очерке), звучание голоса сигнализирует слуху о внутреннем состоянии — о его физиологических и психологических изменениях, об эмоциональном тоне и содержании этого состояния. И если интонационные колебания говорят о его переменчивости, то в тембровой, собственно звуковой палитре голоса запечатлевается характеристичность человека в целом, то есть и его характер в широком смысле, и его облик, душевно-телесная индивидуальность.

Однако какова механика этого запечатления? Ведь гортань как таковая и голосовые складки создавались природой отнюдь не для таких целей. «Все органы, участвующие в фонации, — пишет Р. Юссон, — предназначены для первоочередных и более важных функций человеческого организма. (...) Гортань, которая служит вибратором, не является исключением из правила, ее основная роль — это дыхание и защита легких. На втором месте стоит функция замыкания гортани, которая после вдоха обеспечивает фиксацию и устойчивость грудной клетки, необходимые для действия верхних конечностей. И лишь на третьем месте стоит функция гортани как звукообразующего органа»¹.

Будучи способен «производить своей гортанью только шум»², человек, тем не менее, «высвечивается» им настолько определенно, что голосу справедливо приписывается яркая портретность. Действительно, исходный спектр звуков, издаваемых связками при натяжении, весьма далек от того, какой воспринимается слушающим речь или пение. Этот спектр преобразуется, в частности, благодаря резонаторам, находящимся выше голосовых связок, — надсвязочному, глоточному, ротовому и носовому. Каждый из них реагирует на частоту, близкую его собственной: надсвязочный — на 3000 гц (около f_{is}^4), глоточный — на 700 гц (около f^2), ротовой — на 1000 гц (около h^2). Заметим, что приведенные здесь числовые и высотные данные являются обобщенными. Как правило, в женских голосах они расположены чуть выше, в мужских — ниже. Кроме того, интервалы между ними также могут дать индивидуальную картину. По-разному проявляется эффект их действия — иногда очень ярко, иногда менее выражено.

Как бы то ни было, первоначальный «шум» гортани преобразуется в резонаторах и мягких фильтрующих тканях, и его конечная, итоговая форма расценивается слухом именно как характеристика, определяемая анатомо-физиологическим своеобразием надгортанной системы. Кроме того, уже сами исходные данные гортанного звучания отражают энергетические особенности дыхания, си-

¹ Юссон Р. Певческий голос. М., 1974, с. 214.

² Там же, с. 215.

лу или слабость, стабильный тонус или колеблющийся, связанный с вялостью и утомлением.

Сказанное равно касается речи и пения. То же, что отличает звучание голоса в этих двух разных режимах его работы, составляет для слуха дополнительную информацию.

Но уже сейчас можно сделать два пояснения, касающихся восприятия характера голоса.

Во-первых, слуховая оценка ориентирована не на акустику, анатомию и физиологию голоса, а на связанные с ними черты облика человека. Именно они, знакомые слушателю по его жизненному опыту, но не только по опыту, а во многом и через систему инстинктивных предзнаний, оказываются главными, определяющими.

Чувственно-звуковой слой в восприятии (как и любой другой — как ослепление блеском солнца, как ощущение волны запахов, как осязание) обладает одной исключительно важной, даже удивительной особенностью. Он опирается не только на прижизненный личный опыт, социально воспитанный, вобравший «сенсорные эталоны» культуры, но и на опыт живой материи в целом, на биологически закрепленную информацию. Поэтому яркость, необычность, странность, фантастичность красок, звуков, ароматов, обрушивающихся на человека впервые в его жизни, еще до того, как он становится человеком в социальном смысле, уже воспринимается им не как нечто нейтральное, а как глубоко запрятанное значительное содержание, содержание жизни его вида и рода, его инстинктов жизни и смерти, продолжения и сохранения.

Изучение этой стороны музыкальных звуков — важнейшая задача будущих исследований. Но само воздействие, спрятанное за фасадом музыкально-культурного слоя, — несомненно и сильно, а иногда потрясающе. Оно может попасть в фокус усилителей музыкальной предрасположенности, когда творческая энергия слушателя, управляемая пониманием музыкального интонационного смысла, полной культурой восприятия, очищает и возвеличивает все самые сокровенные и обычно дремлющие отзвуки организма, когда тембр голоса может показаться чем-то сверхъестественно могучим, нежным, прекрасным.

И именно это, а не само по себе анатомо-физиологические предпосылки, оказывается главным в восприятии своеобразия голоса.

Во-вторых, слуховая оценка характера голоса является целостной и объективированной. Она подчинена своего рода постулату непосредственности. Так можно назвать закон, согласно которому мы, слушая, например, речь, сразу «слышим» ее смысл, воспринимаем его как бы минуя словесную форму, прямо. Постулат непосредственности в еще большей мере действует в областях, где нет промежуточных знаковых слоев. Слово воспринимается «сразу» как смысл лишь после длительного периода усвоения речи. Звуки же голоса (в гораздо большей степени, чем звуки языка)

непосредственно содержат в себе сведения о состоянии человека, о его характере, мгновенно оцениваются не только как звуки, а как и само состояние, как сам человек.

Тут, однако, мгновенность не следует понимать как определение характера по одному-двум звукам. Как уже говорилось, тембр любого источника звука выявляется лишь через множество звуков различной высоты, громкости, спектра. Так и здесь. Голосовые связки должны прочертить в полном звуковом пространстве голоса как можно больше разных линий. Только тогда, как при телевизионной развертке, многократно обегаящей весь экран, возникнет и цельная картина. Конечно, в звучании при этом обнаруживаются и эмоциональные состояния, а не только тембровые и предметные свойства человека. Поэтому более точным будет рассматривать акустический поток речи или пения как собственно звуковой, но обладающий протоинтонационными возможностями.

Итак, живой человеческий голос явился результатом первичной инструментализации дыхательных органов. Он возник как некий инструмент звукового общения, используемый для привлечения внимания, для волевого воздействия и передачи информации, для обнаружения потребностей и намерений. Но это была лишь начальная стадия. Дальше инструмент разрастался, множился, оставаясь целостным синкретическим органом. Инструментализации подверглись и разные функции голоса — речевая и музыкальная.

Важнейшей ступенью явилось формирование артикуляционного аппарата. Совершенно ясно, что произнесение согласных *п*, *б*, *м*, *ф* не было изначальной функцией губ, а выговаривание звуков *р*, *л*, *т*, *ж* не являлось природным назначением языка, что различные гласные вовсе не были целью, ориентировавшей развитие мышц, регулирующих форму и объем полости рта. Сказанное тем более относится к речевой артикуляции в пении, а также к филированию, управлению атакой и вообще к вокальному звуковедению.

Между тем артикулирование звукового потока, превращающее его в словесную речь, вносило новые краски в звучание голоса. Это были нюансы, с одной стороны, определявшие опять-таки индивидуальными чертами человека и служившие основой распознавания (кто говорит и в каком состоянии?); с другой же стороны, и в гораздо большей мере, — детерминируемые языковой фонетикой, рождавшейся в социальном — племенном, родовом — сознании. А последняя ориентирована уже на отражение внешнего мира — мира вещей, процессов, отношений, действий, орудий и предметов труда.

В процессе становления фонетической системы голосовые природные звуки обрели вторую, новую семантику. И это был, при колоссальной эволюционной растянутости, резкий качественный скачок. Если отвлечься от всех других компонентов преобразования (а в целом они составляют сущность социализации человека) и выделить из комплекса лишь звуко-слухо-семантическую транс-

формацию, то переход от функции отражения внутреннего состояния к совмещаемой с ней функции указания, отсылки к внешним предметам и состояниям уже сам по себе может быть охарактеризован как коренной поворот.

Главное же для нас заключено прежде всего в том, что голос как орган выражения превратился в инструмент выразительно-изобразительной знаковой деятельности. Мы не можем рассматривать связанные с этим лингвистические и семиотические вопросы. Ведь основным предметом в книге является звучание, а не знаки и слова. Но нельзя не затронуть здесь моментов звуковой осмысленности, значимости, которые как раз (на стадии формирования фонетики) обнаруживали непосредственную зависимость от естественных, природных, предметных форм и значений. Речь идет о предметно-звуковых тождествах, подобиях, аналогиях, явившихся основой для становления семантики слов.

Классическая для языкознания проблема природы слова и его значения претерпела немало поворотов, развиваясь между полярными представлениями о безусловной связи звучания и значения, с одной стороны, и представлениями о ее конвенциональности — с другой. Однако с течением времени мысль о прямой или, чаще, подспудной связи звуков с предметной действительностью из сферы интуитивных, детских или художественно-поэтических убеждений в том, что слова «сеять» и «веять» или «гром» и «шепот» и не могли бы ни звучать иначе, ни означать что-либо другое, постепенно через учение о мимеоизобразительных словах перешла в самую сердцевину науки о происхождении звуков речи и образовала в ней целую отрасль — фоносемантику.

Суть фоносемантических идей в следующем. Речевые звуки по своей твердости или мягкости, звонкости или глухости, долготе или краткости — качествам, которые однозначно определялись как дифференциальные признаки фонем, обеспечивающие формальное различие составляемых из них слов, — изначально представляли собой совокупность близких к натуре моделей, копирующих предметные свойства действительности. И лишь в дальнейшем развитии и усложнении языка, в эволюции лексики эта связь становилась опосредованной, а в ряде случаев совсем маскировалась и исчезала.

Идеи современной фоносемантики давно уже предвосхитило художественное сознание. Лингвисты постоянно ссылаются на стихи А. Рембо, на его сонет «Гласные»: «А — черный; белый — Е; И — красный; У — зеленый...», на опыты В. Хлебникова. М. Цветаева в одном из стихотворений дает развернутый поэтический анализ звучания имени «Блок».

Примечательна в данном отношении фантазия А. Белого — его своеобразный поэтический трактат «Глоссалогия». Поэт развертывает целую систему уподоблений. Слово он называет «бурей расплавленных ритмов звучащего смысла», артикуляционный аппарат — космосом («космос, твердея, стал полостью рта»).

Очень яркое его образное описание гласных звуков «,i“ — колодезь души в нашей плоти; в „o“ он расширяется; через отверстие полости рта, через „o“, излетает мы в „a“, в мир души: „l“ — душевные существа: это — внешние мысли и внешние чувства; „i“ — духи душевности; „i“ над „u“ есть звезда над ущельем»¹. «В пейзаже, встающем во рту, опрокинут пейзаж наших мыслей: рот — камера обскура космических мыслей»². Интересны развернутые характеристики звуков *a, e, u*: «Звук „a“ — белый, летящий открыто; многообразия раскрытия рук выражают его; полнота души — в нем: благоговение, поклонение, удивление...

— Звук „e“ — желтозелен: звук частных „a“; это — мысли: все зоркости, трезвости, все сомнения мысли; „e“ есть наблюдение: наука; мировоззрение в „e“; здесь душа, рассуждая, колеблется в перекрещенности рук.

— Звук „u“: синева, высота, заостренность, восторги, восхищенность, мистика, люциферизм...»³

В подобного рода художественных описаниях звуков, конечно же, действует уже сложившийся опыт речи, знание языка. Удивление во многих языках выражается междометием «А». Отрицающее, сомневающееся *e* стоит в центре слова «нет». Здесь действовал и тот самый постулат непосредственности, под влиянием которого даже при отсутствии явных связей и подобий человек склонен видеть в звуковом образе слова нечто соответствующее обозначаемому им предмету. Но главное заключалось все-таки в реальном, рассредоточенном в массе слов соответствии, которое не может не ощущаться человеком, особенно если слух его настроен на смысловую оценку звучностей, как это и было у А. Рембо, М. Цветаевой, А. Белого.

Статистические данные фоносемантических экспериментов подтверждают факт связи. Вот, например, цветовые определения гласных: *a* — ярко-красный, *o* — яркий светло-желтый или белый, *u* — светло-синий, *e* — светлый желто-зеленый, *y* — темный синезеленый, *ы* — тусклый темно-коричневый или черный⁴. А ведь у А. Белого гласные *e* и *u* получили точно такую же характеристику!

Но в чем же реальная основа качественных соответствий? Здесь, во-первых, огромную роль играет общебиологический опыт, благодаря которому все низкие, ритмически-рваные, грохочущие звуки издревле относятся к пугающим, страшным, опасным явлениям (гром, грохот обвала и т. п.), а все высокие, плавные, тихие, напротив, — к приятным, безопасным. И человеку эта связь передается по эстафете из глубины глубин — «...звук речи — есть память о памяти»⁵, — говорит А. Белый. Речь человека лишь как бы приспособила до него осмысленные звуки к системе языка. То же

¹ Белый А. Глоссология. Поэма о звуке. Берлин, 1922. См. с. 11, 12, 13, 74.

² Там же, с. 102—103.

³ Там же, с. 106.

⁴ См.: Журавлев А. П. Звук и смысл, с. 120.

⁵ Белый А. Цит. изд., с. 130.

утверждает Р. Юссон: «Звуки гласных... видимо, формировались посредством подражания и приспособления к звукам природы, которые лучше всего воспринимались слухом»¹.

Во-вторых, существенна и артикуляционно-моторная аналогия. «Жест руки наш безрукий язык подглядел; и повторил его звуками»². Поэт прав, артикуляционный аппарат оказывается микрокосмосом, подобием мира, где язык — почва, а небо — небо или свод. Не случайны и лингвистические термины, относящиеся к небу, — свод, палатализация.

Не менее важными, наконец, можно считать и собственные характерные для человека особенности тембра голоса, которые накладывают свою печать на языковую систему фонем.

Через сетку фонетических сенсорных эталонов человек начинает уже несколько иначе оценивать весь звуковой мир. С другой же стороны, эта сетка трансформирует проявления голосовой индивидуальности, в чем-то нивелируя ее, но вместе с тем добавляя к ней характеристичность чисто произносительную. Однако еще более важным оказывается здесь расширение тембрового диапазона голоса, ибо активные артикуляционные движения, меняющие настройку надсвязочного резонатора, а также сложные ритмические модуляции, например в звуках *p, u, ё, ю, я*, приводят к заметным модификациям акустической картины голоса. Голос в речи, таким образом, получает возможность наряду с выражением внутреннего отображать и внешнее, но, что еще более существенно, также уподоблять одно другому, что и осуществляется с помощью артикуляции и дыхания. Отношение «голос — звуковая среда», за которым стоит отношение «человек — мир», множится как в системе зеркал, служит основой антропоморфизма и метафоричности.

Вслед за речевой инструментализацией голоса, а отчасти и параллельно с ней, развивалась вокальная. Это был уже новый и более высокий уровень инструментальности, в некоторых отношениях аналогичный речевому, но кое в чем прямо противоположный ему. Инструментализация голоса — как прилаживание его к пению — осуществлялась уже тогда, когда человек начал культивировать особую манеру интонирования, более интенсивного и эмоционального, чем в речи. Но главное — появилось новое качество: речевые слоги удлинялись, и гласные фонемы стали выдержанными по высоте и тембру.

Играли ли какую-либо роль в стабилизации тонов голоса внешние влияния? Не подлежит сомнению, что в силу природной способности к имитации (известный советский историк и психолог Б. Ф. Поршнев называет ее эхоталией) человек мог повторять голосом звуки, издаваемые различными предметами, натянутой тетивой, простейшими свистками, а также пение птиц и самые разнообраз-

¹ Юссон Р. Певческий голос, с. 217.

² Белый А. Цит. изд., с. 15.

разные иные звучания, в которых какую-то долю занимали устойчивые тоны. Более сильное влияние на процесс стабилизации вокального интонирования начали оказывать уже на поздних этапах развития музыкальной культуры инструменты, в особенности — в жанрах, где пение сопровождалось инструментами или соседствовало с ними.

Конечно, эти влияния не были единственной причиной инструментализации голоса. Ее основа коренилась в самом вокальном звукоизвлечении. Громкий звук обращал на себя внимание, заставлял смотреть с необычной стороны и на голос. Запевший человек открывался вдруг в новом качестве, ибо в речи индивидуальность голоса выявлялась только частично — в низком регистре, при средней громкости. В возбужденной речи, в крике человек лишь подступал к тому, что обнаруживалось за чертой. Сначала он ходил по земле, потом же вдруг поднимался вверх на крыльях. Словно раздвигались створки и слуху являлось глубинное, эмоциональное, сокровенно характерное. Впрочем, для яркого обнаружения такого инобытия нужно было очищение голоса от глассандирующего движения, от шумовых призвуков речи. Сама собой рождалась забота о более чистом звучании.

В Европе средних веков и Возрождения уже существовал хорист-профессионал. Сейчас трудно судить о деталях вокальной профессии тех времен, хотя ясно, что она была связана с коллективным пением.

С начала XVII века все более развивалось искусство сольного пения, а также вокальная педагогика. Как и раньше, голос оставался органом живого интонирования. Но профессионализм стимулировал в нем формирование качеств почти инструментальных. Наиболее явными они были в колоратурном пении, в ариях, где голос соревновался с флейтой или каким-либо другим виртуозным инструментом, в специальных упражнениях. Однако европейская культура пришла к инструментализации пения даже в самых кантиленных его формах.

Прежде всего возросла роль технической выработки голоса. Необходимо было выравнивание звуков по всему диапазону, искусная маскировка переходов из регистра в регистр. Пение в больших оперных и концертных залах требовало особой дальнобойности, полетности звучания. Именно этим объясняют современные исследователи развитие так называемой верхней певческой форманты, расположенной в зоне от 2600 до 3200 герц — там, где слух способен отчетливо воспринимать даже самый слабый сигнал.

Уже давно в вокальной педагогике утвердилось понятие «постановки голоса». Постановка — это и есть целенаправленная работа над формированием соответствующих навыков пения, над развитием самого певческого аппарата — всего того, что требует от вокалиста та или иная сфера музицирования. Но это также и результат работы.

Обычно выделяют разновидности постановки, отвечающие

оперному и камерному пению. Однако репертуар вокалиста-профессионала включает и исполнение музыки иного рода, например эстрадной, народной. Оно осуществляется на уже приобретенной профессиональной базе, а потому и обладает легко узнаваемым стилем. Понятие постановки может быть отнесено к любой сфере, в которой существует известная профессионализация пения, — к внеевропейским культурам, к легкой музыке и т. д. В каждом случае действует своя постановка голоса. На ее основе, а также в зависимости от жанровых, культурно-исторических детерминант в этих областях музицирования и в культуре в целом складывается система голосовых типов.

В типологии голосов мы сталкиваемся с интереснейшей общекультурной и общеисторической проблемой типизации деятельности. Формирование типов и отвечающих им профессиональных требований осуществляется под воздействием множества факторов.

Одним из них является жанр. На голос налагаются каноны жанра — от его социальной функции, особенностей текста до особых приемов и навыков вокализации, рассчитанных на характерную для жанра ситуацию, пространство, публику. Особую манеру должны были выработать, например, среднеазиатские музыканты, певшие в зданиях с гулкими куполами. Они так и назывались «купольниками» (хонакои или ишкам). Певцы камерного типа должны были культивировать ювелирнейшую нюансировку, соответствующую небольшой аудитории и камерной обстановке.

Но не только жанры воздействовали на выработку голосовых типов. Не менее важным в различных культурах оказывались и канонизированные системы образности, отражавшиеся, например, в театральных масках, в певческих и актерских амплуа, в воздействии на голоса типологии аффектов. Известные в истории оперы характерные арии, требующие патетики и энергии, арии мести, певучие арии, характеризующиеся элегичностью, бравурные с их игривостью и виртуозностью связаны были и с теорией аффектов, и с издавна складывавшимися культурными представлениями о типах исторических, литературных, сценических героев. Эти представления, однако, не могли бы воплотиться в системе певческих голосов, если бы последние и сами по себе не выступали как органы обнаружения индивидуальности человека. Так рождались понятия буффонного баса, лирических и драматических теноров и сопрано, складывалась клавиатура профессиональной европейской типологии голосов — некий гигантский инструмент вокальной культуры.

Существенно здесь и то, что утвердившаяся типология голосов, впитавшая в себя и содержательно-образные, и психофизиологические, и специфически музыкальные (например, требования гармонического четырехголосия) воздействия, проецировалась и на каждый отдельный голос, порождая массу сложностей, иногда даже драматических.

К последним можно отнести трудности введения в профес-

сиональную сферу так называемых промежуточных голосов, которые не соответствуют ни одной из клавиш вокальной типологии — ни по тесситурным данным, ни по предпочитаемым амплуа, ни по характеру тембра.

Но и при стопроцентном соответствии трудностей немало, ведь голос должен быть преобразован в сложнейший инструмент — притом инструмент определенной культуры и отвечающей именно ей типологии. Это значит, в частности, что отныне (как только человек вступает на стезю вокалиста) голос его должен служить не одному только естественному выявлению творческой индивидуальности и личностной характерности, но и тому комплексу ролей, набор которых преподносит ему музыкальная культура. Это значит, что и сам певец как профессионал должен овладеть особой психотехникой переключений в разные роли, образы, типажи, аффекты, типы техники. При всем том что-то в его пении остается постоянным, устойчивым, позволяющим во всех случаях узнавать его искусство, индивидуальную манеру или хотя бы ее след в отшлифованном педагогами конечном продукте.

За сложностями и их преодолением в практику пения входит холодный расчет, аналитичность. Она лишь отчасти проистекает из особенностей профессионального образования, из разграничения учебных дисциплин. Раздельности последних отвечает и аналитичность самой профессии. Певец отдельно работает над дикцией, над сценическим движением, над ансамблевыми навыками, над разработкой физиологической гибкости голосового аппарата, над интерпретацией произведения и т. п.

Аналитичность приводит даже к отделению эмоции от ее воплощения. Однажды пережив какое-то чувство, нужно лишь запомнить формы его протекания, чтобы потом холодно повторить их в музыкальных звуках. Интересный вариант такого метода был предложен М. И. Глинкой, который сам в пении мог проецировать на голосовую материю образно-эмоциональную линию, ранее поэтически усвоенную им. В методе Глинки проявилась глобальная тенденция истории музыки — движение к эмансипации, осознанию и функциональной дифференциации отдельных сторон. Конечно, важно и другое. Усвоение эмоции должно быть поэтическим, то есть художественно возвышающим жизненные страсти. В этом обнаруживает себя общий закон художественной условности: на любой ступени, ведущей к абстрагированию, обобщенности и автономии, возрастает соответственно и мера эстетического возвышения. Однако предел ему ставит столь же общий другой закон искусства, диктующий необходимость чувственной яркости, конкретности. Между двумя этими законами и развертывалась эволюция вокальной типологии голосов.

Дифференциацию голосов, дополнявшуюся системой канонических ролей, масок, персонажей, номенклатурой аффектов, можно было бы представить в виде отвечающего этим факторам многокоординатного пространства голосов, каждому из которых соответ-

вовала бы та или иная позиция в этом пространстве. Однако построение его упирается в немалые трудности, связанные с недостаточной изученностью исторического материала, да и с его ограниченностью.

Во всяком случае, одно остается совершенно несомненным: характеристическая функция в вокальной типологии находится на первом плане. Работа над голосом, как над являющимся слуху характером-личностью, дополняется работой над исполнительскими манерами. Эмансипация музыки проявляется тут в том, что певец, несмотря на уникальность личностных свойств, усваивает, тем не менее, не одну манеру, а несколько дополняющих одна другую и подчас довольно далеких.

В поисках манер и своего амплуа певец может либо подчеркивать оригинальность, либо, напротив, стремиться к полному подчинению голоса одному из утвердившихся типов. В этих поисках синкретичный от природы голос расщепляется, разрабатывается в отдельных свойствах и приемах звукоизвлечения, дыхания, филирования, а потом снова собирается уже в новых сочетаниях, образующих или ряд «разных голосов», или одну-единственную характерную маску, с которой певец уже не расстается, считая ее либо отвечающей канону, либо неповторимой, представляющей ценность открытия. Ясно, что кубиками для составления уникального портрета оказываются прежде всего те свойства и приемы, которые и сами характеристичны, портретны, хотя и за ними также стоят и эмоциональные типы, и жанровые пристрастия.

Современные эстрадные певцы как раз и пользуются характеристическими звуковыми ресурсами как основным средством. В пении они используют имитирующее внутреннюю раскованность замедленное вибрато, по размаху «отклонений от средней линии интонирования превосходящее сложившиеся нормы. Они вдруг внезапно умолкают, громко дышат в микрофон, переходят на шепот. Другие поют так, будто перед ними толпа, которую нужно перекричать, перекрыть, а за этим стоит пафос (например, у М. Матве). Третьи имитируют разбитый, но добрый голос, четвертые — простуженный, хриплый, мужественно-грубоватый (В. Высоцкий)... Сам поиск портрета — дело жизни эстрадного певца. находка — оригинальное, ранее не знакомое звуковое «лицо». Впрочем, все равно складываются социально-культурные типы, моды, которые уходят и приходят. Типы требуют анализа, научения, рождают определенные направления и школы.

Создание ряда портретов эстрадных певцов и певиц — весьма интересная задача. Но не для этой книги с ее сжатой в очерках территорией. Можно было бы, например, описать цыганское пение, разобрав во всех деталях и общий страстно-открытый характер, и специфические приемы звукоизвлечения навзрыд — с захватом фальцетных, высоких призвуков. Или — развернуть характеристику особенностей голоса перуанской певицы Имы Сумак, блестящие и эффектные приемы звукоподражательности, переходы из очень

низкого регистра в крайний высокий, осуществляемые с показной легкостью. Интересно с позиции профессионального пения в эстраде оценить манеру Б. Окуджавы, своим творчеством характеризующего один из высоких нравственных идеалов человека. Тут возвеличение простого и скромного, но бескомпромиссного в самом главном — доброте и человечности. Мягкий, усталый голос, бытовые portamenti, камерная звучность, как дома с друзьями. Можно было бы, — но задачи очерка позволяют делать это лишь попутно.

Классическая культура европейского пения также выработала несколько типов звукообразования. Один из них оперный, другой — камерный. Мы опускаем сейчас факт существования более тонких разграничений. Но все они характеризуются нивелированием сугубо индивидуальных свойств голоса. Процесс обучения представляет собой ликвидацию «неправильностей», приведение голоса к некоему эталону. А он нужен для того, чтобы адекватно культуре воспроизводить оперную и камерную вокальную музыку.

Поражает сходство между профессиональным голосом и фортепиано, хотя, конечно, разница тембров колоссальна. И тот, и другой — результат музыкальной эмансипации, освобождения от хриплого, характерно-звнящего, индивидуального. И тот, и другой — выражение отвлеченно-музыкальной красоты как красоты, однако, идеально-человеческой, почти всеобъемлющей, связанной с требованиями отражения широкого диапазона самых общих идей, эмоций, характеров.

Между полюсами обобщенности и конкретности располагаются разнообразные певческие типы. Но они все подчинены общеэстетическому требованию возвышения, идеализации. Диалектическому двуединству обобщенного и индивидуального помогают формы и средства самого искусства. Параллелью этого двуединства является органичное, а иногда сложное и противоречивое соединение воплощаемого музыкантом образа и его собственного облика.

Впрочем, тут возможны самые разные случаи, в том числе и эффект раздвоения. Особой внимательности заслуживает в этом плане практика радио, звукозаписи и телевидения. Отделенность звучания музыки от места и времени ее настоящего исполнения, обеспечиваемая современной техникой, представляет собой феномен, имеющий как положительные, так и негативные стороны.

Техника радио и звукозаписи — это еще один шаг на пути к обобщенности и художественной идеализации, к снятию противоречий между внутренним и внешним, между артистом и его героем, между музыкой и телесностью реальной жанровой ситуации исполнения. Когда в мягкое сумрачное пространство воображения вдруг входит зазвучавшая по радио скрипичная мелодия или мелодия вокальная, фортепианная, флейтовая, слушатель углубляется во внутренний мир представлений о голосах и инструментах, о самих исполнителях, и в этом сумраке, в мягкой обволакивающей атмосфере иллюзии возникает рождаемый звучанием образ музы-

канта, быть может даже более соответствующий самой его личности, чем внешний зримый облик. Музыкант создает себя в звуках как идеал, как лучшее, к чему он стремится, и именно этот образ важен для слушателя. Расстояние, отделяющее артиста от слушателя в концертном зале, черный фрак, соответствующая обстановка помогают такой идеализации. При восприятии же звукозаписи это расстояние становится бесконечным.

Не всегда считается с этой потребностью телевидение. И кто ныне не знаком с отнюдь не редкими минутами разочарования, приносимыми телевизионной встречей с певцом, скрипачом, пианистом, образ которого уже сложился в воображении на основании многократных встреч с ним в пространстве фантазии, незримо дополняющем музыку в звукозаписи. Впрочем, эти сетования наши вполне добродушны. И пусть телевидение ищет свои оптимумы и максимумы.

Нам же важно подчеркнуть, что именно в пении особенно ясно проявляет себя персонажная, портретная образность. Если в инструментальной музыке мы имеем дело со специфической, условной образностью, далеко не всегда требующей персонификации, а в подавляющем большинстве случаев и не терпящей ее, то в вокальной музыке, где музыкант выступает как повествователь или тот, о ком ведется повествование, как автор или как действующее лицо, или лирический герой, возникает богатейшая система разнообразнейших субъектно-объектных и субъектно-субъектных отношений, сама конфигурация которых несет в себе художественно-оценочный смысл.

Отсюда вытекает особое требование к певцу, предъявляемое развитой музыкальной культурой, — требование актерского воплощения и перевоплощения, владения техникой психологической мимики, образных метаморфоз. А это значит, что найденный вокалистом, наиболее полно отвечающий его голосу и его личности тип постановки вместе с тем оказывается лишь исходным фундаментальным уровнем, над которым по требованию самой музыки исполнитель должен уметь надстраивать другие, притом — нередко достаточно широкого круга.

В опере такого рода перестройкам помогает и зрительный сценический ряд — костюмы, грим, бутафория. Немалую роль играет сюжетная установка, в которой пребывают слушатели. Однако и за голосом остается немало. И чтобы требуемый замыслом образ был целостным и органичным, певец должен научиться всякий раз заново строить личность своего героя. Но и по ходу действия ему нередко приходится модулировать, надевать на себя новую, другую личину, а иногда и передразнивать голоса коллег, имитировать их с юмором, издевкой, добродушием.

В «Севильском цирюльнике» Россини влюбленный герцог проникает в дом Бартоло под видом учителя музыки. «Будь над Вами мир и радость», — смиренно приветствует он старого хозяина дома, опекуна Розины. Тут нужна смена голосовой манеры, быть может,

утрированная, ведь слушатель-зритель все равно знает, кто прячется под маской.

Раздосадованный старец не выдерживает многократно повторяемого приветствия и, обуреваемый подозрительностью, раздраженный, срывается в передразнивающей реплике: «„Счастье, радость“. Понял! Понял! Понял! Понял! (О, что за гадость!)». В этой его «эхолалии», в словах «счастье, радость» непременно должен быть тот особый оттенок звучания голоса, в котором слух сразу же ощутит своего рода тембровые кавычки. Обычно певец использует здесь прием назализации: носовой призвук придает переинтонируемым словам характер сварливо-насмешливый. Но интонация ли это? Отчасти. Вместе с интонацией на слух действует также и специфическая красочность подражания, намеренное искажение звука.

Подобного рода первичные и вторичные, главные и дополнительные образы-маски канонизируются вокальной культурой и живут в ней до момента, когда явится какой-нибудь выдающийся артист и обновит их, добавит к ним нечто свое. Как ярко и сильно входили в мир пения открытия Ф. И. Стравинского и Ф. И. Шаляпина!

Переключениям из одного образа в другой помогает в театре многогранность и целостность воссоздаваемого, опора на сценический и зрительный слои. Достаточно всмотреться в рисунки Стравинского, фиксирующие его видение той или иной оперной персоны, чтобы понять, сколь глубоким и всесторонним у него было вживание в образ, а потому и исключительно органичным собственно звуковое воплощение.

Однако при всех переключениях индивидуальный стиль вокалиста, его собственное лицо для слушателя не исчезает, а лишь предстает с разных сторон, и длительное общение с мастером дает все новый и новый материал для обобщенного голосового портрета как образа идеальной художественной личности. Эти портреты могут характеризовать культуру, традицию, могут составить эпоху, отмечать время и служить его особым выражением.

«Анна Герман навсегда останется для нас эхом нашего поколения, нашей молодости, нашей любви», — сказал поэт Н. Н. Добронравов, выступая в телепередаче, посвященной замечательной эстрадной певице.

Как же возвышен голос в пении, если мягкость и нежность, сочетающиеся с яркостью и звонкостью и образующие неповторимый тембр Анны Герман, становятся одной из звуковых памяток века! Таких памяток немало, и каждая — о своих идеалах, своем круге слушателей, и все это — в тембре, преобразованном речью и пением.

О речи и пении, их связях и различиях говорилось много.

На первый взгляд, пение нивелирует очень многое из того, что сложилось в звучании речи. Ведь не случайно как о сложнейшей

проблеме говорят певцы о ясном произнесении текста, о дикции. Особенно относится это к профессиональной оперной манере. Нередко бывает так, что чем лучше певческий голос, тем хуже дикция. Конечно, гласные в пении деформированы и, как считал С. Н. Ржевкин — известный советский акустик, проявляются достаточно ясно лишь на мгновение в самом начале слога. Деформируется и естественная речевая интонация. Что же касается артикуляции согласных, то она должна быть преувеличенно активной, чтобы не пропасть для слушателей.

Но зато певческий режим фонации дает возможность эстетического осмысления звука. Ведь в нем возникает единство идеально правильного (высотно-тембровая стабильность) и живого, динамичного. Этому единству и служит звуковедение с его разнообразными приемами филирования, мягкими или энергичными переходами от звука к звуку, с эмоционально чутким и переменчивым вибрированием. Именно они — процессы, приемы и фигуры звуковедения — и заступают на место речевых скольжений, шероховатостей, прерывности и нерегулярности. Более высокий уровень громкости сочетается в пении со значительным замедлением, растяжением и стабилизацией звуковых единиц.

И все же каждая из них столь мала и столь насыщена микропроцессами, что встает вопрос: как же поющий управляет всеми движениями голоса, ведь они — за порогом сознательного поэлементного контроля.

Частота вибрато, например, равна в среднем 6—7 колебаниям в секунду. И хотя она близка к скорости чередования слогов в речи, что дает основание В. П. Морозову видеть в пении преемственную связь с речевой ритмикой, все же поэлементное управление здесь невозможно. Вполне вероятно, что эти частоты (как и частота дрожания от холода) восходят к одному общему неврологическому источнику. Однако при восприятии вокальной кантилены явных ассоциаций вибрато с речевым потоком никогда не возникает. Более того, эффект здесь прямо противоположен: вибрато, оживляя звук, не делает его прерывистым и артикулированным, не уничтожает плавности и единства тона.

Вопрос об управлении относится и к другим элементам звуковедения — к атаке, филированию, способам перехода. Как же он решается в вокальной педагогике? Анализ дает в ответ пеструю и многоликую картину методик. Но за многими из них угадывается и нечто общее. Управление поэлементно неуправляемыми вещами идет через вышележащие пласты — через общую образную настройку на тот или иной личностный, характеристический облик, через вхождение в то или иное амплуа или аффективное состояние. А у каждой страсти свое лицо, у каждого амплуа, у каждой маски — присущие им целостности, предполагающие активизацию всех механизмов деятельности, включая и микрорегуляцию звуковедения.

Здесь и срабатывает естественный супермеханизм биологиче-

ского и личностного единства речи и пения. Все жанры речи — от шепота до крика, от исступленной мольбы до сдержанного интеллигентного высказывания, от магического заклинания до простодушного бытового говора — все они находят свои параллели в модусах пения, хотя поиски этих параллелей дело далеко не простое.

Конечно, метод настройки на целостный облик, на тот или иной голосовой портрет не исключает для вокалистов других методик. Сразу же отметим: вокальное искусство в данном отношении вовсе не является чем-то уникальным. На каком бы инструменте ни играл музыкант, каким бы голосом ни владел, во всех случаях развертывание звукового движения требует мгновенных, исключительно быстрых модуляций, из которых складываются переходы от одного звука к другому и развертывание самих звуков, из которых во многих случаях состоит сам непрерывно тянущийся и непрерывно мерцающий звук. Эти изменения столь мимолетны, происходят так быстро, что подчас даже не выделяются сознанием. Тем не менее создается иллюзия, что опытный музыкант управляет ими как могущественный властелин, что ему подчинены самые ничтожные единицы текущего музыкального времени.

Вместе с тем именно практика игры на инструментах, как мы увидим, дает гораздо больше возможностей для осознания микропроцессов звуковедения, для нахождения аналитических приемов овладения ими. В пении же, объединяющем тембр, интонацию и слово — характер, эмоцию и мысль, господствует все же целостность и синкретичность. Голос осознается и как характер, звуковой портрет, и как орган выражения, даже как подобие мира, а еще и как удивительный данный человеку природой инструмент. Однако инструментализация голоса не уничтожает ни его целостности, ни синкретизма, ни органичности. За ним остается царство субъективности, эмоциональности, характеристичности. Да, голос — это и дыхание, и связки, резонансные полости, артикулирующие органы. В нем намечается уже то триадическое членение, которое мы рассмотрим потом в очерке об инструментах. И все же в его характеристиках гораздо более эффективны целостно-поэтические приемы. И в других очерках трудно будет удержаться от прожектерства по поводу более толстой книги. Разве не взывают к поэтическим описаниям имена Гварнери, Амати, Страдивари. Но голос особенно нуждается в них.

ИНСТРУМЕНТЫ

Итак, голос — это человек. Человек во всей полноте — физический, духовный, интеллектуальный, эмоциональный, общественный... А его голосовой аппарат (тоже голос) — есть всего лишь внутренний светильник, озаряющий своим мерцанием, вспышками, движущимися лучами душу и тело человека, да так, что все в нем становится прозрачным, начинает лучиться, приковывает внимание, становится выраженным.

Эту метафору можно расширить. Можно любой музыкальный инструмент рассматривать именно таким образом. Например — органом называть весь собор, в котором размещен инструмент. В самом деле, что станет со звуками органных труб, если их вынести в открытое поле! Исчезнет специфическая гулкость сводов, звучание станет сухим, лишенным оттенков-отзвуков. Впрочем, функции реагирующего пространства примет на себя поле, но эффект будет совсем другим. А что станет со скрипкой, если струны отделить от нее и заставить звучать независимо от корпуса! Корпус скрипки и заключенный в нем воздух, как тело и душа, освещаются струнами-светильниками. Мастер отдает скрипке свою душу, и благодарная скрипка превращается в живое существо.

Вся эволюция музыкальных инструментов как раз шла по пути поисков органоподобной, то есть органической, напоминающей организмы конструкции. Поэтому бесчисленные метафоры, в которых фиксируется отождествление инструмента с живым существом, метафоричны вовсе не на все сто процентов.

В сказках, в эпосе можно найти множество вариантов одного старого поэтического мотива — мотива превращения человека в музыкальный инструмент. Таковы сказки о дудочке, вырезанной из тростника, из стебля растения, выросшего на могиле.

Об органичности звучания духовых инструментов говорит уже само их название, связанное с дыханием. Важно то, что при извлечении звуков в акустический процесс вовлекается и сам музыкант — его губы, легкие, его тело. И звук кларнета, валторны, тромбона зависит не только от качества и особенностей самого

инструмента, но и от свойств музыканта. Причем к последним относятся отнюдь не только комплекс музыкальных игровых навыков, а еще и органические свойства связок, легких, мускулатуры всего тела, вообще всего организма, требующего особой «постановки». Ибо звуковые волны, акустический процесс почти симметрично делится относительно мундштука инструмента. По одну его сторону разворачивается лишь половина колебательного движения — она связана с инструментом, его каналами, раструбом, клапанным механизмом. А другая — погружается в легкие, в гортань, в мягкие ткани и органы и как бы по закону сообщающихся сосудов влияет на характер звучания, а слух угадывает в нем человека.

В этом отношении духовые значительно «человечнее» даже по сравнению со скрипкой и виолончелью. Впрочем, наиболее очевидно отличие их от фортепиано и органа. Фортепиано в своем звучании почти не зависит от особенностей физической организации играющего. Последняя сказывается лишь в таком своем глобальном свойстве, как массивность, вес, физическая сила. Пианист со своей габитуальной конституцией стоит как бы по другую сторону непроницаемого акустического занавеса. Но тем более важным оказывается таинство одухотворения инструмента, совершающееся на более высоком, собственно музыкальном уровне — уровне ритмического и громкостно-тембрового интонирования.

Тембр фортепиано — целая и самостоятельная проблема. И о нем речь впереди. А пока заметим, что вовсе не случайны поэтические требования педагогов-пианистов, адресуемые ученикам, — по возможности теснее сливаться с инструментом, воспринимать его как часть своего собственного организма, научиться чувствовать его внутренние процессы, как происходящие не в нем, а в самом себе...

Иллюзия управления неуправляемыми физическими явлениями (а на нее мы способны с детства — например, с мальчишеских опытов метания камня и корректировки его в полете!) перестает быть иллюзией, если музыкант — мастер, владеющий тонкостями техники игры на инструменте. Но чем больше промежуточных инстанций, отделяющих музыканта от самого источника звука, тем труднее поиск механизмов срастания инструмента с органикой тела.

Веревка, соединяющая язык колокола с руками звонаря, слишком ненадежный передатчик человеческого. Она способна доносить до языка лишь силу и скорость, а также отчасти угловые изменения движений. Конечно, и это немало. А потому опытный слух узнает почерк и здесь, хотя все-таки колокол остается колоколом — самостоятельным сверхчеловеческим органом. Это орган не тела, а природы, не души, а отвлеченного, объективного, внеличного начала.

История инструментов по существу есть постепенная эмансипация музыки, отделения ее от жизни на благо самой жизни. Это путь, ведущий от прямого слияния тела и звука в синкретичном

от природы человеческого голоса к полному отделению звука от человека в органном и фортепианном звучании, а еще более в электромузыкальных инструментах.

За электромузыкальными инструментами — целый комплекс проблем, требующих самостоятельного рассмотрения. Интересно решались они советскими изобретателями Л. С. Терменом и А. А. Володиным. Идеальный безынерционный носитель информации — электрический процесс нивелирует, снимает, уничтожает почти все физические и биологические примеси, которые попадают на клавиатуру. Как бы сильно ни жал палец на клавишу, каким бы нервным ни было дрожание рук — инструменту безразлично. Все превращается в одно и то же — в характеристики электромагнитных колебаний. Но положение не безнадежно. Здесь самым важным оказывается создание гибкой системы управления микровременными особенностями звуковедения.

А если звук и вообще возникает без участия человека? Если это аккорд эоловой арфы, или даже просто шум ветра, дождя, листвы? Здесь музыкантом, «исполнителем» становится сам слушатель. Он очеловечивает природные звучания, пропуская их сквозь выработанные его природой слуховые цензуры и усилители. Он слышит жалобу в вое ветра, протест — в треске горящих веток. Акустический процесс и здесь оказывается частью причудливой симметрии, осью которой является переход от физического к психическому.

Выработанные природой слуховые цензуры и усилители — это целая система биологических механизмов, с помощью которых в звуковых сигналах отсеивается все нейтральное, лишнее, и напротив, акцентируется все жизненно важное, ценное.

Когда мы слышим звук гобоя, то благодаря биологическим фильтрам и резонаторам в нем выделяется и четко прорисовывается целый комплекс свойств, доставляющих восприятию почти не поддающееся описанию удовольствие, в котором смешаны и радость, и удивление, и ощущение полноты жизни и многое другое. Этот чуть сладкий, чуть влажный звук кажется простодушным и милым, связанным с элегичностью и одновременно — с улыбкой. Он несется вдаль и окружен далями, но не расплывается в дымке, а прорезается на их фоне как свежий, сочный стебель, как что-то теплое, светлое, полное весенних предчувствий, манящее, призывающее, козлоное и принадлежащее Пану или Фавну. В нем есть какая-то простуженно-зычная нотка, которая тонет, однако, в нагретой солнцем янтарно-зеленоватой массе. И еще — звук этот не пустой, он не содержит щелей, сквозь которые может утекать воздух, дыхание всё превращается в нем в нечто упругое, находит в нем сопротивление, подобное тому, которое чувствует рука, вращением ворота поднимающая из колодца полную воды бадью.

Это приблизительное и субъективное описание, конечно, не исчерпывает всех просящихся в мир осознания ощущений и пред-

ставлений, вызываемых гобойными звуками. В него не включены, например, все те собственно музыкальные характеристики (если не считать указаний на Пана и Фавна), которые могли бы возникнуть на основе ассоциаций с увертюрой «Шелковая лестница» Россини, с вариациями из второй части Четвертой симфонии Чайковского, с другими произведениями. Это сделано намеренно. Ибо наряду с оттенками, источник которых заключен в опыте музыкального восприятия, звук гобоя обладает и тем, что воспримет человек, никогда ранее вообще не слышавший музыки. В нем есть и то, что одинаково воспринимается человеком и животными. Звук гобоя, конечно, является социально отобранным и вводится в мир представлений каждого отдельного человека в виде одного из принадлежащих культуре сенсорных эталонов. Но при всем этом — остается и сам по себе упругим, сладким, носовым, весенним и т. д.

Кларнет уже воспринимается иначе. В нем и без музыкального опыта слышно нечто грудное и прозрачное, гулкое, заключенное в бочке или большом дупле. Впрочем, однозначное описание наталкивается здесь на заметные различия регистров инструмента.

Почему же мы слышим так гобой и кларнет, почему ценим тембры этих и других инструментов и голосов как нечто богатое множеством вполне определенных содержательных оттенков? Откуда эти оттенки, именно эти, а не другие? Как получается, что гобой видится на фоне зеленых лужаек? Неужели только потому, что композиторы применяли его в пасторальной музыке, или потому, что пастухи, выгоняя стада на просторы полей и долин, наигрывали на инструментах гобойного типа? А нет ли у этих ассоциаций еще и доопытной основы? Вот вопросы, ответ на которые важен для эстетики, инструментовки, психологии слуха, для исполнительства и изготовления инструментов, но не менее — для любознательного читателя, желающего понять природу звуков и несомых ими смыслов. Безусловно, тут действует целая система семантических механизмов, и эта тема будет особо рассмотрена в пятом очерке.

Пока же мы должны ограничить себя небольшой частью пути, ведущего от физического к психическому, — частью, связанной только с музыкальными инструментами. С точки зрения масштабов настоящего очерка она оказывается столь внушительной и разветвленной, что никак не может быть охвачена во всей полноте. Будут коротко затронуты только главные вопросы и рассмотрены лишь немногие из возможных конкретных примеров. Нас будут интересовать сущность и специфика музыкальных инструментов, функциональная их типология, семантические художественные истоки и возможности. Попутно будут рассмотрены проблемы классификации инструментов и их групп, формы их взаимодействия друг с другом и человеческим голосом, даны характеристики некоторых инструментов.

Как и в предыдущем очерке здесь будут использоваться лите-

ратурные источники, относящиеся к художественной прозе и к поэзии, то есть к сфере, которая хотя и не опирается на принцип научно-экспериментальной достоверности, но все же исключительно важна для глубокого исторического осмысления функций инструментов, особенностей их развития, семантических возможностей.

Так что же такое музыкальный инструмент?

Конечно же, это особое орудие производства, возникшее в музыкальной деятельности, нечто вроде выращенного культурой искусственного органа фонации, отделившегося от человека-музыканта или же, напротив, пришедшего к нему из природы и прирученного им.

Но можно взглянуть на музыкальный инструмент и с других сторон. А тогда он откроется и как живое существо и как вещь, как художественное произведение и как запись музыки, как фиксация особенностей определенной историко-социальной сферы и как памятник культуры, но вместе с тем еще и как особый мир, представляющий в своих формах и сущности отражение мира реального.

Одухотворение инструментов, выразившееся в придании им форм живой природы, в развитии поэтического мотива инструмента как жизненной метаморфы, отражает внутреннее подобие этого орудия человеческому голосу, отождествляемому с самим человеком. И поистине, в инструментах, как бы они ни были далеки от биоматерии, реализуется функция живых органов и та их нацеленность на связь с действующим человеком, с его организмом, с его управляющей волей, без которой вообще невозможно говорить об органичности. Характерное для человека изобретение и использование самых различных искусственных органов — орудий труда — широко представлено и в сфере музыки.

Искусственные органы в музыкальной деятельности многочисленны и разнообразны. Это и искусственная память — нотная запись, и искусственный рупор, имитирующий особым образом сложенные у рта ладони — самого разного рода усилительные устройства, это и искусственный указательный палец — дирижерская палочка...

Но главное — музыкальные инструменты. А потому именно инструментоведение нередко называют органологией. Задачи музыкальной органологии заключаются прежде всего в полной, всесторонней характеристике музыкальных инструментов вместе с голосами и в сравнении с ними. Среди них выделяются философско-эстетические задачи и проблемы, музыкально-теоретические, акустические и технологические, связанные с изготовлением инструментов, с техникой оркестровки, с исполнением музыки и т. п.

С философско-эстетической точки зрения музыкальный инструмент интересен не только как сходное с голосом нечто, продолжающее человека, но и как отчуждение естественного органа

фонации, как опредмечивание внутреннего, до той поры скрытого от человеческих посторонних глаз, от осознания и исследования.

Акт отчуждения оказывается важнейшим этапом развития музыкального искусства, и хотя исторически он рассредоточен во множестве эволюционных изменений, его вполне можно выделить в особое звено логической цепи. Музыкальный инструмент как голос, вынесенный вовне и доступный глазу, осязанию, измерению, способствует рациональному осмыслению многих закономерностей музыки, разграничению разнообразных функций голосообразования, развитию теории музыки и, конечно, самой музыки — в направлении ее эмансипации как особой профессиональной сферы художественной деятельности. В музыкальном инструменте музыка предстает в виде некоего устройства, машины, что прекрасно схватывается в типично бытовом выражении «принесли музыку», где слово «музыка» хотя и замещает инструмент, но все же является более широким по интуитивно вкладываемому в него смыслу.

Тщательно зондируя интуитивную сферу, обозначенную формулой: «инструмент=музыка», мы наверняка обнаружим в ней и целый ряд характерных для музыкального искусства антитез, таких, как кристаллическое — подвижное, механическое — органическое, внешнее — внутреннее и т. д. Многие из них должны быть в дальнейшем подвергнуты анализу. А пока мы на противоположении вещи и живого существа попытаемся построить описание инструмента как продукта человеческой деятельности.

Да, инструмент — это созданная мастером вещь. Она несет в себе следы его представлений, навыков, видения мира, профессиональных умений, художественного чутья и канонов ремесла. Ее можно оценить и с внешней и с внутренней стороны. Внешне — музыкальный инструмент есть изделие прикладного искусства. Нередко это шедевр изобразительно-скульптурного рода, украшение интерьера, притом выполняющее эстетические функции, в частности функции символа музыки. Внешние формы инструмента, копируя органическую природу, одухотворяясь и очеловечиваясь, уподоблялись живым формам, хотя могли также и совсем отдаляться от них. Красота старинного органа, расположение его труб, их цвет, отделка несущих и украшающих элементов — все это отходит от скульптурного к собственно архитектурному и отражает природные органические формы лишь в опосредованной мере, но стиль, почерк мастера заметно проявляется и здесь как собственно индивидуально-человеческое художественное начало.

Тут мы подходим уже к внутренней стороне. В наибольшей мере она проявляется в том, что позволяет говорить об инструменте как о художественном произведении, притом не только изобразительно-прикладного, а и музыкального искусства.

Мастер — тот же композитор, правда, в весьма специфическом смысле. Его образ есть образ вдохновенного творца, работающего не только в сфере знаний и ремесла, но и в сфере, где царит ин-

туция, господствуют образы чудесного будущего звучания. Сама история ставит его вровень с композитором. Только в XIX и XX веках инструментальный мастер уходит в глубь сцены, в тень. В XVII же и XVIII веках фигура его стоит не ниже и композитора, и музыканта-исполнителя.

Здесь перед нами еще один тривиум.

Сам процесс изготовления инструмента напоминает композицию. Мастер сочиняет инструмент из деталей, прилаживая их друг к другу. Сочиняя форму, он все время ориентируется на звуковое содержание. Стадии и элементы его работы лишь на первый взгляд не имеют ничего общего с процессом композиции. На самом деле и создание инструментов и сочинение произведений осуществляются на единой основе. И тут, и там чисто технические действия (например, уточнение скрипичной деки и изменение расположения звуков в аккорде) перемежаются со слуховыми действиями, с внимательным вслушиванием в звуковой результат технологического преобразования, с актами соотнесения реальных и идеальных слуховых образов. И тут, и там в материальной субстанции объективируются художественные представления — именно художественные, то есть опосредованные традициями музыкального искусства, требованиями красоты.

И инструмент, и произведение komponуются из частей, выполняющих определенные функции, причем между функциями того и другого возникают отношения подобия, изоморфизма, взаимосвязи, подчинения. Наиболее заметна связь между охватом диапазонов высоты, громкости, тембра в музыкальном произведении и объемом звуковых возможностей инструмента. Как в фактуре произведения есть басовые и дискантовые слои и участки, так и в возможностях инструмента мы прежде всего выделяем регистры с их функциями и диапазоны. Как в фортепианной сонате разворачиваются богатства восьми октав рояля, ритмические свойства репетиционной механики инструментов, так и в его клавиатуре, в струнном ансамбле, в регистрах затаились многие и уже написанные и ждущие рождения музыкальные пьесы.

Отдельная низкий регистр инструмента, мастер вслушивается в раскаты басовых струн, в легкие воздушные звучания противостоящего ему верхнего регистра. Отрабатывая гармоническую фактуру пьесы, композитор тоже вслушивается в раскаты колокольного регистра и в педальную дымку пассажей, расположенных в верхних октавах.

Инструмент в процессе изготовления и настройки проверяется на музыкальных произведениях, а сочиняемая пьеса — на инструменте. Они настолько взаимообратимы в данном отношении, что можно даже поменять их названия. Действительно, музыкальная пьеса есть инструмент для настройки слушательской психики. Инструмент же — подлинное художественное произведение. И эти метафорические определения не произвольны. «Совершенно парадоксальным было бы утверждение, — писал Б. В. Асафьев, —

что форма — такое же средство обнаружения или выявления социального бытия музыки, как инструмент (недаром же в образовании форм прослеживается влияние инструментария эпохи их возникновения). <...> То, что инструмент осязаем, а формы — не осязаемы, дела не меняет»¹.

Совершенство корпус скрипки, подстраивая деки и воздушные объемы, мастер заботится о звуковом фоне, о своеобразном поле, в котором потом исполнители будут размещать музыкальный фон пьесы — гармонию слаженных по высоте тонов. Шлифуя гриф, располагая струны, мастер создает мелодию. Подбирая дерево и волос для смычка, он думает об артикуляции, о штрихах *legato*, *staccato*, *spiccato*...

Медленно старея и оставаясь самим собой, музыкальный инструмент всякий раз растворяется в звуках произведения, улетает, исчезает вместе с ними. Однажды он оживет и умрет в сонате Бетховена, в другой раз — в Арабесках Шумана, в Сарказмах Прокофьева. Музыкальное произведение оживает и отпечатывается в инструментах.

Слушая музыку, исполняемую, например, арфисткой, мы смотрим, как круговыми плавными движениями пробегают по струнам ее руки, как инструмент раскачивается и звенит, как расширяются полосы струн, приведенных в колебательное состояние. Произведение и инструмент тут сливаются в одном образе, мы слушаем пьесу и слушаем арфу, слушаем композитора, исполнителя и мастера.

Инструмент представляет собой яркое материальное запечатление художественного синкрезиса, в котором развивалась музыка. Он приспособлен к анатомическим и физиологическим свойствам человека, является их отражением. Длина грифа скрипочки-четвертушки приспособлена к руке начинающего играть на ней ребенка. Мундштук духового инструмента соответствует особенностям губ музыканта. Расстояние между клавишами легко усваивается пальцами, ибо в клавиатуре отпечатана «среднестатистическая» рука пианиста, органиста. А раньше, на заре инструментальной музыки, когда музыкант сам делал себе инструменты, он приспосабливал их только для себя самого, они оказывались индивидуализированными. Но инструмент отражает, как мы уже видели, и законы самой музыки — ее шкалы, диапазоны, средства, приемы. Он запечатлевает вкусы публики, нацелен на нее и по внешним, и по внутренним свойствам.

Интересно было бы рассмотреть конкретный пример — описание зависящего от сферы употребления и эпохи внешнего вида инструмента, допустим, эволюцию форм фортепиано и его предков. Салонный инструмент с резными изогнутыми ножками, с подсвечниками и перламутровой инкрустацией, и черный, стро-

¹ Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971, с. 23.

гий, торжественный «Стенвей» большого концертного зала XX века...

Но главное — музыкальный инструмент материализует идеальные звуковые образы и, обогащая, обновляя реальный мир звуков, формирует новые более интересные музыкально-звуковые представления. В инструменте мастер выслушивает живую протоинтонацию, те звучания, по которым томится его слух — первобытный, живой, биологический, а вместе с тем профессионально утонченный и отшлифованный, — слух, ищущий природной естественности и художественной красоты.

Инструмент уподобляется живому существу и является его продолжением. Музыкальное произведение — тоже жизнь и часто сравнивается с живым существом, рождающимся, преуспевающим, забываемым. Однако инструмент первобытнее, синкретичнее, материальнее. Инструмент — первая «нотная» запись музыки. Запись пока еще вне времени и ритма и лишь в диапазонах и шкалах. Разглядывая свирель, даже неискушенный в инструментах музыкант может кое-что сказать о музыке, которая на ней исполняется.

Итак, сказать, что инструмент сочиняется, — вовсе не значит изобрести красное словцо. Метафора напрашивается сама собой, и за нею стоит реальная общность работы мастера и композитора. Но на этом сходство и кончается. Главное же для нас — специфические отличия. Они — в предмете, на который обращается внимание. Мастер нацелен на звучание в его природной полноте и художественной обобщенности. Композитор — на движение произведения через звуковые состояния. Отсюда различия самого «сочинения», столь значительные, что слово это по отношению к инструменту заменяется словом «изготовление».

Композитор иногда испытывает сильнейшее действие собственно звуковых красот инструмента. Он может даже изменить первоначальное решение, если воспользуется для проб другим инструментом. Новый рояль, особенно звучный, например, в малой октаве, начинает стимулировать сочинителя к переделке фактуры именно здесь. Прелести звучания могут быть оценены им сначала как прелести изобретенной им мелодии, и лишь потом музыкант с удивлением обнаруживает, что на другом инструменте ранее прекрасная мелодия вдруг оказывается менее интересной. Здесь незаметно подменяется материя восприятия, хотя обычно композитор умеет выводить за скобки звуковые свойства, учитывает их лишь в самом общем плане.

Мастер, напротив, отделяет каждый звук, каждый регистр. Его работа аналитична. Один и тот же звук он поочередно рассматривает с разных сторон — и как громкость, и как высоту, и как тембр. Но главным образом — как тембр в его интонационной значимости.

Произведение, созданное композитором, это *Syntagma musicum*, тогда как изделие мастера — скорее *Paradigma musicum*: в том

смысле, что первое разворачивается во времени и реализует только те свойства и таланты инструмента, которые отвечают индивидуально неповторимому композиторскому замыслу, а второе представляет собою потенциальное музыкальное пространство всех собранных вместе возможностей инструмента, существующих как бы вне времени или, точнее, вне художественно организованного времени. Первое выступает как конкретизация второго, второе, напротив, как обобщение. Впрочем, конкретное — обобщенное соотносится с произведением и инструментом и прямо противоположным образом, ибо в собственно звуковом аспекте творение композитора есть нечто обобщенное, а инструмент — сугубо конкретное.

Эта симметрия подобий и различий выступает особенно ярко с позиции музыканта-исполнителя, отношения которого с композитором и мастером опосредуются (соответственно) произведением-инструментом и инструментом-произведением. И в том, и в другом случае он решает задачу личностной индивидуализации всего того обобщенно-типологического, что заложено в произведении и инструменте культурой, языком, традициями. И там, и тут он заново разрабатывает возможности нотной и звуковой материи, придавая ей художественно-типизированные формы, учитывая в процессе огранки ее неровности и специфику. А. П. Щапов в книге о механике фортепиано пишет о том, что возникающие из-за особенностей клавиатуры и физиологии движений ритмические и динамические неровности могут стать для исполнителя целесообразным художественным средством, превратиться в агогические и динамические оттенки. Та же идея лежит в основе замечания Н. А. Римского-Корсакова об удобоисполнимости, об оптимальном диапазоне инструментов («область выразительной игры») или в рекомендации пианистов приспособлять аппликатуру к фразировке — более сильные пальцы ставить на акцентируемые звуки, а слабые — на безакцентные.

В сущности, таким должен быть подход и к изучению музыкальных инструментов, к определению путей претворения их специфических звуковых свойств в нечто эстетическое, одухотворенное, живое. Скрипка, рояль, тромбон, палочка литавриста — все это искусственные «поющие» органы человека. Музыкант старается убедить слушателей в том, что звуки инструмента есть его собственные человеческие музыкальные звуки, только несколько измененные оттого, что на пути от сердца исполнителя к сердцу слушателя они должны проходить через лабиринт струн, дек, молоточков, войлочных головок, резонаторов, перепонки, изогнутых кронов и т. д. И слушатель воспринимает в исполнении не механическое, а непосредственное, живое, о чем говорит как о душевном, сердечном, как о дыхании и о мысли.

Музыкальный инструмент — орган, конечно же, искусственный и далеко не совершенный. Туба неповоротлива, рояль звучит без вибрато, каждый звук ксилофона довольно быстро гаснет. Музы-

кант борется с инструментом, стремясь вложить в его звучание свой голос, и побеждает, подчиняет его себе. Особенности инструмента и техники исполнительской борьбы с ним, в сущности, и составляют его специфику. На кларнете удобны арпеджио, на фортепиано легко имитировать колокола. Но на кларнете невозможно более или менее убедительно воспроизвести звон, на фортепиано немисливо певческое портаменто (а потому этот термин осмысливается пианистами совершенно по-другому).

Две противоборствующие силы заложены в желании музыкантов овладеть инструментом: стремление к универсальности, к безграничному расширению выразительных возможностей любимого инструмента — и стремление усилить, подчеркнуть яркость, индивидуальность, специфичность звучания, его своеобразие. Сами инструменты также могут быть более или менее универсальными или, напротив, специфическими. Фортепиано универсальнее скрипки, гобой специфичнее кларнета...

Расширение диапазона художественных возможностей идет двумя путями — поиски новых необычных приемов (например, игра *col legno* или *pizzicato* на скрипке) и детальная разработка специфических для инструмента свойств. Второй путь — универсализация через углубление специфики и ее «преодоление».

Все качества, и положительные, и отрицательные, у мастера-исполнителя могут становиться положительными. Однако не все закономерности исполнения являются следствием целенаправленного поиска. Многие остаются вне поля зрения художника, и здесь сказываются естественные законы механики, физиологии, психологии. Любому отклонению интонации от какой-либо нормы, любому изменению ритма можно найти художественное оправдание. И исполнитель не просто отдается случайностям. Ведь произведение уже сочинено с расчетом на возможные колебания интонации или на их отсутствие. Весь исторический опыт использования инструментов (сочинения, исполнения, слушания) передается по традиции и воплощается конкретно в любом инструментальном и вокальном произведении.

Поэтому повышение звуков при более громкой игре на скрипке, интонационные разбросы при взволнованном пении являются, в первую очередь, следствием простых естественных законов. Частота колебаний струны увеличивается, так как смычок давит на нее с большей силой; интонационные отклонения становятся больше, так как волнение мешает певцу более строго контролировать высоту звука, и так далее...

Но плохо ли все это?

Ответ не может быть здесь ни альтернативным, ни компромиссным. Он более сложен. Да, при *crescendo* по техническим причинам происходит повышение звука, ускорение и изменение спектра. Но музыканты приспособляются к этому. Композиторский слух учитывает это и, более того, использует в творчестве. Да, при волнении возбуждается интонация, но ведь волнение может

быть связано с движением музыкальной мысли, с кульминациями. Да, голос Р. Лоретти еще не окреп, в концах фраз интонация неустойчива, связана со слабым еще дыханием. Но мы слышим, что поет мальчик, что его Ave Maria — исповедь детской души. Инфантильность — трогательность. Это путь от физиологических особенностей к эстетике прекрасного. Да, дуб кряжист, шероховат, коряв, а мрамор гладок, бронза тяжела, акварель прозрачна, фагот скрипуч, рамки кинокадра ограничены. Но все это в руках художника может становиться художественным средством. Хриплый фагот освоен не только в исполнительских классах, не только в музыке, написанной для него, а и в культуре в целом, в ярких поэтических литературных образах, даже в бытовом языке. А за всем этим стоит еще и нацеленная на конкретно-неповторимое и на музыкально-канонизированное, на земное и идеальное фигура мастера. То же можно сказать и об органе, клавесине, челесте, трубе, гитаре...

Осуществленная в этих музыкальных орудиях инструментализация внутренних «сущностных сил» музицирующего человека — превращение голоса в инструмент — породила и множество обратных связей, влияний, процессов. Это, с одной стороны, инструментализация пения (о ней речь уже шла), с другой же — воздействие инструментов на всю систему представлений, понятий и категорий, связанных с музыкой и культурой в целом.

Инструмент как произведение не только превосходит феномен композиторского произведения (чисто исторически), но и дает возможность рассматривать последнее как особый идеальный инструмент нацеленный на эффективное воздействие, на то, чтобы возвышать человека, вторично организуя («организуя») его.

Функциональная четкость структуры инструмента оказала свое воздействие на целый ряд категорий и представлений, как самых общих, эстетико-философских (например, сравнение человека с чувствующим фортепиано), так и специальных, относящихся к строению оркестра, к организации музыкальной ткани, к слуху как особому инструменту, который при всей его доинструментальной природе приобрел черты известной изоморфности трехкомпонентным источникам музыкальных звуков.

Итак, музыкальный инструмент — это не только звукопроизводящее орудие. Это своеобразный искусственный звуковой орган, способный в художественно отработанных формах имитировать естественные, природные, живые звучания. Это особая предметно-материальная форма фиксации музыки, подобная и нотной записи (в том, что касается лада, строя, диапазона), и современной звукозаписи — ибо может в какой-то мере запечатлевать недоступную нотам, собственно звуковую характеристичность исполнения. Но вместе с тем это и память культуры в целом, отложившаяся во внешнем облике, красках, способах изготовления, конструктивной приспособленности к определенным жанрам музицирования. Можно сказать, что инструмент есть первый по точности и детализованности материальный памятник музыкальной культуры

самых различных времен, в том числе и древнейших, для которых он оказывается, по существу, иногда единственным.

Сколько же увлекательна задача исторической реконструкции древнейшей музыкальной культуры человечества, решаемая на основе многосторонних исследований, а главным образом, с помощью тщательного изучения подлинных материальных фрагментов этой культуры. Но быть может, еще более увлекательна художественно-историческая реконструкция. Она ждет исследователя-художника, способного соединить навыки, интересы, таланты археолога, историка, психолога, музыковеда, инструментального мастера и акустика с композиторским и исполнительским даром. Тут родился бы новый современный жанр, прототипы которого, впрочем, уже существуют. Само собой разумеется, что в формах художественно воссозданной музыки прошлого мы никогда не получим что-либо аутентичное подлинной древней музыке. И такой жанр заключал бы в себе некую изначальную оговорку — эта музыка лишь в том-то и том-то сходна с древней, но таковой ее и следует принимать.

Одно мы должны твердо знать: если физические законы на земле не изменились, а наше дыхание, руки, тело не ушли далеко от того, что было присуще древним музыкантам, то спровоцированное нами возбуждение акустического процесса в инструменте, найденном археологами, даст такой же, как и давным-давно, звуковой результат, ибо с этой стороны историческая память-запись инструмента безупречна. Иное дело — синтаксис наигрыша или напева, его музыкальная форма. О них можно судить лишь по некоторым общим склонностям — к протяжному или краткому звучанию, к тем или иным, связанным с длиной «смычка», масштабам музыкально-смысловых построений.

Неоценим во всех этих отношениях тот богатый (а с другой стороны, ужасно бедный) материал, который накоплен в музеях музыкальных инструментов, в атласах и специальных исследованиях, посвященных палеоинструментальной ветви музыкальной культуры¹.

Какое здесь многообразие форм! От простейшего, чуть обработанного естественного предмета до высокохудожественных произведений прикладного искусства и — в специфическом смысле — произведений собственно музыкальных! В этом множестве типов, видов, разновидностей (включаящем и инструментарий профессиональных ветвей музыки, в том числе европейской) при внимательном изучении выявляются контуры довольно четкой системы, строение которой, с одной стороны, определяется общими структурными и функциональными принципами конструкции самих инст-

¹ См., например: Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. М., 1975; Вызго Т. С. Музыкальные инструменты Средней Азии. Исторические очерки. М., 1980, а также многочисленные труды Курта Закса и других ученых.

рументов, а с другой — отражает исторические тенденции эволюции музыки, этапы синкрезиса, анализа и синтеза, движение к эмансипации, к охвату всех граней бытия от образа внутреннего Я до картины мира.

К характеристике инструмента как картины мира, и в целом — к рассмотрению семантического разнообразия мы придем позднее, а сейчас обратимся к самым общим принципам структуры инструмента.

В первом очерке уже говорилось о том, что многим музыкальным инструментам свойственна конструктивная разграниченность звукового возбудителя, вибратора и резонатора. О функциональной трехэлементности человеческого голоса речь тоже шла. И вот наступило время более пристально всмотреться в эту структуру.

Инструмент открыл исследовательскому глазу музыканта то, о чем певцы могли лишь догадываться. Он сделал музыку в некотором роде видимой. Трехкомпонентность как таковая, правда, не была главным объектом пытливого внимания. Она осознавалась скорее как нечто, связанное с техническими задачами звукоизвлечения (изобретение смычка, плектра, мехов и т. п.) и обеспечения достаточной громкости (с помощью усиливающей звучание подставки, полого тела, рупора).

В центре же оказался вибратор — голосовое тело. У духовых инструментов зрительным эквивалентом колеблющегося воздушно-го столба были заключающие его в себе пустотелые стебли, трубки, от длины которых зависела высота тона. Зато у струнных — вибраторы были не только видны, но и осязаемы, доступны прямым манипуляциям.

Трудно переоценить роль этой экстерниоризации голоса. Ведь для наблюдений и осознания, для изучения и экспериментов открылось то, что в музыке является специфическим и вместе с тем определяющим. Важно и то, что максимально возросла по сравнению с характерной для голосовых связей физическая стабильность вибратора — его величины, упругости, массы, степени натяжения. Обусловленный ею устойчивый константный тон задавался тем самым и как ясный, четкий, допускающий математические описания предмет философского, эстетического исследования и исходный пункт теории музыки.

Выделенность вибратора закрепляла в самой музыке совершившееся намного раньше отпочкование высоты от синкретического звукового единства. С нею же было связано и прояснение неосознававшейся еще очень долго натурально-обертоновой структуры звукового спектра, очищение ее от случайных негармонических примесей. Музыкальная практика вступила в фазу анализа, хотя синкрезис оставался господствующим. В понимании музыкальных звуков наметился кардинальный поворот. Струна заместила собою музыкальный инструмент (его идеальной моделью стал монохорд), высота — характер звука в целом.

Звуком и его музыкальными свойствами издавна занималась

акустика. Эта дисциплина, охватывающая ныне все царство звуковых проявлений и даже вторгающаяся в соседние территории — физику и механику любых колебательных процессов, родилась и изначально развивалась как музыкальная. Древнегреческий этап ее представлял собой формирование физико-математического анализа звуковых колебаний упругих тел, не отделявшегося от философских представлений. Следует подчеркнуть, что для пифагорейцев на первом плане были проявления соразмерности, пропорциональности. Струна, натянутая на подставке, издавала звук определенной высоты. Деление струны посредством прикосновения к ней в строго фиксируемых местах, например в середине, на расстоянии одной трети, четверти, пятой части от конца, приводило к изменению высоты на октаву, квинту, кварту, терцию. Эта гармоничность, улавливаемая музыкальным слухом, приводила в восхищение, вызывала эмоцию. Можно сказать, что акустика, отталкиваясь от элементарной физической стороны, уходила за ее пределы, ибо знания о пропорциях длин струны относились уже к строению ладовых звукорядов, то есть к организации не собственно звуковой, а интонационной. И это понятно. Древняя акустика, как и многие другие отрасли эллинской культуры, была синкретичной. Телесное, физическое, предметное начало было тесно слито для ученых-философов с проявлениями всеобщих законов пропорциональности, симметрии, числовых отношений. Мир звуков был образом всего мира. Соразмерность, слаженность звуковых высот была одним из проявлений гармонии мира, гармонии небесных сфер.

В последующем развитии музыкальная акустика прочно сохраняла пифагорейскую традицию. Но не только акустика. Эстетические, космологические представления древних породили устойчивые, сохраняющиеся в европейской культуре формы поэтического истолкования законов симметрии, гармоничности, числовой упорядоченности, причем именно в связи со звуковыми образами. Отзвуки этих космологических представлений во множестве встречаются в средневековых музыкальных трактатах, в литературном творчестве, даже в устойчивых речениях, афоризмах, крылатых выражениях, в образах «гармонии мира».

Пифагорейская акустика, таким образом, развернулась в истории человеческой культуры как многокрасочный процесс плетения и ветвления идей, методов, образов. Одни из них остались в акустике современной, другие образовали сложный узор музыкально-теоретических представлений, третьи проросли в эстетике и философии, четвертые — в поэтическом творчестве и мироощущении.

Современная акустика расчленилась на множество областей. Здесь и физиология слуха, изучающая строение слуховых органов не только у человека, но и у животных. Здесь и акустика моря, архитектурная акустика, акустика инфра- и ультразвуков, акустика музыкальных инструментов, электроакустика, общая теория колебаний...

Музыкальная акустика в центре внимания долгое время держала законы гармоничности звуковых колебаний. Понятия обертонов и унтертонов, акустические объяснения консонанса и диссонанса, лада, гармонии, строя долго привлекали к себе музыкантов, составляли ведущую область этой науки. Но чем дальше, тем больше она отступала от пифагорейской традиции. Герман Гельмгольц соединил два важнейших пути акустических исследований — физический и физиологический и тем самым заложил основы дальнейшего развития науки о музыкальном звуке и слухе. Он убедительно рассказал музыкантам о том, как сильно влияли природные законы звукообразования на формирование высотной организации музыки. Классический метод пифагорейцев — опыты с монохордом, показывающие математические отношения высот, был заменен резонансным методом анализа совокупности обертонов, входящих в каждый из звуков. Выяснилось с экспериментальной достоверностью, что операция, позволявшая древним, укорачивая звучащую часть упругого тела, получать соответствующие музыкальным интервалам числовые пропорции в отношениях длин струны и ее частей, осуществляется естественным путем сама собой в звучании этого тела, колебания которого представляют собой сложный согласованный ансамбль нескольких гармонично соотношенных тонов, сливающихся в прекрасном телесно-звуковом единстве. В опытах с комбинированием камертонов, звуки которых, как известно, приближаются к простым тонам, был намечен и путь синтеза звуковых спектров самого разного рода.

Обеспечиваемая стабильными свойствами вибратора выделенность высоты и поныне остается феноменом, привлекающим исследователей, а звук-тон — прототипом разного рода других понятий, способных служить исходным звеном для выращивания целой системы представлений. Звук продолжает интересовать ученых не только в акустических, но и в общеэстетических, музыковедческих аспектах.

В каждом устойчивом по высоте звуке, взятом отдельно, уже заключены основные принципы и предпосылки музыки как искусства, хотя они заперты от поверхностного взора и покоятся в виде зародыша. Однако при тщательном анализе весь их комплекс может быть выявлен и развернут. Более того — из этого комплекса может быть выращено целое дерево музыкальных законов и отражающих их понятий.

Попытки такого рода предпринимались часто и приводили к самым разным интересным результатам. Они естественно восходят к общелогическому принципу генетического развития. Такова возрожденная в XX веке гётевская идея развертывания целого из растительного зерна. Ее применительно к своему творчеству используют композиторы различных направлений. На нее опирается в исследованиях гармонии Ю. Н. Холопов, говоря о выведении целого из центрального элемента системы. Интересна концепция

С. С. Скребкова об изначальной полифоничности, ансамблевости устойчивого по высоте тона. В ней оценивается уже не инструментальная, а вокальная коллективно-хоровая предпосылка музыкальной спецификации интонирования. Интересны идеи Л. А. Мазеля о роли естественных свойств музыкального звука в развитии музыки и ее организации.

Но стабильность инструментального тона на практике проявляет себя и с оборотной стороны — она требует от музыкантов особых забот о сохранении естественной гибкости интонирования. Разнообразные изменения звука, происходящие на протяжении всей его длительности, играют громадную роль в создании тембра. Как правило, наиболее значительны они в начальных и заключительных фазах, а также в моменты смены высоты. Эти моменты носят название нестационарных, переходных процессов. Центральная же, основная часть музыкального звука, по которой слух определяет высоту, устойчива и называется стационарной. Однако стационарность эта всегда относительна. Лишь на некоторых (например, на электромузыкальных) инструментах центральная часть практически может считаться строго неизменной по высоте, громкости и спектру.

Постоянные изменения звука эстетически целесообразны. Они «оживляют» звук, делают его выразительным, неповторимым. Сильные изменения в характере колебаний происходят в момент атаки звука. Возникают кратковременные, негармонические призвуки, потом исчезающие. За время атаки быстро нарастает интенсивность звучания. У различных инструментов время атаки может быть разным. Кривая нарастания, ее форма и время образуют так называемый фронт атаки. У фортепианного звука нарастание происходит почти мгновенно — фронт атаки крутой. Пологий фронт характерен для многих духовых инструментов (например, для валторны или для органа).

При пологом фронте атака производит впечатление «мягкой», при крутом — жесткой, резкой, четкой. Спектральные, динамические и интонационные изменения, происходящие в фазе атаки, несмотря на относительную кратковременность, накладывают сильнейший отпечаток на восприятие тембра. Опыты, в которых музыкантам-экспертам предлагалось узнать инструменты по звукам, записанным без атаки, показали, что в большом количестве случаев трудно было определить, какому инструменту принадлежит тот или иной тембр. Именно в начальных моментах вокальных звуков заложена основная информация о речевых гласных. В стационарной же части форманты, характерные для гласных, ослабевают. Меньше влияет на тембр окончание звука.

Что же касается стационарной части, то особенно заметно отличаются тембры затухающих и незатухающих, пульсирующих и ровных звуков. Существенно отличаются звуки с относительно стабильной, ровной стационарной частью от звуков, у которых она подвержена периодическим изменениям. Особую роль тут играет

вibrато — регулярные периодические изменения звука по высоте, громкости и тембру (спектру), происходящие с частотой около шести-семи раз в секунду. Исследования показывают, что вibrато, хотя и воспринимается как самостоятельное качество звука, оказывает сильное влияние на характер тембра, делая его более ярким и выразительным. Не случайно звук вибрирующего инструмента выделяется на фоне выдержанных, ровных звуков.

Вibrато как прием исполнения может совершенствоваться в процессе обучения музыканта и в его исполнительской практике. Во многих случаях вibrато в целом и его отдельные характеристики — частота, размах колебаний (величина изменений высоты, громкости), а также форма колебаний могут контролироваться и управляться музыкантом или непосредственно (как при игре на скрипке), или косвенно (в пении). Вообще же здесь много проблем, касающихся и управления, и меры, дозировки в использовании вibrато, и способов введения. На длительных звуках, например, вibrато может устанавливаться не сразу. Начальные моменты звука в большинстве случаев лишены вibrато. Затем зарождается процесс вибрирования, который усиливается, а к концу звука иногда снова ослабляется. Характер процесса может быть различным у разных исполнителей, в произведениях разных жанров и стилей. И вообще художественное использование вibrато, его соотношение с ритмом, темпом, мелодическим рисунком должны являться предметом внимательного изучения в теории исполнительского мастерства.

Сравнение голосов с инструментами выявляет здесь одно из кардинальных отличий. Певец, культивируя музыкальное начало, должен стремиться к стабилизации тона, к превращению звука в тон, инструменталист, напротив, — к «оестественлению» тона, к природной звуковой синкретичности. Между этими схематично намеченными полюсами есть много промежуточных звеньев. Многие духовые инструменты (особенно кулисные), смычковые и вообще струнные с грифом (особенно без порожков-ладков), может быть, даже примыкают вплотную к певческому голосу. А вот клавишные, а среди них более всего фортепиано и челеста, находятся уже на самом полюсе тоновой сверхстабильности.

В ансамблевом музицировании было найдено много приемов объединения и размежевания стоящих за голосами и инструментами элементов двуединой музыкальной интонации.

Один из них развивался в XIX и XX веках композиторами самых разных направлений. Речь идет о своеобразном расщеплении интонации, о разграничении звуковысотной стабильности и динамичности, отражающей эмоциональные колебания, движения тонуса, дрожь голоса, торопливость произнесения и т. п. Оно достигается в так называемой мелодекламации. В ансамблях функцию звуковысотного стабильного интонирования при этом берет на себя инструментальное сопровождение, функцию же собственно пластичного, гибкого, подвижного реализует речевой

голос, речевое интонирование текста. Возникает удивительный эффект единства двух вариантов выразительной интонации: музыкально-тонового — упорядоченного строем, ладом, законами гармонии, и интонационно-речевого — подчиняющегося требованиям гибкого отражения смыслового и эмоционального движения речи.

В современной легкой музыке, в эстрадном пении и в инструментальных пьесах широко используется прием собственно инструментального разведения этих двух сторон. Строгое выдерживание тонов осуществляют, как правило, фортепиано и ему подобные челеста, металлофон, а иногда и невибрирующие духовые. Сопровождается же их комплекс более гибкими в интонационном отношении, глиссандирующими и предельно насыщенными динамизмом струнными смычковыми инструментами. Аналогичный способ разграничения, впрочем, был разработан значительно раньше в фортепианных концертах, где он сочетался с важнейшим жанровым принципом поляризации сольного и оркестрового начал, с принципом концертирования.

В этой дифференциации — дифференциации высшего уровня, опирающейся на прочную органичную связь двух сторон, двух способов интонирования, мы видим, в сущности, развитие давнего диалектического единства и противоречия двух компонентов высоты звука — один из которых называют собственно музыкальным, другой — внемузыкальным, светлотно-тембровым, регистровым, речевым. Они (особенно в пении) всегда находятся в единстве, хотя, разумеется, один из них может выходить на первый план.

Механизмы объединения двух различных сторон музыкальной интонации относятся к сфере слуха. Они формируются в процессе его длительного воспитания и функционируют как механизмы психологической установки — настройки на стабильное звуковысотное интонирование, подчиненное удерживаемой памятью тонально-ладовой опоре. Благодаря им в пении, даже очень свободном и «приблизительном», выслушиваются устойчивые тоны, а в звучании фортепиано иллюзорно воссоздаются эффекты гибкости.

Сравнивая певческий голос и фортепиано в их отношении к музыкально-специфичному феномену чистого тона, мы обнаруживаем парадоксальное расхождение с теми определениями, которые, казалось бы, напрашиваются сами собой. Голос как нечто внутреннее, невидимое, связанное с душевностью и духовностью (понятиями, генетически и этимологически восходящими к дыханию), оказывается более телесным, материальным, чем фортепиано, жесткие, стальные струны которого — вынесенные вонне головные тела — не мешают ему выступать в амплу музыкально-идеального.

В чем тут дело? Да именно в жесткости кристаллических структур специальной стали, свободной от встрепанности, взбудораженности эмоций, от того сочетания упругости с мягкостью, которыми природа наделила живую ткань. Сквозь кристалличе-

скую сетку идеально выдерживаемых тонов могут пройти лишь те проявления эмоциональности, которые уже поднялись над частным, характеристичным, уже испытали на себе действие музыкально-возвышенного.

Тем самым вовсе не умаляется пение. Как мы уже видели, вокальная педагогика как раз и стремится к такой обработке голосов, которая сглаживала бы всё чересчур индивидуальное и характерное. И может быть, баланс земного и небесного в пении весьма близок к идеалу. Но для голоса идеал этот — мелодия, для фортепиано же — гармония. И как тут не вспомнить афоризм В. Ф. Одоевского — «мелодия видимость тела, — гармония — душа»¹.

Идеальность звучания фортепиано проявляется именно в наилучшей приспособленности к гармонии, к фонизму, к выровненности и обезличенной автономности отдельных струн и струнных хором, в такой обобщенности гласных и согласных музыкальной речи, при которой, по сути дела, даже снимаются проблемы звуковедения и произносительно-речевой артикуляции, столь важные для пения.

Фортепиано вместе с рядом других клавишных принадлежит к группе, в которой понятие артикуляции заменяется понятием туше. Конечно, действие пальца на клавишу может разнообразиться во множестве вариантов, и все же физики в одном совершенно правы — приобретший начальное ускорение и отцепившийся от управляющей клавишной системы молоточек ударит по струне в том же месте и под тем же углом, какие заданы ему самой геометрией конструкции; изменяться будет лишь начальная скорость его движения и сила удара.

Значит ли это, что бессмысленны все те тончайшие нюансы пальцевых движений, о которых так заботится пианист? Ведь и действительно, каков смысл в вибрировании пальца, продолжающего лежать на клавише уже после того, как молоточек отцепился!

Ответ на эти вопросы требует разграничения двух моментов — звукового и интонационного. Главный смысл разнообразнейших эмоционально-выразительных движений пальцев, рук, корпуса заключается в воздействии не на звук, а на внутренний музыкальный тонус исполнителя, а значит, и на фортепианный тон. Через интонацию осуществляется воздействие и на воспринимаемый звук, а разнообразие тонов тем более ясно выступает для восприятия, что оттеняется единообразием собственно звуковых свойств. Фортепианный звук потому и оказывается идеальным, что он прежде всего тон, то есть явление интонационной иллюзии, опирающейся на музыкально-слуховое сотворчество воспринимающего.

Но и звуковой момент нельзя сбрасывать со счетов. Если

¹ Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. М., 1956, с. 467.

учитывать, что спектр и временная динамика звучания определяют не только колебательным процессом самих струн, но также возбудителями и резонатором, то есть клавишами, корпусом, всей струнной одеждой, реакция которой на звук регулируется педалью, то приходится возражать физикам и с этой стороны. Удар пальца о клавишу уже сам по себе создает легкий шум, к которому мгновенно присоединяется и стук деревянных частей клавиатурного механизма, особенно заметный из-за слабости и краткости звучания струн в верхних октавах, а также и стук молоточка, смягченный фильцем. Эти шумовые добавки, практически совпадающие с начальными колебаниями струн, формируют особым образом окрашенную атаку звука. В определенной (правда, небольшой) степени характер и интенсивность этих добавок, а с ними и тембр в целом, зависят от туше. Слоги, с помощью которых обычно имитируется в речи фортепианное звучание (*там-там, пам-пам*), фиксируют не только участие фонетического слуха в оценке музыкальных тембров, но и свойства самих звуков — глухую шумовую атаку, открытый тембр стационарной части, чуть звенящее прекращение.

Итак, пианист идет к артикуляции от туше, к звуку — от тона, к тембру — от фонизма. И в этом помогает ему идеальная выровненность звучания всех струн, а также самый характер их тембра — однотипность затухающей динамики, мгновенность атаки и вместе с тем ее приглушенность, не мешающая, впрочем, звонным и колокольным эффектам, открытость и полнота звучности, напоминающей фонему «а» — самый естественный и достаточно обобщенный гласный звук, не стесняемый произвольными артикуляционными движениями. Большое значение имеет, как уже говорилось, физическая самостоятельность звуков различной высоты, каждому из которых соответствует отдельная струна или струнный хор, а потому и соединение их в линиях голосов также оказывается в известном смысле идеальным — представляемым. Можно сказать, что в линию звуки связываются связками — скрытыми голосовыми усилиями соинтонирующего слушателя. Эти усилия, однако, не возникают на пустом месте, их провоцирует, поддерживает интонационно-двигательная магия исполнения. Не имея возможностей управлять звуковедением, пианист всю энергию направляет на голосоведение. И еще раз оказывается, что артикулировать, то есть разграничивать звуковой поток на единицы, здесь нет нужды в силу изначальной физической разграниченности этих единиц, выражающейся и в самостоятельности звуков-струн, и в резкости, четкости атаки, и в колокольном характере динамики каждого отдельного звука. Иное дело, что на слух эти процессы оцениваются как артикуляционные, особенно в музыке, намеренно имитирующей речь, как в пьесе Р. Щедрина «Разговор».

К артикуляционным представлениям и ощущениям при исполнении и восприятии инструментальной мелодии подмешиваются

и ощущения, связанные с моторикой, управляющей изменениями высоты звука. Само изменение высоты ассоциируется здесь не только с движением интонации, но и со сменой «слов», с артикуляцией. Такая ассоциация тем ярче, чем более резко, быстро совершается переход от одной высоты к другой. Как ни парадоксально, в инструментальном исполнении сама мелодия становится более речитативной, четкой и определенной, нежели в пении, именно благодаря иному, строго ступенчатому управлению высотными модуляциями.

Но в таком случае возможна ли вообще мелодия без артикуляции? В определенном смысле — безусловно. Именно так обстоит дело при максимально связном «легатном» исполнении мелодии струнными или кулисными духовыми инструментами, когда переходы от одной высоты к другой осуществляются предельно плавно. Тогда исчезают все «согласные» и остаются одни «гласные». И вот на подобного рода мелодию у струнных накладывается речь — текст мелодекламации, произносимый в обычной манере без вокального интонирования. Тут разделяются и связываются не только речевая и музыкальная интонация, но и артикуляционно-речевое и интонационно-музыкальное начала. Возникает особый эффект бесплотного исповедания, когда смысл слов освобождается от их оболочки и сплавляется со смыслом и плотью певучей музыкальной интонации.

Три формы артикуляции предстали нам в только что охарактеризованных случаях. На первом месте стоит подлинная естественная артикуляция — речевая и вокально-речевая. К ней приближается группа штрихов, используемых при игре на духовых и смычковых инструментах. Другая форма — это артикуляция, «снятая» в *legato* и подменяемая четкими или мягкими звуковысотными переходами. И наконец, это фортепианная квазиартикуляция, замещающая разнообразные активно воспроизводимые согласные, гласные, атаки, штрихи однотипным молоточковым ударом, создающим обобщенно-фонетический образ, зависящий даже не от самого исполнителя, а от конструкции инструмента. Разнообразие вносится здесь в идеальной сфере восприятия — под воздействием интонационной выразительности и красоты исполнения.

Разумеется, музыкальная идеальность фортепиано не безгранична. Практически струнные хоры никогда не дают абсолютного унисона, в результате чего в их совместном звучании возникают биения, напоминающие вибрато. Равномерная температура, с какою бы тщательностью она ни была реализована настройщиком, все же мешает идеальному слиянию звуков в аккордах, хотя их интервальная структура может номинально соответствовать натуральному обертоновому ряду. Но, как ни странно, именно это способствует фоническим явлениям, в которых, как говорилось в первом очерке, эффекты общего, единого колорита должны совмещаться с эффектами отдельного слышания тонов.

Фонизм же, как мы видели, разворачивает свои краски в эфир-

ном энергетическом поле слуха, хотя и является результатом взаимодействия голосовых тел. Ему не мешают ни производимые клавишной механикой шумовые точки монотонно единообразных атак (они как бы выводятся за скобки именно в силу монотонности и единообразия), ни размывающие резонансные эффекты педалей и гулкого корпуса. И то, и другое поглощается фонизмом и интонационно-гармонической материей фортепианного звучания, хотя в некоторых случаях и может выделяться в соответствии с желаниями исполнителя и характером музыки.

Итак, фортепиано — один из ярких примеров, демонстрирующих роль выделенных, структурно упорядоченных голосовых тел, вибраторов. Но в этом инструменте до высшей степени унификации отработан и механизм артикулирования — молоточковые возбудители звука. Слоновая кость, дерево, кожа, фельц — материальные посредники, передающие живую температуру нервной руки исполнителя жестко-упругому струнному металлу. Они как бы на полпути от теплого к холодному, от стихийности к симметрии. В молоточковой механике то же обобщение, идеализация: одинаковость удара на протяжении всего диапазона, постепенность изменения веса молоточков по регистрам, нацеленность на устранение седьмой гармоники, отчего темперированные септаккорды с малой септимой звучат не грязно.

Соответствующим образом в фортепиано сформирован и резонатор — корпус, рама, дека, струнная одежда. Ему также придана автономия. Пианист широко пользуется лишь возможностями фонического резонанса струн, в чем тоже нельзя не услышать музыкальной идеализации. Ведь даже белый шум, то есть сплошное заполнение высотной шкалы, отзывается в открытых педалях струнах как дискретный, темперированный, хотя, разумеется, в резонанс могли бы при сверхсильных звуках, приближенных к инструменту, вовлекаться не только основные тоны, но и вся масса обертонов, и это было бы ближе к сплошному, нежели к решетчатому воссозданию шума в резонансном облаке.

Не считая фортепиано абсолютным совершенством среди других инструментов, мы все же можем назвать его высочайшим пиком классической стадии развития европейской музыки. Это, по отношению к звуковому миру природы, жизни, искусства, — апогей музыкального обобщения, моделирования, кристаллизации, абстрагирования, эмансипации, но апогей-оптимум, а не крайность.

Какие же пути, ведущие от голоса к инструменту-обобщению, какие тропы, коридоры, трассы видны в движении эволюционного процесса, в развитии звуковых орудий и трех их компонентов? В том, что касается струн, мы уже затронули эту тему. Рассмотрим ее теперь, имея в виду два других блока — возбудитель и резонатор.

Все множество классических возбудителей-артикуляторов условно можно разместить между языком певца и языком колокола, то есть опять-таки между теплым и холодным, мягким и жестким.

Где-то в середине и расположатся палочки литавриста, перышки клавишина, смычки и фильцевые молоточки.

Непосредственно к речевой и вокальной артикуляции примыкает артикуляция на духовых инструментах. Здесь действует тот же живой язык. Правда, голосовое тело теперь расположено не за, а перед ним. Однако все фоносемантические накопления и ассоциации, которые формировались и развивались в речевой практике, все то, что предстало изумленным лингвистам в экспериментах, описанных А. П. Журавлевым¹, и о чем давным-давно знали дети и поэты, — все это оказалось действенным и для звуков духовых инструментов.

Скооперировавшись как-то с педагогом-гобоистом, автор провел серию экспериментов, целью которых было выявление ассоциативно-содержательных характеристик различных способов артикуляции при игре на духовых инструментах². На магнитную ленту записывались, казалось бы, все одни и те же гобойные звуки. Однако гобоист всякий раз менял артикуляцию, что тонко запечатлевалось в акустической картине атаки звуков. Интерес представляли, однако, не столько эти объективные данные, сколько субъективные впечатления слушателей.

В папке с названием «Субъективные оценки характера звуков при разной артикуляции» — страницы с описанием методики эксперимента. Было записано 18 пар звуков, сыгранных на гобое. Первый звук в каждой паре извлекался одним и тем же приемом — использовались движения языка, соответствующие речевому слогу *та*. Второй звук воспроизводился каждый раз по-новому — с имитацией слогов *да*, *ка*, *фа*, *ту*, *ду* и других.

Слушатели-эксперты должны были в каждой паре оценивать второй звук по сравнению с первым как «более глухой или более звонкий», «более теплый или более холодный» и т./п. Серия из 18 пар звуков прослушивалась девятью экспертами пять раз в соответствии с предложенными альтернативами: матовый — блестящий, теплый — холодный, мягкий — резкий, тяжелый — легкий, глухой — звонкий.

Результаты были сведены в таблицу (см. с. 105), где фиксировалось число оценок звука по тому или иному критерию.

Теперь, когда появились публикации, содержащие экспериментальные данные по речевой фоносемантике, мы можем сопоставить с ними наши результаты. Так, по сведениям из книги А. П. Журавлева, в паре «легкий — тяжелый» слог *да* чуть тяжелее, чем слог *та*. В нашей таблице соотношение аналогично — шесть оценок против трех. В книге *фа* тяжелее, у нас — тоже

¹ Журавлев А. П. Звук и смысл.

² Результаты частично опубликованы в ст.: Назайкинский Е., Пущечников И. Акустическое исследование влияния музыкальной артикуляции на характер звука. — В кн.: Вопросы методики применения технических средств и программированного обучения. М., 1966.

« с л о г и - ш т р и х и »	матовый	блестящий	теплый	холодный	мягкий	резкий	тяжелый	легкий	глухой	звонкий
та — да	7	2	7	2	8	1	6	3	7	2
та — ка	1	8	1	8	1	8	6	3	0	9
та — фа	7	2	5	4	4	5	7	2	6	3
та — ту	6	3	7	2	7	2	3	6	5	4
та — ду	9	0	4	5	8	1	3	6	6	3
та — ку	3	6	1	8	2	7	7	2	2	7
та — ху	4	5	2	7	3	6	4	5	5	4
та — фу	5	4	4	5	5	4	6	3	3	6
та — ты	2	7	3	6	7	2	7	2	5	4
та — тя	3	6	1	8	0	9	3	6	3	6
та — диа	2	7	2	7	1	8	4	5	1	8
та — дзя	1	8	2	7	2	7	6	3	1	8
та — тю	1	8	4	5	1	8	4	5	1	8
та — диу	1	8	2	7	0	9	4	5	0	9
та — ди	5	4	6	3	6	3	2	7	5	4
та — ки	7	2	4	5	6	3	2	7	5	4
та — ти	6	3	7	2	8	1	2	7	7	2
та — фи	0	9	0	9	1	8	5	4	0	9

(семь против двух); *ту* — легче, у нас шесть против трех — за легкость. Есть и расхождения. Дело не столько в различных условиях и методах экспериментов, сколько в существенной разнице артикулирования. Ведь при игре на гобое рот все время остается закрытым и между губами зажата трость инструмента. Так что слоги, особенно *фа*, *фу*, *фы*, предполагающие активную работу губ в речи, здесь резко трансформируются. Больше аналогий можно наблюдать в игре на медных духовых инструментах.

Однако сквозь все различия пробивается сходное. И на его основе к восприятию характера атаки музыкального звука подключаются фоносемантические ассоциации. Они, конечно, не только речевые. Большую роль играют и аналогии между музыкальными и природными звуками. Главное же в том, что семантическая дифференциация (а не только формально-различительная) здесь налицо.

О неслучайности и естественности внемusыкальных ассоциаций типа матовый — блестящий, глухой — звонкий говорит и известный параллелизм в экспертных оценках таких пар. Действительно, ведь все избранные в опытах пары в какой-то мере дублируют и дополняют друг друга. Матовый — чаще глухой, мягкий, а блестящий, напротив, — звонкий и резкий. Эти корреляции есть и в экспертных оценках, зафиксированных таблицей. Но оставим гобой.

Уже говорилось, что хорошая скрипка отличается от плохой кроме всего прочего тем, что смычок дает шипящий призыв, напоминающий у первой — фонемы *с* и *ш*, а у второй — *х*. По шкалам фоносемантических таблиц мы видим то же движение от «хоро-

шего» к «плохому»: $s=3,6$; $u=4,0$; $x=4,1$. Разница невелика, по важна тенденция. Артикуляционно-фонетическая машина семантики работает и в музыке.

Но вот мы приближаемся к молоточкам и палочкам. Разнообразие атаки все более ограничивается. Литаврист еще может варьировать не только силу, но и место, характер удара. Звонарь — лишь силу и способ дергания веревки. Пианист — только силу. Фортепиано, вибрафон, челеста — обобщение, сведение множества ассоциаций к немногим — пам-пам, там-там, динь-динь... Молоточек фортепиано приближается к языку колокола, но последний характернее — ведь он находится на одном из полюсов в шкале мягкое-жесткое. Фортепиано же и тут более идеально и абстрактно.

Теперь — о резонаторах.

Все их множество можно расположить, например, в соответствии с критерием масштабов между полюсами малый — огромный, близкий — далекий. Тогда выстроится ряд от фляги, духовой сурдины, дупла и тыквы до пещеры, ущелья, долины и вообще — до ограниченных лишь горизонтом просторов. В центре разместятся корпуса виолончелей и контрабасов, арф и роялей, пустые бочки, ниши, купола соборов, интерьеры концертных залов и оперных театров.

В этом ряду мы намеренно объединили резонаторы, специально приспособленные для музыки, с естественными, природными, которые откликаются на всё,

Ревет ли зверь в лесу глухом,
Трубит ли рог, гремит ли гром,
Поет ли дева за холмом.

Объединение опирается на физическую общность действия, которая и послужила в эволюции музыки основой для вовлечения мира в музыку, действительности в художественные ее модели.

Пожалуй, самыми широкими — притом не только в физическом смысле — являются колокольные резонаторы. Селения, долины, поля и леса, площадь, столица, государство, гражданское вечное самосознание, религиозное мировосприятие, пантеистическое созерцание — все эти реальные и идеальные пространства отзываются на колокола, причем весьма различно. Но не только пространства. Во взаимодействие со звуками вступают разнообразнейшие смыслы и ценности. Они сливаются с ними в прочнейшие многоцветные ассоциации, чтобы потом ожить в аккордах фортепиано, в оркестровых имитациях, где уже роль резонатора (долины, площади, окрестностей) выполняет корпус инструмента, концертный или оперный зал.

«Колокольный» путь семантизации музыкальных звуков — один из многих. Но, как и другие, он очень интересен, своеобразен и важен.

Начнем с того, что совершенно уникален самый звук колокола. Он негармоничен. Входящие в его спектр частичные тоны не

образуют натурального ряда, хотя и могут быть зафиксированы с некоторой долей приближенности в принятой системе нотации. Именно так поступил К. К. Сараджев, записавший по слуху обертоновые ряды московских колоколов¹. Вот два примера из альбома, подаренного им Н. А. Гарбузову:

1 [Нотировано условно от До]

«Покрова на Кузнецкой»

Основной тон



«Преображения в Глинницах»

2

Основной тон



Из-за необычной интервальной структуры спектра слух затрудняется однозначно оценивать какой-либо из выделяющихся тонов как основной. Часто высота определяется не по самому нижнему из тонов. Но и нижние важны, ибо басовитость, гулкость, гудящий характер колокола зависят именно от них.

Негармоничность спектра приводит к биениям между тонами. Создается особый эффект переливчатости, притом всякий раз неповторимый, характерный только для данного колокола. Кстати, это отражено и в названии сараджевского альбома «Индивидуальности колоколов города Москвы и ее окрестностей».

Спектральная уникальность дополняется и другими факторами — различиями в громкости, в определенной, стабильной локализации в пространстве. Повышенная характеристичность, индивидуальность колокольного звука ставит его на особое место. Тут не только то важно, что она превышает характерность многих других музыкальных тембров, но и то также, что эта индивидуальность довольствуется рамками всего лишь одного звука, неизменного по высоте и не так уж сильно меняющегося по громкости и продолжительности. Колокольный звук воспринимается как густой, гулкий, могучий, важный, медный и т. п. Эти качества красочно описаны в художественной литературе.

В немалой степени повышенная характерность звука объясняется и сложным его развертыванием во времени. Звонкий, резкий удар. Потом плавное затухание, в котором могут в совершенно особой последовательности всплывать то одни, то другие обертоны. И само их борение зачаровывает, заставляет вслушиваться

¹ О знаменитом звонаре К. К. Сараджеве см.: Цветаева А. И., Сараджев Н. К. Мастер волшебного звона. М., 1986.

ся. При общей динамике спада в колокольном звуке возникают и волновые эффекты.

Все это дает основание утверждать, что специфика колокола с музыкальной точки зрения заключается в господстве собственного звукового начала над интонационным, в его самодостаточности. Конечно, весьма привлекательны разнообразные сочетания нескольких колоколов, своеобразные колокольные мелодии и композиции. Здесь колокола смыкаются с другими звонкими устройствами — со шкатулками, часами, курантами. Курийоны, системы курант, колокольные комплексы, вызывающие мелодию, могут удивлять эффектностью и мастерством звонарей. Некто Айрманн — один из иностранных гостей, побывавших в Москве при царе Алексее Михайловиче, писал о русских звонарях: «Они <...> имеют очень много малых и крупных колоколов, в которые они при помощи особых веревок умеют звонить поочередно так ловко, что получается поистине музыкальный тон»¹. «Я висел над пропастью, в узком ущелье из огромных, никогда мною не виданных домов, меня ослеплял блеск солнца, стеклов, вывесок, а надо мной на весь мир разливался какой-то дивный музыкальный кавардак: звон, гул колоколов с колокольни Михаила Архангела...» — рассказывает И. А. Бунин о звонах, слышанных им в детстве.

Звонную музыку имел в виду Н. А. Римский-Корсаков в «Летописи»: «Разве русский православный трезвон не есть плясовая церковная инструментальная музыка?»². С такой же точки зрения подошел к звонам и современный исследователь А. С. Ярешко³.

И все же большей частью колокольные звуки запоминаются не в мелодиях, а сами по себе. В сущности, и колокольные композиции чаще всего строятся не как мелодические, а по принципу тесситурно изобретательного темброво-ритмического многоголосия. Более правильно говорить даже не о многоголосии, а о многозвучании. Но и один колокол приковывает к себе слух, а в музыкальных запечатлениях, пожалуй, господствует мерное повторение одного главного звука, хотя нередко изображается чередование колоколов и даже трезвон.

Характер звучания колокола быстро усваивается слухом. Вырабатывается даже колокольный абсолютный слух — не на высоту, а на индивидуальность в целом. Отсюда — быстрое узнавание и ориентирование. Вот отрывок из «Холодного дома» Ч. Диккенса: «Что это?

— Колокол на соборе святого Павла бьет одиннадцать. Слышишь — все колокола в городе зазвонили.

Друзья сидят молча, слушая металлические голоса, близкие

¹ Исторические записки АН СССР, № 17. М., 1945, с. 298.

² Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1982, с. 214.

³ См.: Из истории русской и советской музыки. М., 1978.

и далекие, — голоса, что раздаются с колоколен различной высоты и по звуку различаются между собой еще больше, чем колокольни — по высоте своего положения над землей».

Красочно живописует ночную Москву на рубеже столетий В. А. Гиляровский: «Полная тишина, безлюдье и белый снег, переходящий в неведомую и невидимую даль. <...> Вдали два раза ударил колокол — два часа! — Это на Басманной. А это Ольховцы... — пояснил вожатый».

Но характерность обеспечивает и прочные ассоциации. Единственный звук колокола стягивает к себе все пространство, а с ним и смысловое наполнение подчас резко контрастных ситуаций звона. А потом колокола объединяются в одном общем представлении о звоне и оно проходит второй круг осознания, эстетизации, семантизации. Культура несет в себе множество смыслов, типизирует и дробит их, закрепляя за колоколом различные пространства жизни и истории.

Герценовский «Колокол», колокол, оповещающий о возвращении князя Игоря, набатный колокол...

В колокол, мирно дремавший, с налета тяжелая бомба
Грянула; с треском кругом от нее разлетелись осколки;
Он же вздрогнул, и к народу могучие медные звуки
Вдаль потекли, негодуя, гудя и на бой созывая.

«Санкт-Петербургские ведомости» 1875 года (№ 305) утверждают, что в этом стихотворении А. К. Толстого отражен действительный случай из времен Крымской войны.

Иначе звучат колокола в пространстве скорби, погребальные звоны, колокола монастырского затворничества... Колокола озвучивают ход времени — суточного, календарного и даже исторического. Ночной колокол, звоны к заутрене. А вечерний звон, опозитивированный в стихах Томаса Мура и И. И. Козлова, «как много дум наводит он»!

Особая точка отсчета — двенадцать часов ночи. Здесь на границе суток совершаются чудеса. Цветет папоротник, «из гроба встает барабанщик». В сказках, преданиях, балладах с двенадцати до петухов земля оказывается во власти зла. И все это вбирает в себя бой часового колокола.

Календарные звоны, перезвоны, егорьевский звон, красный звон, «дивный музыкальный кавардак» — торжественные звучания, связанные с ощущением праздничности.

В «Князе Серебряном» А. К. Толстого, как в «Хованщине» и «Псковитянке», звучат колокола истории, ассоциирующиеся с эпохой централизации Русского государства, с Иваном Грозным, с враждой между царем и боярами:

«Среди ночи, дотоле безмолвной, раздалось пение нескольких сот голосов, и далеко слышны были звон колокольный и протяжные псалмы. <...> Маленькие дети в слободских домах, спавшие близ матерей, проснулись в испуге и подняли плач. Иная мать долго не могла унять своего ребенка.

— Молчи!— говорила она наконец,— молчи, не то Малюта услышит!

И при имени Малюты ребенок переставал плакать, в искуге прижимался к матери, и среди ночного безмолвия раздавались опять лишь псалмы опричников да непрерывный звон колокольный».

Н. М. Карамзин в «Истории государства Российского» пишет об Иване Грозном: «В четвертом часу он ходил на колокольную с царевичами и с Малютою Скуратовым благовестить к заутрене, братья спешили в церковь: кто не являлся, того наказывали осьмидневным заключением».

Многие из этих исторических, этических, религиозных, характеристических значений колокола реализовались (уже в музыкально-театральном плане) в «Царской невесте» Н. А. Римского-Корсакова.

Действие происходит в Александровской слободе осенью 1572 года. Первый акт. Дуэт Любаши и Грязного. Григорий уже не любит Любашу. Она умоляет не покидать ее, плачет, падает на колени: «Не погуби души моей, Григорий!...» В это время раздается удар колокола. Он — в лейтмотиве Малюты: еще раньше Малюта предупреждал, что, зазвонив, он обязательно кого-либо застанет врасплох...

Удар колокола — как сигнал для Грязного. «Заутреня...» — говорит он и встает. «Постой, не уходи! Скажи мне, что брежу, что ты любишь меня, а не ее, не эту...— просит его Любаша.— Да скажи же мне что-нибудь!»

И эту отчаянную мольбу обрывает удар колокола — второй. «Прощай!» — уже решительнее говорит Григорий и уходит. Любаша бежит за ним, потом возвращается. Ее речь полна отчаяния. Третий удар! Через некоторое время начинается полнозвучный благовест.

Колокол здесь одновременно и поворотный момент в развитии действия, и драматическая аккордово-динамическая краска, и обнаружение независимого внешнего для Любаши течения времени. В нем нет символичности. Может — только слабый отблеск. Впрочем, колокол — это церковь и ее культ угодной богу любви супружеской. А здесь — Грязной и его любовница, уже не любовница. Этот контраст может быть «выслушан», если в опыте, в знаниях слушателя есть представление о Руси и ее исторических установлениях.

«Не погуби души моей, Григорий!» Души моей — и удар колокола. Этическая звуковая символика.

Заутреня — яркая ля-бемоль-мажорная краска. Терпкая диссонантность терцквартаккорда с уменьшенной терцией имитирует тембр колокола. Удар колокола вписан здесь в характеристичнейшую фактурно-мелодическую формулу. Это лейтмотив Малюты Скуратова:

3 Lento $\text{♩} = 63$

Любаша

Не по-гу- би ду-ши мо- ей, Гри- го- рий!..

Moderato assai $\text{♩} = 80$

Слышен удар колокола

Грязной

За- у- ре- ня...

Moderato assai $\text{♩} = 80$

Грязной идет в угол и надевает рясу и тафью

Любаша
recit. agitato

По- стой, не у- хо- ди! Ска- жи мне, что бре- жу,
что ты лю- бишь ме- ня, а не е- ё, не э- ту...

Грязной

да скажи же мне что ни будь! Прощай!

Второй удар

p

Как много использовал здесь композитор средств. Форшлаг в басовом го́лосе, *staccato* в низком регистре, яркая гармоническая краска сопоставления двух септаккордов и сюда же — ярко предметный звук колокола. Особенно интересно и оригинально то, что звук колокола наступает как мелодико-ритмический акцент после звуков других инструментов. Он при всей своей самостоятельности должен слиться в одну линию с предыдущими звуками.

Яркость мажорного колорита — светлое, освященное этически, а не темное, греховное. Впрочем, сопоставление освященного и греховного не «выслушивается» сразу, а лишь потом, когда начинается благовест. Несколько раз звучит колокол. А Любаша поет: «Ох, отыщу же я твою колдунью и от тебя ее отворожу».

Колдовское, черту проданное, антихристово противопоставлено святому и в начале второго действия. Оно так и называется — «Приворотное зелье». А начинается, уже вечером, с колокольного перезвона. «Вот бог привел вечеренку отслушать», — поет выходящий из монастыря народ. И ведутся тут речи православные, чинные. «Теплынь какую господи дает!», «Ведь скоро и Покров на двор», «А говорят, что коль полет их будет на Евмена [это о журавлях], то к Покрову...»

Вдруг показываются опричники («И ни спуска, ни пощады никому от нас не будет»). А потом из калитки «нехристя» Бомелия выходят два молодых парня. Их останавливают, увещевают: «Ведь он поганый... Ведь он колдун... Дружит с нечистым». Сцена заканчивается чистейшим оркестровым звучанием — Марфа, Дуняша и Петровна выходят из монастыря. Перезвон колоколов — чередование тонического трезвучия и секундаккорда второй ступени — мягкие обволакивающие звучности, легкий, нежный рисунок кларнета.

Здесь колокола действуют в совокупности с множеством других средств. Смысл, значение устанавливаются совместно, но представить, что нет колоколов, невозможно — сразу многое утрачивается.

В «Псковитянке» Римского-Корсакова — колокол вечевой. В конце первого акта он звучит как весть о беде. Ольга поет: «Звонят! Ах, не к добру звонят. То мое хоронят счастье».

Память о вечевом колоколе хранит русская песня «Звонили звоны в Новгороде». Она оживает в стихах М. Ю. Лермонтова, посвященных сумрачным стенам древнего города, «где вольности одной служил тот колокол на башне вечевой, который отзвонил ее уничтоженью и столько гордых душ увлек в свое паденье!» Ее воскрешает в былине-балладе «Змей Тугарин» А. К. Толстой:

За вольный, за честный славянский народ!
За колокол пью Новаграда!
И если он даже и в прах упадет,
Пусть звон его в сердце потомков живет —
Ой ладо, ой ладушки-ладо!

Интересно, что именно эти строчки послужили царской цензуре поводом для запрета былины в 1891 году. Но вечевой колокол до сих пор живет в музыке как один из ярчайших звуковых символов истории Древней Руси.

Таинственная связь устанавливается в языке, культуре, поэтическом сознании между колоколами и цветами. Об этом говорят, например, русские колокольчики — «цветики степные», немецкие Glockenblumen, а также Alpenglöckchen, Schneeglöckchen, английские bellflowers, bluebells и даже латинский ботанический термин Campanula. Для поэта, художника, музыканта суть здесь не только в подобии форм, но в сопряженности с образами природы, воздуха, вольности. За этой связью — веер смыслов, и в них дышат протранственные ассоциации.

Обобщающая сила колокольной образности позволяет А. К. Толстому в известном стихотворении соединить в одно целое и цветы, и звоны бубенцов, гуслей, колоколов. Степные колокольчики изумительно сближены с колокольчиками конской упряжи, русской тройки. Достигается это и прямой метафорой — «и о чем звените вы... головой качая?», и сопоставлением образа колокольчиков с образами степи, конской скачки «во весь опор». Связь их с городскими колоколами дана не прямо, а через образы русского поля, светлого града с кремлем, где «чудно улицы гудят гулом колокольным».

В этом чуде колокольных метафор, объединений и обобщений стихотворению Толстого подобен роуль. И не случайно колокольность в наибольшей степени развивается в фортепианной музыке, притом в самых разных формах, вариантах, разновидностях — от имитации музыкальных шкатулок, от «Кампанеллы» Листа и «Тройки» из «Времен года» Чайковского — до обобщенных гулких рахманиновских колоколов в его фортепианных прелюдиях и концертах.

Фортепиано, звук которого (как и у челесты, вибратона, оркестровых и настоящих колоколов) является звонным по своей динамике, обеспечивает ему и яркие эффекты резонансных после-

звучаний. Корпус инструмента ведет себя как внешнее отзывающееся на звуки пространство, и сам он в целом оказывается своеобразной музыкальной моделью мира. Через молоточковые механизмы инструмент отражает артикуляционно-речевую органику; струны оказываются голосами явных и тайных диалогов художественного Я и его Вселенной; а весь он вместе с тем сжимает в своем массивном полированном теле глубокое и объемное икс-пространство тишины, которое в музыкальных пьесах вызвучивается как конкретное и поэтически неповторимое — воздушно-легкое или вязкое, глуховато-сухое или открытое. Освоенные слухом жизненные семантические поля через колокола и звоны, через эхо и все многообразие звуковой среды благодаря ассоциациям переходят в новый мир, каким по существу и оказывается музыкальный инструмент с его репертуаром.

Конечно, сказанное в том или ином плане может быть отнесено к любому инструменту. Уподобление собора божественному мирозданию оборачивается в католических органах собственно музыкальными его метаморфами. И не таково ли же упоминавшееся в очерке о голосах поэтическое сравнение артикуляционно-речевого органа с целым миром!

Но речевой и певческий голос — лишь первый прорыв на просторы. В инструментах этот внутренний образ мира овеществляется зримо и определено. А в процессах развития, разграничения частей инструмента, да и в разнообразии самих инструментов, их объединений и ансамблевых функций заново рождается интонационно и темброво завоеванный слухом космос. Здесь мы подошли к проблеме типологии музыкальных инструментов — последней в настоящем очерке.

Среди многих обычно выделяют универсальную классификацию Геварта — Маййона — Хорнбостеля — Закса, преследующую цели научного описания, и оркестровую, связанную с музыкально-практическими задачами.

Первая разработана на базе крупнейших музейных коллекций и охватывает большой исторический и географический диапазон. Инструменты в ней разбиты на пять групп по типу вибратора, а в каждой группе — дополнительно — по способу извлечения звука.

Группы образуют следующий ряд:

1. Идиофоны (самозвучащие). Это инструменты цельноколеблющиеся, такие, как колокол, треугольник, там-там, а также инструменты, соединяющие в комплект несколько цельноколеблющихся тел, — ксилофон, челеста, оркестровые колокола и т. п. Колебательный процесс, возникающий в них при ударе или трении, обеспечивается их собственной напряженностью, жесткостью, упругостью. При этом они должны лишь находиться в свободном состоянии — на подвеске или на немногих точках опоры, не препятствующих колебаниям.

2. Мембранофоны — инструменты, в которых звуковое тело (перепонка, кожа) уже не имеет достаточной собственной упру-

гости и потому требует натяжения на раму, каркас, обруч. Это барабаны, литавры. Звук также возбуждается в них посредством удара или (реже) трения.

3. Хордофоны — это струнные инструменты. По способу извлечения звука они делятся на ударные (фортепиано), щипковые (арфа, клавесин, гитара и др.), смычковые (скрипка и другие инструменты). Для придания струнам необходимой упругости здесь также необходимо их натяжение между жесткими точками закрепления.

4. Аэрофоны. Включают разные по характеру звукоизвлечения инструменты — лабиальные (флейтовые), тростевые и мундштучные, — в которых функции вибратора выполняет воздух, заключенный в особых полостях, каналах, трубках.

5. Эфирфоны — последняя группа, объединяющая инструменты с электрической генерацией звуковых колебаний.

С классификацией Геварта — Закса по структурно-техническому содержанию частично совпадает и вторая, обслуживающая оркестровую практику и теорию, но в ее широкоупотребительном разграничении инструментов на ударные, струнные и духовые отражено также и важное для нас функциональное начало.

Порядок перечисленных групп примечателен в нескольких отношениях. Во-первых, в нем четко обнаруживается логика последовательного обособления и эмансипации голосового тела. В идиофонах — вибратор нередко есть еще весь инструмент в целом. У него может не быть специального возбудителя колебаний и резонатора. Так, в кастаньетах возбудителями и вибраторами служат соударяющиеся половинки инструмента, а внутренние выемки, наподобие ладоней, служат резонатором. Только в более поздних идиофонах вибраторы окружены специальной системой клавиш, ударников, резонаторов. В хордофонах, напротив, резонатор оказывается изначально необходимым для получения достаточной громкости. Источник колебаний в них предельно обособлен.

Во-вторых, классификационный ряд демонстрирует и возрастающие степени музыкальной специфичности вибратора. Действительно, в идиофонах объемное голосовое тело при его достаточной упругости и жесткости не гарантирует еще гармоничности спектра. Ему не хватает внутренней однородности материала и внешней простоты форм. Мембранофоны уже двумерны. В перепонках материал оказывается более однородным, а натяжение их способствует выравниванию упругости. Но еще более гомогенны по материалу и упругости струны, являющие собой уже модель одномерного геометрического тела — линии. Не случайно именно они явились объектом акустико-математических изысканий. В аэрофонах геометрический критерий отступает, казалось бы, на второй план: в окаринах, например, полость трехмерна, в свирели — является узкоцилиндрическим эквивалентом стержня или струны. Однако воздух, как колеблющееся тело, по степени однородности не уступает даже высококачественному материалу струн.

В-третьих, рассмотренный ряд позволяет увидеть и общность первых четырех групп, и принципиальное отличие от них пятой группы. Для первых характерны три принципа звукоизвлечения — удар, щипок, трение. В последней — эти естественные механические способы могут лишь моделироваться на электроакустической основе.

Но если ввести в эту систематизированную совокупность инструментов также и человеческий голос, а значит, и человека как меру вещей, то обнаружатся еще более интересные (с точки зрения содержательно-смысловых функций музыки) вещи.

Сопоставление голоса с древнейшими ударными инструментами — идиофонами дает нам исходную семантическую диспозицию: Я — предмет. В процессе эволюции инструментов, развития их трехкомпонентности, эмансипации голосового тела, совершенствования и укрупнения резонаторов она расслаивается на три новые диспозиции, первая из которых дублирует исходную (Я — неодушевленный предмет), вторая образуется как противоположение Я — Он (или Я — другое Я, или Я — мое отстраненное Я), третья же — как антитеза: Я — окружающая среда.

Отношения голоса и инструмента в каждой из трех пар осмысливаются в двух направлениях. С одной стороны, усиливается их антитетичность. С другой же — развиваются возможности их уподобления. Мера того и другого могла бы определяться по шкале переходов от мягкого к твердому, от живого к неживому, какая уже существовала в древней китайской системе классификации инструментов, располагавшей их в следующий ряд: шелковые, земляные, тыквенные, кожаные, деревянные, металлические, каменные.

Степень органичности-неорганичности материала звуковых источников можно считать одним из важнейших критериев семантической дифференциации звуков. Эластичность, податливость живых органов фонации служит основой плавно меняющихся, глиссандирующих звуков. Таков стон чайки, рев зверя, пение петуха. Жесткость, заостренность умерших организмов — ветвей, стволов деревьев находится на полпути к жесткости металла. Звуки, получаемые с помощью тех и других жестки, заострены по тону, ударны по характеру развертывания во времени. Но именно этот критерий и служит целям мгновенного интуитивного отнесения звука к живому (а следовательно, опасному или вожденному) или к мертвому (а значит, в общем, безразличному, неинтересному). Поэтому-то звон, лязг оружия скорее декоративен, нежели ужасен, а воинственные возгласы, напротив, устрашающи.

Но вернемся к трем антитетическим парам.

В первой — в функции предмета чаще всего оказываются идиофоны — инструменты, издающие ударный шумовой звук. Ведь они по существу примыкают к необработанным естественным предметам, также способным в силу природной жесткости изда-

вать характерные шумы, шелканья, хлопки, треск. Но магия субъективности способна одухотворять вещи и наделять эти звуки артикуляционными оттенками и смыслами.

Во второй паре (Я — другое Я) от инструмента требуется уже способность не только артикуляции, но и ясной высотной интонации, что доступно аэрофонам и хордофонам. И чем шелковее, тыквеннее, кожанее управление звуковедением, тем более живым становится другое Я.

В паре Я — среда голосу противостоит уже инструмент, способный имитировать дали, воздух. Фортепиано, арфа великолепно играют такую роль. Но и здесь резонирующий корпус инструмента амбивалентен. Он может создавать впечатления не только гулких сводов и широких просторов, но и густого грудного регистра и вообще по габитуально-тембровым особенностям ассоциироваться с телом живого существа.

Заостряя тенденции, мы можем предложить графическую схему:

	Голос (речь, пение)	Инструмент	Компоненты источника звука	
Логос		Предмет (артикуляция)	Возбудитель- артикулятор	Горизонталь (ритм)
Пафос	Я	«другое Я» (интонация)	Вибратор	Вертикаль (высота)
Этос		Среда (резонанс)	Резонатор	Глубина (тембр, характер)

Здесь функциональная дифференциация возбудителей, вибраторов и резонаторов, а также инструментов, у которых ведущим в определенных условиях оказывается соответствующий блок, проектируется и на структуру целого оркестра. Ведь в нем тоже есть ударные «артикуляторы», струнные «интонаторы», фактурные «резонаторы».

Вместе с тем едва ли не каждый инструмент, отделяясь от живого прототипа в сторону большей стабильности, упорядоченности, правильности, а значит, и обобщенности, абстрактности, оказывается и более универсальным, способным имитировать в той или иной степени и предметы, и живые голоса, и среду.

В общем же мы видим, что, отделившись от живого голоса и подражая ему, инструменты расширили образное, смысловое, семантическое поле музыки, превратив его в инструментальное подобие антропоцентрического макрокосма действительности.

Однако живое — неживое в отношениях между голосами и инструментами, а также во внутренних связях, подобию и противостояниях — это уже новая тема.

Очерк четвертый

ЖИВОЕ — НЕЖИВОЕ

Голоса и инструменты — это лишь одна из оппозиций в музыке. И она исключительно важна, ибо охватывает собою практически всю совокупность музыкально-звуковых орудий. Еще можно спорить и сомневаться относительно того, целесообразно ли причислять к музыкальным инструментам высушенные до звона поленья, деревянные ложки, бутылки и другие изделия из стекла, а также магнитофон, усилитель, электрический генератор. Можно колебаться и в том, встают ли в музыкально-звуковой ряд, например, птичьи голоса, записанные на пластинке и магнитной ленте. И все же понятия, рассмотренные в двух предыдущих очерках, столь универсальны, что при широком истолковании не только покрывают все множество конкретных случаев звукопроизводства, но в известном смысле проникают даже на территорию друг друга, сохраняя при этом полярность. И ведь действительно, компонентами оркестровой партитуры являются инструментальные голоса, с другой же стороны — голоса певцов (но также птиц и зверей) выступают как и н с т р у м е н т ы общения и поведения, причем в метафорическом плане этими функциями мы склонны наделять и равнодушную природу.

Значимость пары «голоса — инструменты» проявляется не в одной лишь онтологической плоскости. Она ярко обнаруживает себя и при сопоставлении с другими категориальными «диадами», характерными для искусства и человеческой культуры, — с такими, как естественное и искусственное, эмоциональное и логическое, внутреннее и внешнее, синкретизис и синтез, мягкое и твердое, подвижное и кристаллическое, а также органическое и механическое (или несколько в другом наклонении — органическое и неорганическое), живое и мертвое (или в ином ракурсе — живое и неживое).

Совершенно ясно, что за взаимной внешней корреляцией всех этих пар понятий стоит и глубинная их связь с единой и противоречивой сущностью художественного творчества, в данном случае — музыки как интонационного искусства. Ведь интонация

воспринимается как музыкальная лишь в результате подчинения строго упорядоченным кристаллическим структурам метра, лада, строя, а эти последние только тогда реализуются в интонационной форме, когда размываются, индивидуализируются, становятся «зонными» в живом процессе музицирования.

В данном очерке из ряда сопоставленных категориальных пары выбираем для специального рассмотрения диаду «живое — неживое», так как в ней сегодня особенно остро проявляется внутренняя сущностная диалектика музыкально-звукового материала. Резон тут не только в том, что эта антиномия отражает остро преломленные XX столетием вечные контрасты света и тьмы, жизни и смерти, живого и бездушного, природно-естественного и механизированного. Важно и другое — открывающиеся здесь возможности для анализа и оценки тех тенденций, которые уже в далеком прошлом в своем противоборстве являлись движущей силой музыки, заставляя музыкантов приращивать к естественным природой данным голосам искусственные органы фонации, дополнять живую, эластичную акустическую материю упруго-твердой, ударной, звонкой и на этой основе формировать собственно звуковые приемы выражения самых различных образных антитез. Иначе говоря, тема очерка позволяет в особом свете увидеть семантические предпосылки вокального и инструментального звучания, а кроме того, заново осмыслить те проблемы, о которых спорят, например, пропагандисты достигшего вершин классического инструментария и энтузиасты новой звукотехники, понять направленность их практической деятельности, вникнуть в их теоретические идеи, в их слышание музыки.

С ряда характеристических портретов мы и начнем разработку предложенной темы.

Часто говорят об автобиографичности того или иного романа, повести, рассказа. И это не случайно. Писатель не может не использовать опыт своих впечатлений, знаний, переживаний. А нередко он даже сюжетную канву и героев берет из своей жизни. Это относится и к музыкальному искусству.

Научное исследование отличается от художественных произведений. Но и оно все же в широком смысле автобиографично. Оно несет в себе ум своего создателя, его картину мира и изучаемого предмета. Это прямо касается также и работ искусствоведческих. В них собственно теоретические и аналитические разделы чередуются со своеобразными лирическими отступлениями, портретными зарисовками, воспоминаниями, примерами из собственного опыта.

Почти каждое искусствоведческое исследование есть если и не биография в хронологическом варианте, то во всяком случае один из автопортретов, фиксирующих жизнь в определенной ее фазе, в той или иной исторической и социальной ситуации. И ценность такого рода портретов вовсе не в запечатлении личности автора, хотя это иногда может быть интересным для читателей, а в раскры-

тии характера человеческой истории, культуры, среды в целом. Притом весьма интересна сама позиция, с которой читателю удастся увидеть историю. Прочтя два-три таких исследования (например — Кашкина, Лароша, Сабанеева), мы видим эпоху сразу множественным зрением, стереоскопично, эмоционально, живо, и вместе с тем объективно.

Однако в этой книге нас интересуют и сами исследователи, прежде всего их слух — то, как они слышали музыку и звуки.

Вот Дмитрий Романович Рогаль-Левицкий.

Не зная его лично, не встретившись с ним ни разу, можно все же попытаться создать его портрет по его отношению к голосам и тембрам музыкальных инструментов.

Он был очень чуток в своем слышании и видении красок оркестра. Его четырехтомное исследование инструментов оркестра разошлось не мгновенно, но все же вскоре стало библиографической редкостью. Эти темно-синие фолианты наверняка лежат на полках музыкантов-специалистов и притом — любителей личных библиотек. Д. Р. Рогаль-Левицкий описывает инструмент за инструментом — роды, семейства, виды и разновидности. Прослеживается история. Рассматриваются разноязычные названия. Перебираются и иллюстрируются партитурными фрагментами всевозможные случаи многообразного применения инструментов в оркестре, в ситуациях *risoluto, con anima, amoro*so...

«...Удивительной свежестью благоухает начало первого действия *Раймонды* Глазунова. Арфы, подражая лютням, сопровождают страстное пение скрипок, долженствующих быть виолами. Их мелодический узор поддерживает „звонкий“ кларнет, а переплетается с ним в затейливом собеседовании „бархатная“ валторна, подкрепленная взволнованными звуками „высокой виолончели“¹.

Из описаний возникает образ музыканта, влюбленного в оркестровую музыку. Но не мечтательного влюбленного. Здесь чувствуется и резкость суждений и властность. Вместо Генделя — Хэндэль, вместо Гайдна — Хайдн, вместо Монтеверди — Монтэвердэ и т. п. Можно представить, сколько крови попортил автор труда бедным редакторам, обычно строго придерживающимся традиций в области транскрипции имен. Он добился своего, взял на себя ответственность за то, чтобы писать так, как слышишь, чтобы имена композиторов и на глаз «звучали» так же, как они произносятся на их родине. Здесь сказались властность, упрямство, может быть даже высокомерие специалиста. Но здесь проявилась и фонетическая чуткость. Музыканту, живописующему словом тончайшие оттенки музыкальных звуков, отнюдь не безразличны звучания и самих слов.

Если было бы можно подвергнуть тщательнейшему анализу его описания музыкальных тембров, мы убедились бы в том, каким огромным и богатым может быть мир характеристического музы-

¹ Рогаль-Левицкий Дм. Современный оркестр, т. IV. М., 1956, с. 48.

кального слуха, насколько он общезначим, а вместе с тем — индивидуален, как он связан с особенностями самого человека, с его голосом.

Это, к сожалению, невозможно. В яркости же индивидуального читатель и сам может убедиться, взяв в библиотеке или упомянутый четырехтомник, или книгу о современном симфоническом оркестре, созданную Роголь-Левицким еще в 1946 году как цикл бесед для радиослушателей¹.

Мы же остановимся на одном-двух примерах, связанных с темой настоящего очерка, — на описаниях характера звучания челесты и арфы. Эти два инструмента различны как по своей истории (сравнительно короткой у челесты и почти вечной — у арфы), так и по степени отдаленности от живого человеческого голоса. Но у них есть и общая основа — металл как материал голосовых тел, то есть нечто, принадлежащее неорганической природе.

Челесту Д. Р. Роголь-Левицкий характеризует, обращаясь к ярким конкретным музыкальным примерам ее использования. О танце Феи Драже в «Щелкунчике» Чайковского: «Именно здесь Чайковский применил звучность бас-кларнета, так свежо и вместе с тем так неожиданно появившегося в причудливом содружестве с челестой. Невольно представляется заколдованная полянка, озаренная лучами солнца, на которой происходят таинственные пляски маленьких фей, и вот, чтобы полюбоваться ими, откуда-то из дупла старого дуба вылезает поглазеть необычайный урод — не то зверь, не то просто гном...»²

Об одном из чудес Римского-Корсакова: «Полно сказочной прелести звучание трех труб с сурдинами, которым тотчас же после их „фанфары“ отвечает челеста, подкрепленная двумя большими флейтами в рiано. Эта нежная феерическая звучность напоминает рассеивающийся туман, в неясных очертаниях которого проступают уже величественные стены и башни сказочного города Леденца»³.

Об Allegro vivace из второй части III симфонии Рахманинова: «Закономерность в последовательности голосов здесь совершенно очевидна, и причудливое звучание челесты со своим чуть несущимся и как бы „повисающим“ в воздухе звуком не только очень уместно, но и исключительно красиво»⁴.

И всюду челеста в содружестве с другими инструментами. Всюду описывается через конкретные образные, предметные свойства и ситуации. Слов не хватает, нужны кавычки, нужна формула «как бы». Но эти описания нацелены на читательскую фантазию, интригуют ее, заставляют анализировать впечатления и факты.

¹ Роголь-Левицкий Дм. Беседы об оркестре. М., 1961.

² Роголь-Левицкий Дм. Современный оркестр, т. IV, с. 193.

³ Там же, с. 195.

⁴ Там же, с. 188.

Челеста — небесная. Да, в этом итальянском слове схватывается важнейшая сторона. Звучание инструмента нежное, прозрачное и глубокое. Легкость и незамутненность — все это напоминает голубое небо, божественную чистоту безоблачной лазури. За этим словом в звуковое восприятие втягивается старое противостояние земли и неба, мирского и божественного, хотя, если брать конкретные случаи, все зависит от того, как организована музыка в целом, способствует она обнаружению этой дистанции или нет. Чаще же — челеста связана с ангельской нежностью. Это колокольчики утренней свежести, колокольцы благоухания, прохлады, радости и чистоты.

Но есть одно волшебное свойство у звуков челесты. Это их бесконечность. Нежные тоны входят в мир упруго и четко. Их начало однозначно и неоспоримо как грань хрустальной призмы. Но прекращения у них нет. Продолжаясь и затихая, они не кончаются. Момент исчезновения неуловим на слух, не схватывается сознанием, и потому тоны челесты оказываются бесконечными в самом прямом смысле слова. Волшебство тут заключается в том, что звук, возникнув в реальном мире, переходит в мир сознания и остается там. Психический образ восприятия незаметно сменяется образом-представлением. Благодаря этому челеста особым образом распоряжается временем. Оно останавливается, оказывается как бы выключенным, несущественным. Звуки тянутся не во времени, а в пространстве, растворяются в небытии. Они как точки, или вспыхивающие в темноте огоньки, тихо уходящие вдаль при движении по ночному пути. Их застылость и пространственность заключена еще и в том, что они остаются неизменными в отличие от звуков голоса, скрипки, дудочки, которые вибрируют, дрожат, переливаются.

С позиций физики это объясняется просто — дело в процессах автокорреляции. Звук челесты благодаря своей почти полной неизменности во времени идеально совпадает сам с собой. Первое, второе, третье мгновения звукового процесса как капли воды похожи одно на другое. Правда, громкость плавно убывает. Но во всех остальных свойствах изменений для слуха нет. Мы не будем углубляться здесь в анализ тонких механизмов восприятия, роли константности и т. д. Ограничимся образным сравнением. Тихо, плавно прикрывая дверь свет, мы видим, как все предметы постепенно тускнеют, но остаются самими собой. Звуки челесты блекнут и совсем тонут в тишине, но слух еще пытается удерживать их.

Чистые, не меняющие высоты, не прерывающиеся, они легко могли бы быть перевернуты во времени, если бы не ослабление громкости. И в этом — квазинезависимость от времени, пространственность. Отсюда множество художественных эффектов. У Римского-Корсакова звезды на ночном небе... У Чайковского — волшебный мир гофмановской сказки... У Глинки — один из нюансов в марше Черномора... Усиливаются эти вневременные

эффекты благодаря тому, что звучание не демпфируется, не заглушается педалью как на фортепиано. Мелодия, развернувшись во времени, вместе с тем как бы застывает в одновременности — звуки накапливаются, наслаиваются в пространстве.

Ясность, чистота звуков челесты делает их пригодными для изображения предметов хрупких и прозрачных — сосулек, льдинок, алмазов — всего застывшего в неподвижной красоте и твердого — отсюда четкость, звонкость включения тона.

Для бурных эмоций челеста не годится. Она слишком объективна и божественна, слишком холодна в своей солнечной яркости. Это янтари, льдинки, холодные светлячки, феи, полосы света, пронзающие тьму. Но в сочетании с другими инструментами, с человеческими голосами она включается и в экстатические нарастания.

Здесь остановимся и еще раз заметим — словесное описание, занимающее множество строчек, все же не может исчерпать богатства слуховых образов. Звучание челесты для слуха предстает во всей полноте своих физических и поэтических свойств сразу, почти мгновенно. И может быть, именно поэтому так сильно действует, так волнует, трогает, поражает. И потому остается либо обращаться к метафорам, либо называть музыкальные образцы, вызывая их из памяти, либо ограничиваться общими словами, как иногда у Рогаль-Левицкого: «Нежные звуки челесты <...> очень робки и слабы и, исполненные чарующей прелести, неизменно производят неотразимое впечатление»¹.

Есть еще один путь — путь исполнителя, специалиста. На него Рогаль-Левицкий встал в описании арфы. Характеристик, подобных приведенной ранее — «арфы, подражая лютням», — не так уж много, однако глава перевешивает по размерам все остальные в четвертом томе монографии. Автор — сам арфист, прекрасный знаток возможностей инструмента — избирает путь технических рекомендаций. И в этом слышен авторский голос — голос, прошедший через внутреннее ощущение управления движениями. Челесту, гобой, альт он слышит ухом, арфу же — еще и пальцами, руками, даже ногами, «помнящими» педали настройки.

Целая эпоха связана в музыкальной акустике с именами Н. А. Гарбузова и А. А. Володина. Работы Гарбузова широко известны. Ему посвящен специальный сборник статей, воспоминаний, исследований². О деятельности Володина музыканты знают значительно меньше.

Он умер в 1981 году на заседании Совета по защите диссертаций, членом которого он был. Случилось это в 21 классе Московской консерватории. Это был, как говорили в старину, «удар». Кровь ударила в голову, по лицу пробежали красные и синие тени, веки опустились. Сидевшие рядом члены Совета бросились к нему.

¹ Рогаль-Левицкий Дм. Современный оркестр, т. IV, с. 186.

² Н. А. Гарбузов — музыкант, исследователь, педагог. М., 1980.

Кто-то принес стакан воды. Открыли окна. Позвонили домой его жене. Защита диссертации была прервана. Потом приехала машина скорой помощи. Андрей Александрович был уже мертв, но всем хотелось думать, что это не так, что ему вернут жизнь, что сердце его еще не остановилось.

Защита после перерыва продолжилась и закончилась. И лишь на следующее утро узнали в консерватории, что А. А. Володина больше нет. Произносились обычные фразы. Да. Он умер как ученый — на работе. Сразу, без мучений. Ждал ли он смерти? В кармане пиджака были документы, выигравшая облигация, отложенная для похорон, аккуратно нарисованный план кладбища с указанием могилы матери. Он знал, что может умереть сразу, и был к этому готов. Но даже в этот день, чувствуя себя неважно, думал о своем деле. Пока Совет принимал решение о замене заболевшего оппонента, Андрей Александрович рассказывал двум-трем членам Совета о завершаемой им конструкции электромузыкальной установки, с помощью которой можно было бы производить исследования звуковых свойств, а также давать наглядные слуховые иллюстрации. Прибор должен был стать многоцелевым — и исследовательским и учебно-демонстрационным. Но кроме того, Володин видел его и как собственно музыкальный инструмент.

«Приходите ко мне в марте, — сказал Андрей Александрович с улыбкой. — Я думаю закончить инструмент, и вы сами посмотрите его, слушаете...»

За несколько минут до смерти А. А. Володин быстро и внимательно посмотрел на диссертанта (Г. Пелециса), подозревая его в причастности к электромузыке. Пелецис в это время говорил о том, что, изучая творчество нидерландских полифонистов, он как бы пропускал материал сквозь разные фильтры. Известно, что частотные фильтры, способные отсеивать в звучании «ненужные» частоты и оставлять лишь узкую полосу частот, широко используются в электроакустике.

Этот способ, в частности, издавна применялся для изучения тембра. Как известно, одной из основ тембрового своеобразия является спектральный состав звуков. Новое, что внес А. А. Володин, заключается как раз в методике изучения. Не анализ, а синтез — вот главное, что использовал он в своей работе. Подобно тому как в криминалистике складывают из квадратинок деталей изображение любого лица для выявления преступника, в исследованиях Володина составляется тот или иной звуковой портрет. По желанию и замыслу в звук вводятся одни обертоны и убираются другие, усиливаются или ослабляются те или иные зоны. Тем самым удастся не только «сконструировать» тот необходимый спектральный рисунок, который был задуман, но и выяснить, какие из его элементов действительно необходимы для слухового образа, а какие являются нейтральными и могут, подобно аппендикусу, изыматься без всяких последствий.

И сам этот метод, и лежащая в его фундаменте аксиома весьма интересны и в очень большой мере отражают истинное положение вещей. В самом деле, разве можно отрицать важность принципа экономии сил, наиболее целесообразного их распределения в деятельности. Чтобы определить, что человек грустен или весел, достаточно посмотреть на его лицо и вовсе не нужно рассматривать его костюм, его плечи и ноги. Конечно, плечи могут опуститься, спина — сутулиться, костюм может быть в забывчивости расстегнут, но главное и самое сильное зеркало эмоций для зрения — лицо. На лице наиболее выразительны губы и глаза. Глаза — объект пристальнейшего внимания для всех более или менее высокоорганизованных существ. Даже крылья бабочки имитируют настороженно смотрящие глаза, которые как бы говорят: Не трогай меня, я все вижу, я не смыкаю глаз!

Природа учит производить отбор сигналов. Одни из них важны, другие безразличны, а потому могут не замечаться. Органы чувств как бы не воспринимают многое из того, что фактически оказывает на них воздействие. Информационному отбору учит не только природа, но и человеческая культура, искусство, язык. Слушая собеседника, мы можем обращать внимание на тембр его голоса, на все переливы звуковых красок. Но иногда это оказывается не столь уж важным и выносится за скобки. Главным становится понимание речи. Для этого необходимо прежде всего различие слов и их фонетического состава. Неважно, с каким акцентом это будет произнесено, в каком регистре и темпе. Существенно лишь, что будут узнаны слова в их общепринятом значении. Отбор признаков, необходимых для их узнавания, составляет предмет исследования целой науки — фонологии.

В середине XX века возникла проблема речевого общения человека и машины. Целая армия исследователей бросилась изучать речь именно с информативной точки зрения. Были совершенно безразличны индивидуальное произношение и тембр. Можно было говорить приятным и неприятным голосом, мелодичным и скрипучим, фальцетом или басом, крича или шепча. Важно было, чтобы в речи могли быть выделены минимальные по количеству признаки, необходимые и достаточные для адекватного распознавания слов. Фонетика и фонология получили мощный толчок.

Но еще раньше сходная проблема решалась техникой и теорией связи. Как сократить объем информации, передаваемой через телефонный канал речи, чтобы по нему можно было одновременно пропустить еще несколько разговоров. Как стиснуть всю информацию, но при этом сохранить не только узнаваемость слов, а и индивидуальность фонетики и голоса говорящего. Эта задача успешно решена. И в основе решения как раз лежит принцип компактного моделирования — отбора немногих, но существенных для речи признаков.

Итак — метод схематического моделирования был известен в электроакустике давно. Новаторство А. А. Володина заключалось

во внедрении этой идеи в музыкальную акустику и практику конструирования электромузыкальных инструментов. Не синтез после скрупулезного анализа, а анализ через синтез — вот что предложил Володин.

Были введены в науку и другие принципиально новые взгляды, например — на восприятие тембра и высоты¹, о чем уже говорилось в первом очерке. Метод же синтеза, отвечающий принципу отбора, экономии, целесообразного распределения внимания, требует, с точки зрения темы нашей книги, оговорок и комментариев.

Начнем с того, что, вслушиваясь в чарующий нас голос, стремясь постичь его глубинный смысл, мы как раз обращаем все свои силы, все внимание на самобытное, неповторимое, составляющее специфическую черту живого в отличие от искусственного, схематичного. А это значит, что синтез — если он положен не в основу лишь научного исследования, а служит еще и задаче конструирования инструментов — должен удовлетворять не только принципу отбора, но и принципу органической целостности и индивидуальности. Иначе говоря, синтез должен походить на синкретизм.

Достижимо ли это на предложенном пути моделирования и какие гарантии он дает?

Одна из них — в том, что метод Володина предполагает обязательное соотнесение модели, синтезирующей искусственные звуковые элементы, с образными слуховыми представлениями о живом звучании, возникающими у самого человека — конструктора, музыканта, слушателя, или даже непосредственно с естественными звуками.

Другая — в нацеленности на музыканта-исполнителя, а значит, и на выработанные длительной практикой способы управления инструментом (клавиатурные, грифовые, педальные). Нацеленность на исполнителя — один из козырей изобретателей электромузыкальных инструментов — служит замечательной основой для уподобления синтетического звучания природно-целостному. Правда, уподобление это затрагивает уже не спектральные характеристики тембра, а его свойства, связанные с развертыванием во времени — со звуковедением.

Оговорок требует и еще один момент. Ориентируясь на сформировавшиеся механизмы слуха, мы должны еще как следует разобраться в том, как реально соотносятся в восприятии дифференцированность звукового образа и его целостность, как сказывается это на слышании музыки, на самих музыкальных произведениях, как развивалось взаимодействие двух разнонаправленных принципов в эволюции музыкального искусства. И здесь мы уже переходим к другим проблемам.

Анализ или синтез? Или то и другое?

Примером оригинального сочетания этих принципов является

¹ См. об этом: Володин А. А. Роль гармонического спектра в восприятии высоты и тембра звука. — В кн.: Музыкальное искусство и наука, вып. 1. М., 1970.

музыка А. Н. Скрябина. В ней соединение достаточно ясного для слуха различения тоновой структуры многоголосия с яркой колористичностью, то есть то, что было охарактеризовано как фонизм, осуществляется, однако, таким образом, что тембровая сторона значительно поднята в своей весомости. Возникает то, что многие исследователи творчества Скрябина называют гармонии-тембрами. Балансирование на грани между слуховым анализом — слышанием отдельных голосов — и слиянием их в красочном единстве достигается у Скрябина прежде всего на основе фортепианного звучания. Этот инструмент создает исключительно благоприятные условия для фонических эффектов. Он дает возможность вслушиваться в сложнейшие комплексы, разграничивать и сравнивать самостоятельные звуки и обертоны, экспериментировать с их сочетаниями и включать их в ткань сочинений, строя многоголосие по меркам натурального обертонового спектра. Но такие эксперименты позволяют также ощутить то расогласование, которое возникает между нотированными тонами, подчиняющимися равномерной темперации, и обертонами, реализующими законы чистого гармонического ряда. В доминантсептаккорде, например, эти расхождения затрагивают как раз важнейший в функциональном и колористическом отношении интервал тритона, образуемый терцовым тоном и тоном малой септимы.

Совершенно естественно рождаются идеи усовершенствования звукоряда, введения в него дополнительных звуков, деления октавы на большое число микроинтервалов, которые позволяли бы в многоголосии использовать особенности естественного чистого строя — в частности, возможность более слитного звучания аккордов.

Эта идея была подхвачена одним из энтузиастов в области электронного синтезирования — Е. А. Мурзиным. Его детище — звуковой синтезатор АНС, функционировавший в шестидесятые-семидесятые годы в музее А. Н. Скрябина, представляет собой уже не инструмент в традиционном смысле, а машину, создающую звуковые эмульсии, амальгамы, калейдофонические взвеси. Здесь не требуется исполнитель. В слое черной краски, покрывающем прозрачную партитуру из стекла размером в целое окно, сам композитор прочерчивает линии, полосы, параллельные кривые, ставит точки. Сквозь них потом, при движении стеклянного полотна мимо узкой щели, перпендикулярной направлению движения, свет падает на фотоэлементы и превращается в тон той или иной высоты. Шкала генерируемых частот достаточно велика — от 40 до 11000 герц. Синтезатор обеспечивает тонкие градации высоты, так как каждый полутон дробится на шесть частей, октава — на 72 микроинтервала, а весь используемый диапазон — на 576. Микроструктура позволяет добиться почти идеально плавного глissандо. Но еще более важно то, что именно благодаря ей оказывается возможным формировать звуковые спектры с гораздо большим приближением к идеально чистым гармоническим отношениям обертонов, чем при равномерно-темперированном строе (например,

в органе Хэммонда). А это как раз и уподобляет синтез естественному единству. Аккорд обертонов, возглавляемый основным тоном, уже не прослушивается дифференцированно как аккорд, а становится монолитным звуком определенной окраски. Фонический эффект заменяется собственно тембровым и сонорным.

Снимается ли здесь оттенок синтетичности? Конечно, нет. Ведь глиссандо все-таки остается ступенчатым, а комбинированные спектры — не идеально гармоничными. Кроме того, как уже было сказано, АНС исключает интонирующего субъекта — исполнителя. Его интонация, передаваемая инструменту через клавиатуру, гриф, кулису, заменяется движениями, совершаемыми композитором при рисовании партитурных узоров на стекле. В естественных условиях жестовая интонация столь же выразительна, сколь и звуковая. В ситуации же скрупулезного расчерчивания партитуры, при множестве элементов, образующих звуковые единства — пласты, голоса, пятна, шумы, — она, конечно, становится почти неощутимой — так же, как индивидуальность отдельных голосов в сонористическом целом.

Суть, однако, не в том. Ведь если бы Мурзин ставил главной своей целью искуснейшую имитацию естественных природных звуков или подделку тембров классических музыкальных инструментов, а то ведь, напротив, главным для него было совсем другое — получение звуковых эффектов фантастического свойства! Именно эти возможности и привлекали композиторов, сотрудничавших с изобретателем. Его идеи были вполне созвучны мечтам Скрябина о небывалых звучаниях. Они, как и идеи А. А. Володина, сродни чистым тонам челюсты, незаметно уходящим за порог слышимости. Они не исчезают, а остаются в памяти, а значит, и продолжают действовать в истории культуры.

Как почти во всех изобретениях, связанных с задачей синтеза звуков, в работах Володина и Мурзина главным предметом забот было получение звукового спектра той или иной структуры. Оставалась на периферии другая сторона тембра — то, что связано с атакой, вибрированием, прекращением звука. И дело не только в том, что в эти моменты спектр может быть совершенно иным и нестабильным, может напоминать шумовые спектры речевых согласных или природные тембры взрывных, щелкающих, ударных звуков. Дело и в их артикуляционной образности, в той их интимной связи с временной динамикой, за которой стоят колоссальные резервы оживления неживого. Ведь уже одна только синхронность и согласованность всех действий способна создавать единство, целостность, синкретичность живой интонации.

В одноголосных инструментах Володина (они неоднократно получали призы) микропроцессы звуковедения с успехом перепоручались исполнителю — это обеспечивалось привычной для музыкантов клавиатурой или даже грифом. АНС, наоборот, был рассчитан на многокомпонентную ткань, на широкий круг фактурных приемов — от фантастических соло до гипермногоголосия. В таких

условиях сложный ритм вступлений звуков, вся их тонкая временная мозаика требовали огромных забот и внимания, а главное — знания особенностей восприятия микропроцессов (пока что в большей части недостающего и исследователям, и музыкантам). И вот именно с этой стороны оттенки синтетичности пока неуничтожим. Он распознается сразу. А за ним, как главная тема всех вариаций, стоит неживое, искусственное, механическое, вторичное.

Подлинно живое остается за человеческим голосом. К нему, ценой многовековых усилий музыкальных мастеров, постепенно приближались духовые и смычковые инструменты. Выступая в кругу классических источников звука как дополнения и даже антиподы голоса, они в сопоставлении с электромузыкальными устройствами, несомненно, оказываются в царстве живого.

Принцип антитез в искусстве, конечно, относителен. Контрасты живого и мертвого можно создавать и в очень узкой сфере, полностью принадлежащей, например, вокальной технике. Искусный музыкант может поставить в такую оппозицию пение с вибрато и пение прямым «белым» звуком, насыщенный тембр и тембр, искусственно обедненный. Однако полюсы можно и предельно раздвинуть. Тогда электронным синтезаторам будут противостоять сырые, необработанные «инструментально» звучности самой природы — звуки насекомых, голоса зверей, пение птиц. О голосах пернатых шла речь на одном из музыковедческих коллоквиумов в чехословацком городе Брно. Обсуждение этой темы весьма показательно. Замечательны и прения.

Венгр Иштван Сёке — невысокий старик с довольно пышными усами — читает доклад о пении птиц. Чувствуется, что он большой энтузиаст своей темы, а может быть, даже ее пожизненный пленник. «Доклад о пении птиц» не вмещается в обусловленное регламентом время, растягивается и постепенно превращается в «пение птиц в докладе». Председатель тщето звонит в колокола и в конце концов сдается под благодетельный усмешливый шум, поднимающийся в аудитории.

Вот пение японской канарейки. Следует пример в звукозаписи. Теперь — оно же, но с замедлением в два раза. Снова пример. В четыре раза. Еще пример. В восьмикратном замедлении сверлящие слух канареечные звуки превращаются в зычный валторново-тромбовый голос, дрожащий и томно тянущий духовую кантилену.

Потом пение какой-то канадской пичужки, запись птиц с Малайского архипелага, из Индии. В двух-, четырех-, восьмикратном замедлении. Потом «пение» домашней курицы: Куд-куд-куд-куд-кудаах!» — чистая октава вверх на последнем звуке становится особенно заметной при искусственном растяжении и понижении. Чистые квинты и кварты, малые и большие терции, четко фиксируемое поступенное гаммообразное движение, разнообразие оstinатно повторяющихся фигур, кантиленное ведение мелодической линии, то замирающей на одном страстном тоне, то орнамен-

тально разукрашиваемой, — все это до того знакомо человеческому музыкальному слуху, что возникает вопрос — с чем мы имеем дело, с музыкой или домузыкальными явлениями природы? И этот вопрос становится одним из основных в дискуссии. Почти каждый из выступающих так или иначе затрагивает «птичью тему». Автор доклада вовсе не утверждает, что накопленные им за долгую исследовательскую жизнь образцы — подлинная музыка (хотя чувствуется, что он думает именно так). Он всего лишь ставит вопрос. «Послушайте, неужели все это не музыка!» — говорит он, и ему против пение птиц.

А основная тема брненского коллоквиума как раз и формулируется как вопрос: «Что такое музыка», рассматриваемый с разных позиций — «от философии до орнитологии», как сказано в проспекте коллоквиума.

Это не музыка, — говорят одни выступающие, — ибо в пении птиц нет социально обработанных художественных систем организации, как и социально обусловленного содержания.

Это музыка, — говорят другие, — так как чисто воспроизводимые октавы, квинты, кварты, терции и секунды являются основным материалом пения и в этом смысле совершенно одинаковы с материалом человеческой музыкальной интонации. Что же касается социальности, то разве пение птиц не связано с функционированием семей, стай, пород, с коммуникацией и потребностями, нередко похожими на художественные!

Немецкий музыковед Георг Кнеплер в своей работе, касающейся истории музыки в целом, детально анализирует сходство и различие интонационных проявлений животных и человека, устанавливает иерархию уровней биологической, социальной и художественной коммуникации. Кнеплер с удовольствием слушает Иштвана Сёке, хотя его собственный доклад на коллоквиуме посвящен другой теме.

Как же все-таки с вопросом о том, музыка или не музыка — пение птиц? Вот наш ответ. Это не музыка, а лишь ее элемент, притом включенный в другое целое. Однако, слушая пение птиц, мы ловим его музыкально-интонационные нюансы и успешно вносим их от себя. Оттого, включая голоса птиц в оркестровую партитуру, Мессиа́н достигает собственно музыкального эффекта. И дело здесь в контексте — причем не только музыкальном, а и общекультурном, жизненном.

Птицы поют — значит все спокойно. Птицы умолкли, воцарилась тишина — значит все уснуло, или, наоборот, вдруг затаилось. Тишина, выключение птичьего пения — это особый смысл. Нарастающий птичий гомон — голоса весны, дух цветения, жизни, радости. И здесь новый, в частности собственно человеческий смысл. Именно в таких значениях используется физическая палитра птичьих мелодий в музыке.

«Четыре часа утра. Рассвет, — читаем мы в программном тексте, предпосланном О. Мессиа́ном партитуре одного из его произведе-

ний. — Пробуждение птиц: переселенка, крик удода, певчий дрозд (труба, деревянные духовые с резонансом струнных). Постепенно разворачивается большое tutti. Последовательно вступают голоса зарядки (фортепиано), черного дрозда (1-я скрипка), садовой горихвостки (ксилофон) кукушки, зяблика <...> Четыре черных дрозда (4 флейты) и две зарядки (колокольчики и челеста) дополняют этот многоголосый хор. С восходом солнца все внезапно замолкает¹. Список птиц в партитуре содержит 38 названий.

Да, но их имитируют музыкальные инструменты. «Многоголосый хор» воспроизводится многоголосным оркестром. Автор посвящает произведение, в частности, «черным и певчим дроздам, соловьям, иволгам, зарядкам, пеночкам, славкам и всем птицам наших лесов»². Он стремится к реалистичности и едва ли не идентичности воспроизведения.

«В этой партитуре, — говорит Мессиа́н, — звучат только голоса птиц. Все они были услышаны в лесу и совершенно подлинны»³. Да, но ведь человеческая «вторая природа», особенно в оркестре, сугубо инструментальна. И ведь отсюда идут настоятельные рекомендации: «исполнители должны стремиться, насколько возможно, воспроизводить голоса и тембры птиц», «звукотражательные слогосочетания, расположенные над нотами, помогут музыкантам найти нужную атаку и желаемый характер звучания», «поскольку в фортепианных каденциях от пианиста требуется подражание большому количеству птиц, я советую ему совершить несколько прогулок в лес весной, особенно ранним утром, и услышать живые примеры для подражания»⁴.

Что же это — живое в неживом? Особенно — в фортепианных каденциях, но даже и у флейт, трубы, валторны, виолончели?

А как у Бетховена в «Сцене у ручья» из Шестой симфонии, где флейта, гобой и кларнет имитируют соловья, перепела и кукушку, или у Мусоргского — с пением петуха во вступлении к «Хованщине», у Римского-Корсакова в «Снегурочке»?

Да, во всех этих случаях антитеза «живое — неживое» предстает в других ипостасях, как в обобщенных — типа «природа — культура», «естественное — искусственное», «элементарно-эстетическое — изысканно-художественное», так и в специфических — например, «мягкое горлышко зарядки — стальная пластинка челесты или упругая струна, с чудовищной силой натянутая на чугунной раме фортепиано». Во всех этих парах левый член — живое. Но и правый — тоже, хотя и на уровне «второй природы». Во всех подобных случаях мы имеем дело не с синтезом, а с художественным единством чувственно-конкретного и системно-логического, мягкого и твердого, стихийного и кристаллически-упорядоченного.

¹ Мессиа́н О. Пробуждение птиц. Партитура. М., 1978, с. 4.

² Там же, с. 3.

³ Мессиа́н О. Пробуждение птиц. Предисловие «От автора», с. 6.

⁴ Там же.

доченного. Собственно звукового синтезирования здесь нет, но зато ярко выделяется роль звуковедения, артикуляции в создании эффектов природно живого.

И как же много здесь разнообразных возможностей!

Взять звук сначала очень мягко, а потом все более усилить его, а одновременно постепенно увеличивать размах вибрирования, затем незаметно, плавно ослабить напряженность и довести до окончания так, чтобы на слух было почти незаметно, где *pianissimo* перешло в полную тишину, — вот одна из типичных форм звуковедения. Именно ее вокалисты и называют филированием. Схематически этот прием иногда обозначается в нотах как последовательность *crescendo* — *diminuendo*, а также условными знаками нарастания и спада громкости. Но это лишь бледная схема. На деле же филирование может быть исполнено в тысячах разных вариантов, ибо тут все может меняться — общая степень нарастания, соотношение подъема и спада по продолжительности, сама форма нарастания и спада — «выпуклая», «ровная» или «вогнутая», с мелкими отклонениями и выбоинками или без них. Вместе с громкостью может меняться и степень яркости, пронзительности тембра. Игра оттенками красок — затуманенностью, вуалью, или, напротив, остротой, звонкостью. Эта игра может разворачиваться и параллельно с громкостной волной, и независимо от нее, что придает особый характер звуковедению. А если иметь в виду еще и вибрато, звуковысотное интонирование, пространственное поведение звука (например, при подъеме раструбов валторн, при движении певца по сцене), то утверждение о тысячах вариантов не покажется преувеличением.

Это всего лишь один прием звуковедения. Но им нужно овладеть, нужно научиться вкладывать в него определенные смыслы, а они тоже весьма многообразны и скрывают в себе целые царства звуковой поэзии. Мы входим в мир, стоящий за фигурой звуковедения, или уже проторенным путем, или с какой-то новой стороны. Неожиданные ассоциации, если их осознать и описать, могут показаться странными, однако за ними легко почувствовать некую поэтическую реальность.

Тромбоны и трубы. Большой концертный зал. Яркое освещение. Звучность разрастающаяся и постепенно затихающая — и вдруг ассоциации с солнечным сиянием. Кто не знает, как вслыхивает волна солнечного жара перед тем, как солнце скроется за тучей. Чем она темнее, тем беспечнее и жарче солнце. Подставив солнцу лицо, можно с закрытыми глазами безошибочно угадать приближение тучи и даже определить мощь ее влажного фронта. Когда небо покрыто множеством быстро идущих облаков, эти волны проникающего зноя особенно заметны. Обычно такие дни выпадают во время бабьего лета, и быстрые перемены света и тени подобны сгустившимся до череды мгновений колебаниям между летом и осенью. Совершенно невозможно, кажется, передать средствами живописи, как нарастает тут ощущение тепла и какой резкий,

крутой обрыв создает вторжение мглистого облачного края. Впрочем, художник может запечатлеть момент контраста и даже создать иллюзию нарастания. Да и вообще этот мотив — сопоставление темных туч и пронизывающих лучей — является в живописи одним из наиболее разработанных. И все же динамика солнечной волны не поддается кисти. Ее способна передать одна музыка. Звук сверкающих золотом фанфар, разрастающийся до мощного fortissimo, наиболее точно схватывает вскипание палящего солнечного тепла.

А переходы от одного звука к другому! В них для слуха таятся разнообразнейшие оттенки смысла. Но что значит — от одного звука к другому, и что такое вообще один звук, другой, третий? В музыке это прежде всего тоны, то есть ярко разграниченные участки одноголосного звукового движения, на которых более или менее устойчиво сохраняется высота. Любой такой участок, если он не прерывается паузами, можно назвать одним звуком. В речи — иное. Ее интонационное движение не задерживается на какой-либо одной высоте, а скользит, мягко огибая эмоциональные и логические акценты. Оно сплошь состоит из переходов — искать в речевой мелодии отдельные тоны — все равно что нащупывать ступеньки на плавно изгибающейся поверхности холма. Речевые же звуки, четко дифференцируемые слухом, — это не тоны, а фонемы.

Музыка не отбрасывает ни фонетического членения, ни мягкости интонационного развертывания речи. Но фонематическое деление звукового потока относится здесь не только к вокализируемому словесному тексту. Оно распространяется и на сам тоновой материал, усложняя музыкальную интонацию. Ступенчатость музыкального звуковысотного движения выступает при этом как специфический аналог членораздельности. Вместе с тем, не разрушая дискретности и даже как бы вопреки ей, мелодическое движение сохраняет свойства гибкой речевой интонации, создает эффекты плавности, непрерывности линии.

Большую роль в этом как раз и играют переходы от одной высоты к другой. Певческий голос, смычковые струнные и кулисные духовые инструменты демонстрируют переходы, создающие реальное ощущение физической связности. Всматриваясь сквозь лупу времени в поведение тона, мы легко обнаруживаем, что само движение от одной звуковой ступени к другой вовсе не является мгновенным, а занимает достаточное для слуха время, в течение которого голос осуществляет быструю, но плавную модуляцию (portamento) и проходит весь путь без всяких перерывов и перескоков.

Голос певца и вообще не может перескочить промежутком от ноты до ноты, если они связаны единым дыханием и не разделены паузой. Направляясь из пункта А в пункт Б, он непременно должен пройти через все точки пути. Если есть пауза, связки осуществляют переход беззвучно, подобно путнику, движущемуся в темноте. Но хотя самый момент перехода оказывается скрытым, он все

равно есть и его влияние отражается иногда в фазе атаки на новом тоне после паузы. Описание разнообразнейших деталей, связанных с этими еле уловимыми движениями тона, мы опустим. Они очень важны с художественной точки зрения и потому должны анализироваться особо. Заметим только, что пение вообще насыщено всякого рода микромодуляционными процессами.

Совершенно иначе обстоит дело, например, с исполнением мелодии на фортепиано, гармонике, органе, ксилофоне. На таких инструментах скользящее *portamento* в принципе невозможно, ибо каждому тону соответствует самостоятельный, несдвигаемый по высоте источник звука — струна, упругая пластинка, труба, брусочек дерева и т. п. Самое большее, что может достичь исполнитель, — это без всякой паузы соединять автономные тоны, стараясь не допускать кратковременных наложений предшествующих тонов на начала новых. Бесцезурность направлена на создание иллюзии плавности, а избегание наложений, при которых одновременно на краткий миг звучат сразу два тона, направлено на сокрытие факта множественности звуковых источников. Ведь в пении от тона к тону движется один голос, а здесь «голоса» стоят на месте и лишь передают друг другу интонационную эстафету, и стоит одному из них прозвучать чуть дольше, как сразу обнаруживается иллюзорность голосового передвижения.

Впрочем, тут следует сразу же оговориться. В гулких помещениях реверберационные отзвуки могут быть столь длительными, что эффект наложения оказывается неизбежным даже при пении, даже при отграничении тонов паузами. В концертных залах с большой реверберацией часто вместе с одnogолосным связным напевом звучит и элементарная гармония — возникают повисающие в воздухе диссонансы и консонансы, иногда целые аккорды. На них ориентирована, в частности, техника скрытого многоголосия. Однако слух, умеющий отделять прямые звуковые сигналы от отраженных, все же и в таких условиях способен отличить реальные наложения звуков от реверберационных.

При фактических наложениях тона на тон, например в игре на органе или рояле, слух довольствуется иллюзией плавности. Мощь подобного рода иллюзий такова, что даже мелодия, исполненная на челесте, воспринимается как гибкое движение интонации, как ее перетекание из звука в звук, хотя тут же, параллельно, возникает эффект напластования тонов, говорящий о физической их раздельности.

Главное, однако, не в наличии или отсутствии напластований, а в том, движется ли по высотной линии один и тот же источник звука, или она соединяет в иллюзорном целом несколько вибраторов; в том, есть скользящий переход (неизбежный при одnogлосии) или вместо него дается переключение. Именно здесь пролегла первая граница между естественным и искусственным, живым и неживым. Тип перехода оказывается признаком, направляющим восприятие либо по одну, либо по другую сторону от нее. Если есть

portamento, то восприятие настраивается на живой голос. Если переход скачкообразен — значит звучание порождается иным источником и пробуждает иные предметные ассоциации. Но тут-то и разворачивается множество проблем — искусного подражания пению, мастерского построения музыкальных инструментов, исторического отбора их разновидностей и типов, проблема семантических отличий их и многие другие.

Два полярно противоположных пути развития и применения устройств, способных издавать звуки определенной высоты, — путь имитации человеческого пения и путь использования собственных свойств инструмента — представляют лишь абстракции. Реально между ними — множество градаций и постепенных переходов. Эти градации прежде всего определяются возможностями воздействия на звуковое движение.

Сколь же различна мера приложения живой воли и эмоции к управлению процессом разворачивания звука на разных инструментах! Наиболее полна, стопроцентна она в пении. Живое дыхание, воздействующее на живые связки, музыкальное внимание, подчиняющее себе и дыхание и нерв внутреннего напряжения связок, — все слито воедино в звуках человеческого голоса. Правда, не всегда голосовой орган идеально отвечает внутренним музыкальным повелениям. Однако сама его вязкость, непослушность, а иногда и неповоротливость, тоже отражает живое начало, его телесную воплощенность, и все равно ощущается как единство духовного и физического, как диалог души и тела, страсти и воли, доходящий до единовременного контраста, как дружелюбный союз характера и мысли, многоцветное выражение индивидуальности.

Работа певца над техникой, постепенно все более подчиняющая голос музыкальной воле и вносящая в него черты инструментальности (а без них, по существу, нет пения как музыкальной интонации), никогда не разрушает целостности и ощущения полноты, с какой движение звукового процесса во времени подчинено живой воле и эмоции.

Близки к голосу, хотя и более инструментальны духовые инструменты, которые, требуя живого дыхания, обрабатывают его ток с помощью органических тростей, язычков или металлических мундштуков и лабиумов, но с активным участием губ.

Чуть дальше отходят от него певучие смычковые инструменты, ибо здесь эквивалентом дыхания оказывается уже движение смычка. Скрипка (как и ее смычковые предки) — инструмент, легко встающий на путь имитации голоса. Протяжный, гибкий, вибрирующий ее звук, близкий человеческому пению, без особого труда воспроизводит скользящие интонационные переходы. Плавное движение пальца по грифу, особые приемы перехвата от пальца к пальцу, от струны к струне обеспечивают почти полную имитацию голосовых portamenti. Скрипка может имитировать различные стороны пения. В Молдавии, в Норвегии, а также в других самобытных регионах музыкальной культуры народные музыканты, иг-

рающие на скрипке, заботятся подчас не столько о специфической музыкальной интонации, сколько о подражании произнесению текста. С этим связано своеобразие и множественность штрихов, их яркая инструментальность. Открытые струны не избегаются, скрипка не маскируется под голос и используется как таковая — в сопровождении танца, в имитации песни как вокализируемого текста.

Иначе — в профессиональном европейском исполнительстве. Здесь главное — это подражание самому певческому голосу, его красоте, а не речевой стихотворной артикуляции. И вообще профессиональная европейская музыка уже с XVII века все более ориентируется на индивидуальное пение, на выражение человека чувственного, эмоционального, размышляющего, на его тонкие переживания.

Конечно, европейская профессиональная музыка неоднородна, богата и сложна. Конечно, напевность, кантиленность в разных инструментальных жанрах обнаруживает себя в разной степени, а иногда и вообще отходит на задний план (например, в скерцо). И все же главное — ориентация на голосовую интонацию — остается. А вместе с ней внимание к переходным процессам вообще и к переходам от звука к звуку в частности. Тут у каждого инструмента, как и у певцов — свои трудности. Одни связаны с неудобными переходными звуками, разграничивающими регистры, другие с феноменом «передувания» (у духовых инструментов), третьи — с проблемой согласования звуков конструктивно автономных струн, труб, язычков и т. п.

Кто не знает, как страшен для певца «петух» — когда вместо красивой высокой ноты его горло издает нечто невообразимо слабое и писклявое. Меньше известны слова «киксы», «киксовать», которыми музыканты, играющие на духовых инструментах (прежде всего на медных), называют «петухов», возникающих в ответственный момент при исполнении какой-нибудь хорошо прослушиваемой в оркестре партии. Что-то гусиное, петушиное, какой-то нечистый клекот вместо полного и сочного звука, особый фальцетный тон вместо грудного раздается неожиданно для самого музыканта и для слушателей, и звук этот вызывает досаду, стыд, усмешку, портит впечатление от музыки. Но иногда «петухи» оказываются прирученными и заранее предусматриваются, облагораживаются. Таковы, например, йодли, специально культивируемые в тирольском пении.

«Киксы» и «петухи» — лишь частный случай звуковых переходов. Они связаны с особыми регистровыми условиями. Но проблема переходных процессов гораздо шире, а еще шире жизнь во времени всего звука, включающаяся в звуковедение. Процесс развертывания звука, как уже говорилось, подобен целой истории, а его изгибы, неожиданности несут с собой впечатление неповторимого, существенного, ярко индивидуального. На многих инструментах этот процесс подчиняется сознательным действиям музыканта.

На некоторых же — оказывается неподвластным, например на органе и фортепиано.

Тем более важны здесь характеристики звука, в которых все же выражается волевое действие, сознательное намерение и его осуществление. К ним относятся, в частности, произвольное выдерживание длительности звука. В самом деле — и на органе, и на фортепиано воле исполнителя подвластны прежде всего моменты начала и окончания звука. Опускание и поднятие клавиши или педального демпфера вполне управляемы. И как раз поэтому учение об артикуляции при игре на органе и фортепиано оперирует преимущественно длительностями.

Вопрос о том, как соотносится фактическая длительность звука с той, которая требуется нотными указаниями, выдерживается ли, например, четверть до конца или ее последняя часть лишь примысливается, а в действительности в это время звук сменяется краткой паузой — этот вопрос и ему подобные оказываются для учения об артикуляции на клавишных инструментах основными.

На такой основе выделяются и типы артикуляции — *legato*, *portato*, *staccato* и другие. А за ними стоят для восприятия типы состояния, поведения, характеры.

Один из них — расслабленный, мягкий, усталый — выражается в отказе от регулирования окончаний, другой — энергичный, волевой, четкий, ясно управляемый — хорошо передается в *staccato*, в ощущении легкости руки исполнителя, которая гибко и послушно поднимается вверх, а не только под воздействием силы тяжести и мышечного усилия опускается вниз. Движение вверх, если оно совершается точно и легко, сразу же расценивается (минуя сознательные рассуждения слушателя) как проявление свежести, полноты сил, активности и внимательности. Еще один тип — сверхкраткое *staccato*. За ним стоит уже эксцентричность. Ибо чрезмерно быстрое снятие звука, умение добиться максимальной его краткости и остроты свидетельствуют о повышенной сосредоточенности, о состоянии даже экстраординарном, взвинченном, связанном с эйфорией, с апогеем игрового, веселого настроения. Бьющая через край энергия, невероятная увертливость и игривость — эти и подобные им выражения как раз и отражают то особое состояние, которое обычно оценивается как пародийное, комическое, экстравагантное, фантастическое, эксцентрическое («Генерал Лявин — эксцентрик!»). Разумеется, каждый из описанных здесь типов состояния выражен и во всех других характеристиках, например в мелодико-интонационных, тематических. И все же, как мы видим, даже одна только длительность звуков, если ограничивающие ее моменты воспринимаются как проявления воли, способна служить закону оживления неживого.

Звуковедение — область, в которой характеристическое звуковое начало прямо соприкасается с интонационным, а точнее — даже с праинтонационным, поскольку артикуляционно-динамическое оформление звуков осуществляется на микровременных уров-

нях и не связано еще с фразовой интонацией. Однако оно идет из живого источника. Сложнее обстоит дело в тех случаях, когда звуковое полотно ткется не только из голосовых линий, но и из войлочных комочков шума, из россыпей точечных звуков, когда сохраняющие упругость и геометричность форм вибраторы отесняются мнущимися, дышащими, флюктуирующими по объему, тону звуковыми источниками, когда их выразительность, предметность оказываются непосредственно принадлежащими природе, а не ее имитациям, — природе и быту в их живых и неживых проявлениях.

Необычайная выразительность, яркая характерность звучаний живой и неживой природы обращают на себя внимание в так называемой конкретной музыке. Даже в неестественных комбинациях, порождаемых замыслом экспериментатора, эти звучания сохраняют присущую им образность. Более того, в конкретной музыке, именно благодаря переносу естественного материала в новый, искусственный контекст, а также благодаря уничтожению многих собственно музыкальных (ладовых, мелодических, гармонических) связей между компонентами ткани, на поверхность выходят глубинные слои. Создатели конкретной музыки заново и в неожиданном свете увидели давно действовавшие, но запрятанные от осознания силы.

Плач ребенка, вызывающий тревогу, желание прийти на помощь, успокоить, приласкать; звуки заразительного смеха, действующие, кажется, непосредственно на мышцы щек и рта; успокоительно-элегический осенний дождь или пение весеннего ливня. Рокот штормового моря, взволнованное дыхание, беззаботный щебет воробьев, жалобное мяуканье, деловой шум городской улицы, далекие гудки пароходов, внезапная тишина, воцаряющаяся в лесу после грозы, но все же полная таинственных влажных звуков, зеленый шум... Музыкальная палитра природы, и руссоистской, и урбанизированной, и биологической, растительной, животной, и сыпучей, жидкой, вмещающейся между тропосферой и литосферой, — бесконечна.

Да. В звуках гобоя нам чудятся зеленые лужайки. Но в шуме ветра и травы они еще яснее и конкретнее. В грохоте барабана можно почувствовать нечто сходное с гулом грозы (многие композиторы пользовались этим средством для создания картины разбушевавшейся стихии), но в звуках настоящего грома — гроза настоящая.

Соблазнительно воспользоваться возможностями, которые предоставила людям XX века техника звукозаписи, позволяющая почти без искажений фиксировать любые звуки, создавать из них сложнейшие узоры монтажной мозаики, сочетать в одновременности то, что было записано в разное время, выводить на первый план фоновые звучания среды, препарировать звуки голоса, шагов, ударов.

И вот возникает «новый вид искусства» — конкретная музыка.

Впрочем, она не так уж нова. Звуковое кино; попутно с техникой монтажа зрительного ряда, разработало и технику создания сложного звукового ряда, комбинирующего музыку, речь, шумы. Но и кино не является первооткрывателем. Гораздо раньше возникло звуковое оформление театральных постановок.

И все же конкретная музыка содержит много нового.

Родившееся во Франции явление «*musique concrète*» приобрело известность не только само по себе, но и благодаря рекламной активности его создателей — в первую очередь Пьера Шеффера и Пьера Анри. Дата его возникновения — 1948 год. Время расцвета — пятидесятые и шестидесятые годы, когда оно распространилось за пределы Франции в ФРГ, в Италии, затем в Польше, Чехословакии — более умеренно.

Конкретная музыка — явление достаточно самобытное, но она родилась в русле общих тенденций развития музыкальной культуры в Европе XX века. Это тенденция повышенного новаторства, стремления к оригинальности, модности, парадоксальности. Это тенденция интеллектуализации творчества и широкого использования достижений современной материально-технической сферы.

Утверждают, что слово «конкретная» означало для Шеффера и Анри непосредственность, сиюминутность решений при выборе звукового материала. Он определялся «конкретно», то есть в процессе работы за звукотехническим столом. Однако в ходе развития музыки XX века возникла и другая возможность трактовки, связывающая слово «конкретная» с обращением к материалу природы, к речи и шумам, которые всегда единичны и, значит, конкретны, которые вместе с тем, по сравнению с отшлифованными длительной практикой идеальными по ровности музыкальными звуками, содержат больше всяких «шероховатостей», «неправильностей», деталей, и следовательно, и в данном отношении более насыщенные, конкретны.

Последнее легко ассоциируется — по контрасту — с таким термином, как «абстрактная живопись». Для художника-абстракциониста материалом и формой оказываются отвлеченные, изъятые из реального зримого мира линии и краски, рисунок и колорит. Для музыканта «конкретника», напротив, — таким материалом служит фактическая материя звуковой реальности. Если углублять сравнение, то к «конкретной» живописи следует отнести полотна старых мастеров, отображавших реальный мир в подобных ему по рисунку и колориту формам, а в музыке к абстрактным — произведения, обычно называемые «чистой музыкой».

Примечательно в эстетическом плане, что в музыке положительно оценивается прежде всего ее «чистая» ветвь, а в живописи «конкретная», что говорит о специфике и природе сравниваемых искусств. Сущностной, центральной предпосылкой конкретной музыки явилось историческое развитие тембровой, фонической, сонористической стороны музыки, той, которая сначала лишь сопутствовала усложнению интонационной, тоновой палитры.

Вот «Симфония для человека соло» (Symphonie pour un Homme Seul). Ее «написал» Пьер Анри вместе с Пьером Шеффером. Как оценить значение этого опуса, его структуру, содержание, смысл?

Симфония построена вполне традиционно. Это циклическая форма, в которой при множестве разделов все-таки просматривается структура обычного симфонического цикла, соблюдены традиционные композиционные функции (например — скерцо и финала, вступления и каденции и др.). Традиционность проявляет себя и в том, что материал трактуется как тематический: есть повторения (буквальные и измененные, осуществляемые сразу или «на расстоянии», полностью или с усечением и вычленением). Есть проведения в увеличении и уменьшении — это обеспечивается здесь магнитофонными приспособлениями, изменяющими скорость воспроизведения. В синтаксических структурах слышится заметная акцентная метрика и квадратность, выделяются кадансовые формулы, повторяющиеся ритмы. Фактура — многосоставна, но часто выделяется один голос с сопровождением. Есть также регистровые переключки (диалогичность), чередование голосов и инструментов.

Традиционность понятна. Ведь Пьер Анри — профессиональный композитор, закончивший Парижскую консерваторию по классу О. Мессиаана. Но когда начинаешь слушать симфонию, на первый план выходит необычность, новизна. Материал (звуковой) все меняет. Это — бытовые шумы и звуки — паровоз, крики толпы, скрежет, удары, шаги. Это звуки, издаваемые человеком, — дыхание, смех, речь, крик, пение (вполголоса), насвистывание. Это и звуки музыкальных инструментов — «приготовленного», по рецептам Кейджа, фортепиано.

Вот один из скерцозных разделов. Это остроумная, виртуозная подборка разнообразнейших смеховых звуков. «Ха — хха» — длинная пауза, снова «ха — хха» и снова пауза. Это «тема». Потом «хаха-ха-ха», «хи-хи-хи» и т. п. На разной высоте, в разных углах помещения, в разных тембрах и синтаксических оборотах — смеющиеся заразительные звуки. В финале длительное нагнетание создается шумом, напоминающим звонкие, резкие звуки распиливаемого металла. Один из эпизодов построен на звуках, ассоциирующихся с торопливой, жалобной, истовой молитвой. Слова ее непонятны, ибо произносятся скороговоркой. Притом они намеренно препарированы при записи и переписи. Но интонация, ритм, дыхание — все это вызывает сильное впечатление тревоги, скорби, непоправимого, несправедливой обиды, огромного горя, о котором молится человек. Затем на эту молитву наслаивается еще одна, почти в терцию — другой человек. Появляются один за другим еще несколько голосов — и возникает общая образная тональность, что-то гнетущее, связанное с ощущением потерянности, непоправимой беды. Все эти ассоциации могут и изменяться. Диапазон их субъективности велик. Играют роль и ситуационные факторы (впервые симфония была исполнена как сопровождение к балетной постановке М. Бежара). И все же звукопредметные смыслы останутся.

Симфония наряду с внемusыкальными звуками включает и звуки приготовленного фортепиано. Тембр специфицируется. Из инструмента музыкально-идеального фортепиано становится гнусавым, дребезжащим. Это обеспечивает более естественное соединение его звуков с внемusыкальными. Но и последние острятся. Этот материал, с одной стороны, подается как природный, живой, естественный, а с другой — омузыкаливается, возводится в степень некоей условности. Как это достигается? Выявление музыкального потенциала речевых, голосовых и всяких других звуков осуществляется, например, благодаря гомофонной фактуре «мелодии с аккомпанементом», с помощью комментирования речевых фигур тут же вступающими фортепианными фразами, тональной настройкой слуха во фрагментах, напоминающих *recitativo secco*. Но главное — создаются благоприятные условия для действия двух специфических музыкальных систем. Благодаря ритмизации речь начинает восприниматься слухом с тональной установкой.

Особая установка действует и в общей собственно прагматической направленности произведений конкретной музыки. Для чего, для кого, с какой целью они создавались? Для того ли, чтобы передать какой-то содержательный замысел? Конечно, это есть. Но главное в ином. В том, чтобы создать нечто интересное, поражающее, экстраординарное, утвердиться в новаторстве, экспериментировать, узпавать нечто новое.

Поражающее — не только в материале, но и в названиях — «Вариации на дверь и вздох», «Концерт шумов», «Музыка для тэйпсихорда с оркестром» (тэйпсихордом называется магнитофон). Анализ выявляет в названиях и абстрактность, и экстравагантность, и конкретность, и ассоциативность, и расчет на публику — некое общественное поведение (ибо выступление с поражающим опусом есть акт поведения). За названием «Симфония для человека соло» стоит многозначный, мерцательный смысл. Это прежде всего, конечно, аналогия к названиям «Соната для скрипки соло» и т. п. Но из-за странности всего лишь одного слова — для человека — в игру смыслов включаются и периферические значения: для одного слушателя, для одного исполнителя (композитора, инженера), для одного инструмента (магнитофона с целой батареей приспособлений), для человека одинокого (в мире шумов, природы, социума) — экспрессионистический мотив. Нетрудно видеть, что прагматически конкретная музыка сближается с додекафонией, электронной музыкой...

И все-таки, выведя все это за скобки, мы говорим себе: глубинные силы выразительности естественных звуков, их невероятная яркость и образность, их способность мгновенно воздействовать, перестраивая психику, — все это может послужить источником не только заинтересованного удивления, но и намерения воспользоваться законами звуковой природы в целях обогащения видов и жанров искусства.

Эстетические, художественные возможности этого направления

могут быть сейчас очерчены уже достаточно определенно, хотя и в общих формах. Несомненно в конкретной музыке экспрессионистическое начало, с которым связаны образы урбанизированной среды, крики, нервный смех, некоторая патологичность и пронзительность. Очевиден уклон в созерцание, в «вещизм», в любование ценностями внешнего, непосредственно данного (тут сказываются и антиромантические тенденции). Нацеленность на странное, на антитезу «живое — неживое», на фантастические миры, на новую технику кино и театра сочетается здесь с надеждой на восстановление протоинтонационных значений и смыслов, утрачиваемых человеком или заглушаемых в обычной музыке.

Почему же все-таки этот путь не привел к результатам, хоть сколько-нибудь сравнимым с теми, которые достигались собственно музыкальными средствами, выработанными классической культурой?

Ответ на этот вопрос, даже в самой общей форме, требует ряда пунктов, каждый из которых, в свою очередь, перебрасывает наше внимание к другим темам — и к другим очеркам, в особенности к трем последним, связанным с семантикой, гигиеной слуха и тишиной.

Первый пункт — это внутренняя противоречивость конкретной музыки, заключающаяся в изначально неорганичном соединении собственно музыкальных форм (композиции, фактуры и синтаксиса) с немusикальным, сырым, природным материалом. Подача этого материала в концертном зале, с классической установкой — слушайте музыкальное произведение — во многом деформирует природные, глубинные слуховые способности распознавания естественных смыслов, хотя, казалось бы, именно благодаря парадоксальности соединения материала и формы подачи должна обнажить нечто ранее скрытое в музыке обычного типа.

Пункт второй — социальная адаптация к шуму — то есть к природным, городским, бытовым звукам, и даже, что особенно страшно, к звукам музыкальным. Нечто подобное потере вкусовой и обонятельной чувствительности у зверей, попробовавших горячую пищу.

Тревожающий пункт. Он связан с тем, что в конкретной музыке осуществляется та фантастическая возможность мгновенного перемещения в географическом пространстве, которая одна только и может дать необходимые контрастные сопоставления и обновления акустического климата. Это — общая беда искусства и природного человека. Опыт мгновенных перемещений (реальный опыт) человеком еще не завоеван. Мы стоим лишь на пороге. Между тем техника связи и записи уже дает нам непереваренную пищу. Можно ли удивляться, что пока еще люди не привыкли к неестественной скорости смены впечатлений — скорости, связанной с радио и кино, с фото и телевидением, с телефоном и самолетом, с автомашинами, лифтами, вообще — с головокружительной быстротой перемены климата, дня и ночи. И охраняя себя, вырастили внутренние тампо-

ны, заглушки, пояса рассеянности, заслоняющие от восприятия удивительное, даже если оно рядом. Действительно, то, что легко заметит малыш, если он еще не испорчен телевизором, взрослый (да что там взрослый — уже ученик первого класса) совершенно пропустит мимо ушей. Слушая сводку погоды на день, человек тут же переспрашивает находящихся рядом, ибо он слушал, но не слышал. Его ум рассеянно бродит по встрепанной равнине впечатлений, легких, поверхностных, не задевающих, хотя в каждом из них — тоже природная глубина выразительности и яркости.

Точно так же и природное — живое и неживое, — прежде чем включиться в нечто близкое подлинному и глубокому искусству, уже внедряется в искусственные винегреты, стимулирует наращивание внутренних заглушек, а еще хуже — атрофирование баснословно чутких биологических структур ощущения, восприятия, памяти, осмысления. Это — одна из тем шестого очерка.

Здесь же остается лишь оглянуться назад — вспомнить челесту и арфу, эксперименты Володиной и Мурзина, пение птиц. Вместе с природными звуками конкретной музыки всё это краткими штрихами или даже точками-звездочками очерчивает смысловое пространство, связанное с антитезой «живое — неживое». Мы видим, что эта антитеза в любых звуковых воплощениях не становится альтернативой, в которой один элемент обязательно исключает другой. Напротив, и в звуковой стороне музыки связь живого и неживого оказывается неизменным условием художественности. Она рождает систему семантических механизмов, среди которых — и эмоциональное, антропоморфное одухотворение звучащего металла, и моделирование живых спектров в искусственном материале, и гибкое, ориентирующееся на пение, звуковедение, и разнообразные опыты омузыкаливания внемзыкального. Аналогичным образом осваиваются в музыке и в ее собственно звуковой стороне и другие образные миры и антитезы. Но это более целесообразно рассмотреть в очерке о семантике звучаний.

Очерк пятый

ЗВУК И СМЫСЛ

Чтобы увидеть, насколько сложен смысл, несомый звуками, можно воспользоваться методом мысленного эксперимента. Предположим, что пытливый и стремящийся к точности специалист вознамерился разграничить в содержании звука все его элементы. Некому испытуемому этот специалист предлагает вопросы, связанные с характеристикой услышанного звука. Каждый вопрос содержит альтернативу.

Первая альтернатива, очевидно, содержится в вопросе: понятно ли, что это за звук, или, напротив, его природа, значение, происхождение не были поняты.

Обычно звуки информируют нас о чем-то более или менее определенном. Мы сразу узнаем человеческий голос, отличаем его от музыкальных инструментов, легко узнаем звуки бытового происхождения и т. д. Но иногда все-таки звуки настораживают своей загадочностью. В первый момент мы не можем определить их происхождение, источник, смысл. Психика реагирует на них вопросом «что такое?!», настороженностью, готовностью к неизвестному.

Итак, даже на этом самом общем уровне все звуки приобретают два значения, составляющие пару типа «неизвестное — известное», «загадочное — знакомое». Для эмоциональной сферы они резко отличны по смыслу, одни тревожны и вызывают состояние неопределенности, другие — настраивают на что-то вполне определенное.

Двигаясь дальше, экспериментатор возьмет звучания, происхождение которых известно, и уже по отношению к ним сформулирует альтернативу следующего уровня.

Таков, например, вопрос — живое или неживое.

Слух редко ошибается в этом отношении и почти мгновенно отличает звуки первого типа от звуков второго. Смысловая разница их огромна и ощущается всеми существами, имеющими орган слуха, хотя каждая из этих сфер почти безгранична по своему содержанию.

Неживые звуки могут делиться, в частности, на естественные и искусственные, на вызываемые действиями живых существ и воз-

никающие без их участия. А ведь для семиотика это еще один слой в семантической структуре звука. Сказать — этот звук не живой, но произведен кем-то, что это треск ветки, сломанной неосторожным хищником и т. п., — значит, выбрать одно из двух решений.

На этом ответвлении дихотомического дерева может возникнуть еще одна альтернатива — «сознательно сломанная ветка — сломанная случайно, без намерения». В свою очередь сознательное может быть разбито на два класса: сознательно — с целью просигнализировать, и сознательно — с целью наломать дров для костра (или для каких-то других практических, а не сигнальных целей).

Но здесь мы уже сталкиваемся с ситуацией, описанной в легенде об изобретателе шахмат. Удвоение альтернатив с каждым шагом семиотического эксперимента приводит уже на шестом шагу к 64 парам решений относительно значения звука. Их перечисление, даже если бы они не все были определены, заняло бы очень много места. Поэтому, остановив мысленный эксперимент в самом начале, мы сделаем лишь два вывода из него. Во-первых, очевидно, насколько глубоким может быть звук по несомому им содержанию и эта глубина неопишима (в прямом смысле слова), однако же она с большой степенью определенности схватывается интуицией, бессознательным сознанием воспринимающего. Во-вторых, демонстрация самого принципа альтернатив дает нам возможность использовать эту форму и в дальнейшем для анализа некоторых важных семантических дилемм, таких, как: живое — неживое, естественное — искусственное, целесообразное — случайное, музыкальное — внемузыкальное, тишина — шум и т. д.

Не все поддается дихотомической группировке. Иногда требуется сопоставление не двух, а трех, четырех, пяти элементов. Но здесь нас мало волнует логико-математическая сторона метода. Важно, что даже при ограниченном его использовании он позволяет показать факт большой глубины звуковой семантики и обеспечивает яркость, диалогическую остроту описанию семантических свойств. Он удобен еще и в том отношении, что исследование семантики музыкальных звуков и звуков, окружающих музыку, может быть поставлено в один ряд с изучением семантики на более высоких художественных уровнях, вплоть до тех, на которых действуют уже самые общие образные антитезы, проявляющиеся не только в музыке, но и в других искусствах, не только в искусстве, но и в культуре и истории.

Принцип дихотомии в различных областях творческой деятельности преломляется в самых разнообразных конкретных вариантах, обладающих, впрочем, и известной обобщенностью. Они меняются и в зависимости от социально-исторического процесса. От средневековых религиозных противопоставлений земли и неба, ада и рая, тела и души, верха и низа, плотского и духовного мы постепенно переходим к другим противостояниям — добра и зла, жизни и смерти, света и тьмы, а также к самого разного рода другим парам поляризующихся понятий. Многие из них тесно связаны и с искус-

ством, а некоторые имеют прямое отношение к музыке. Интересна для нас, например, пара «шум — тишина», способная приобрести множество различных толкований, подчас противоположаемых друг другу.

Мысль о том, что семантика музыкальных звуков впитывает значения и смыслы из всей окружающей музыку жизни, что она развивается параллельно с историей жизни и небезучастна к ней, в общей форме не вызовет никаких сомнений. Между тем конкретные доказательства ее, раскрытие единственных, уникальных и существенных связей звукового мира музыки с теми или иными явлениями внешнего контекста — не только трудны, но и кажутся малоэффективными.

Многие из характеристик, которые здесь уже были даны музыкальным и немусикальным звукам, сама звуковая палитра современного мира, ее отдельные элементы могут казаться столь известными, само собой разумеющимися, что невольно рождается мысль, целесообразно ли вообще заниматься детальными описаниями, анализами, исследованиями, могут ли они быть полезны теории и практической деятельности людей, открыть в материи, всем хорошо знакомой, что-то новое...

Жизнь книги даст ответ на эти вопросы и сомнения. Пока же можно сказать, что хотя новое открывается людям отнюдь не только при обращении к весьма редким, сложным и малоизученным явлениям, хотя именно изучение вещей самоочевидных нередко дает поразительные открытия, все же не только поэтому нам необходимо скрупулезнейшее рассмотрение мира современных звуков, окружающих человека. Есть еще и целый ряд других моментов.

Одним из таких моментов является факт исторической изменчивости звуковой среды. Сейчас вряд ли найдется хоть один человек, который мог бы без специальных изысканий более или менее правильно охарактеризовать мир звуков, существовавший в конце XIX века в городах и селах России. Еще более трудна задача эта по отношению к более отдаленным временам. Звуки природы остаются теми же, что и многие века назад. Но звуки, связанные с техникой, с деятельностью людей, со способом производства, общения, с искусством, постоянно эволюционируют. И то, что мы слышим сейчас, — столь же преходяще и в то же время исторически значимо, интересно для людей, а потому и требует своих летописцев.

Можно ли хоть в эскизном виде воссоздать историю звуковой атмосферы человечества? Конечно! Но это будет пунктирная линия, состоящая из точек, разделенных большими расстояниями. Поэт-вагант XII века Архипиита Кёльнский пишет в «Послании к Регинальду»:

В площадном и рыночном задыхаясь гаме,
Стихотворцы впроголодь мучатся годами... —

и это всего-навсего микроэлемент звуковой картины.

Площадной гам, рыночный шум, в котором можно задохнуть-

ся, — сильная характеристика. Однако что в ней конкретного? В переводе эмоциональная сторона субъективно трансформирована. Остается лишь факт существования угнетающего базарного шума. И все-таки точка в пунктирной линии намечена. Естественный шум базара образуется по более или менее стабильным законам акустики, определяемой свойствами человеческих голосов, пространством рыночной площади и энтузиазмом продавцов и покупателей. Шум толпы почти в неизменном виде сохранился до наших дней. Поэтому скупая строчка XII века здесь достаточна.

Состояния мира звуков тонко и очень точно запечатлевают поэзия, подробно и с аналитическими комментариями — проза.

Словно замерло все до рассвета,
Дверь не скрипнет, не вспыхнет огонь,
Только слышно на улице где-то
Одинокая бродит гармонь.

Это звуковая картина из русского села середины XIX века.

Песня слышится и не слышится —

строчка из «Подмосковных вечеров», широко распространившихся в мире в конце пятидесятых годов. Далекая песня, прохладный воздух, свежесть и особая эмоциональная наполненность, возникающая у людей, окруженных летней темнотой и атмосферой дружбы.

Наша тихая лачужка
И печальна и темна —

это уже XIX век. Пушкин запечатлевал в чеканных песенных строчках стихотворения звуковую картину зимней вьюги:

Буря мглою небо кроет,
Вихри снежные крутя.
То как зверь она завоет,
То заплачет как дитя.

Еще и сегодня она ведет себя так же, по крайней мере под окнами сельских домиков. Но в городе ей уже меньше простора. А гроза ничуть не изменилась. Человеческие преобразования мало влияют на ее звуковое поведение. И сегодня каждый возгласит:

Люблю грозу в начале мая,
Когда весенний первый гром,
Как бы резвяся и играя,
Грохочет в небе голубом.

Эта зависящая от природы звуковая атмосфера — важнейший компонент слухового мира, усваиваемого музыкой, а потому ее анализ крайне важен. Он должен быть и исторически и географически конкретным, а вместе с тем — достаточно общезначимым.

Акустическая среда, в которой живут люди, меняется в течение дня и ночи. Вместе с первыми лучами солнца катится с востока на запад птичий гомон, шум утренних порывов ветра, разгоняющих предрассветный туман. Плавно перебрасывается из деревни в де-

ревню пение петухов. Толчками, в соответствии с поступенностью причудливо изогнувшихся часовых поясов времени, продвигается на запад звон будильников, пронизывающий квартирные соты городских многоэтажных улиц. Вслед за ним вал за валом поднимаются всевозможные производственные звуки, трескотня просыпающихся автомобильных моторов. Эти волны звучаний обтекают пустынные места и умолкают перед горными массивами, где царствует тишина, хотя и сюда доносится временами рокот реактивных самолетов или выстрелов, вызывающий в ответ грозный шум снежных лавин.

Вечернее затишье, ночной покой, утренняя тишина, дневной гул городских улиц, особенно в часы пик, — все это типовые состояния акустической среды, описать все варианты которых вряд ли возможно. Ритм вращения Земли управляет разворачиванием ее полифонии — одной из музыки сфер. Здесь рождается для слуха семантика звуков суточной фуги, смысловая определенность голосов утренней и вечерней зари, будничного и праздничного дня.

Разлита во времени и пространстве другая музыка сфер — подчиненная гармонии земного года. Шум метелей и знойных вихрей, осенних и весенних ливней, гул тракторов и комбайнов подчиняется не только стрелкам часов, но и гелиоритмической поступи года. А еще сильнее выражена его зависимость от географии.

В широких зонах, окаймляющих железные дороги и шоссе, распуганы шумами птицы и звери. Им приходится менять места обитания или привыкать к постоянному грохоту. Города и села, рудники и аэродромы — генераторы особой акустической материи, отличной от звуков прибоя, опоясывающих острова и материки, от грохота водопадов. Но и те, и другие, и третьи, как и белые пятна безмолвия, которым соответствуют природные резервуары тишины — бескрайние степи, заповедники, полярные льды, горы, — все эти специфические звуковые климаты и микроклиматы могли бы выявиться при изучении географических сведений. Полученная таким образом звуковая карта земли помогла бы еще глубже проникнуть в сокровищницу звуковой семантики XX века. Ведь и суточная гамма с ее ночным и дневным тетра хордами, и многоголосие разных широт и времен года оказываются звуковыми алфавитами, позволяющими фиксировать многообразные жизненные состояния и впечатления — причем во всей их полноте, так как благодаря действию ассоциаций любые из слышанных когда-то и где-то звуков обрастают для человека эмоциональными и зрительными образами, пробуждают память об аромате событий, времен и мест.

Не имея возможности составить, а затем развернуть такую карту перед читателями, мы пойдем иным путем — будем фиксировать слуховые впечатления, полученные в разное время и в разных местах. Разумеется, это будут впечатления, относящиеся к XX веку.

Конечно, читателю, перелистывающему страницы второго тыся-

четлетия европейского календаря, интереснее было бы знать, в какой звуковой среде жил, например, Аристотель, или Ганс Сакс, или Петр Первый. Однако и фонограммы нынешних дней постепенно будут возрастать в своей ценности, пусть не очень заметно. Но ведь думать о потомках и готовить подобные описания всего лишь для их спокойного досуга и исторической любознательности — разве не значит верить в тишину и мир грядущих веков.

Вполне возможно, что доставшиеся автору индивидуальные слуховые впечатления окажутся новыми и для современного читателя. Важнее, однако, предлагаемый здесь особый ракурс их осмысления и нацеленность этих описаний на практическое дело.

Вот одно из описаний.

Лаборатория музыкальной акустики Московской консерватории. Маленькая исследовательская ячейка, хранящая традиции замечательного советского ученого Николая Александровича Гарбузова. Здесь часто раздаются необычные звуки, например почти безобертоновые звуки электрических генераторов, применяемые для проверки приборов.

Здесь в конце шестидесятих годов известный изобретатель Лев Сергеевич Термен испытывает новые варианты давно уже созданного им «терменвокса». Принцип действия терменвокса весьма прост. Приближение руки к антенне меняет емкость. Это в свою очередь влияет на частоту колебаний генерируемого инструментом тона — высота его плавно поднимается. Так можно управлять высотой и исполнять любую мелодию. Другая рука аналогичным образом регулирует громкость от fortissimo до полного выключения. Именно так и играл Л. С. Термен — первый исполнитель на своем инструменте. Сохранившиеся с тех пор газетные и журнальные вырезки говорят о сенсационности «премьер». Магия управления без прикосновения к инструменту, волшебство творения звуков из воздуха.

За несколько десятилетий сенсации забылись. Появились другие электромузыкальные инструменты. В партитуры вошли «Волны Мартено» французского изобретателя — по существу клавишный или рычажный вариант терменвокса, несколько менее гибкий. Однако необычность тембра осталась. В чем она? Пожалуй, самая основа «странного» звучания терменвокса та же, что и у большинства электромузыкальных инструментов, — электрический генезис звуков.

Электросеть и батареи обеспечивают генераторы звука стабильным и непрерывным притоком энергии. Благодаря этой стабильной непрерывности инструменты приобретают фантастически продолжительное дыхание. Вместе с вокальными ассоциациями их звукогенераторы способны вызывать темное, пугающее ощущение немислимого на земле объема легких. Термен, в юности игравший на виолончели, придал звуковому спектру терменвокса смычковый характер. Но смычок у этой «виолончели» получился неслышанной, магической длины. И если у струнников и вокалистов важным счи-

тается умение скрыть перемену смычка или дыхания, то здесь, напротив, одна из забот — спрятать нечеловеческое совершенство бесконечного тона. Разумеется, эффекта ради, иногда можно и показать «копытца». Но в том-то и штука, что даже при натренированной имитации естественного ритма дыхания или нормального смычка всегда есть опасность хотя бы раз не уследить за дурной бесконечностью, а стоит лишь на миг вылезти «рójкам», как слушателю уже трудно откреститься от впечатления сверхъестественности.

Но не такова ли «колесная рыля» — народный украинский инструмент, в котором вместо смычка используется наканифоленный по ободу круг — геометрический эквивалент бесконечности? Не такова ли волынка, не таков ли старинный католический орган?

У органа и вправду дыхание почти бесконечное. Оно обеспечивается системой мехов. Пусть так. Но ведь потому божественные длинноты и гармонии на органе и оказываются действительно божественными. И все же старинный орган органисты ни за что не променяют на электроорган, где звук образуется не с помощью вдувания воздуха, а непосредственно с помощью электрических колебаний

Терменвокс требует от исполнителя не только постоянного неослабевающего внимания к цезурам. Не менее важно и сокрытие необъятного диапазона, покрывающего всю область слышимых человеком высот. Когда светлой мелодии верхнего регистра отвечает эхо в среднем регистре и бархатная контрабасовая реплика снизу — это выглядит естественно. Но не дай бог протянуть сверху вниз или обратно через несколько октав единую мелодическую линию. Тут опять чудятся копыта. Нет такого земного существа, нет голоса, которому доступна была бы такая широта.

Это еще не все. У любых электромзыкальных инструментов нескончаемость и объемность сочетаются с изумительной ровностью звука. Звучание колокола ни на мгновение не остается постоянным. Оно все время меняется, вибрирует, переливается. В нем слышатся то одни, то другие тоны, постепенно замирающие. То же и у фортепианной струны. Скрипичный смычок даже при идеальной ровности волос и канифольного слоя все-таки не идеален. На нем есть те неуловимые микрошероховатости, которые передают звуку свои погрешности. Но разве только смычок? Сама струна не идеальна, как бы ни стремились к этому мастера. Здесь формула «чуть-чуть» касается добавки, «портящей» ровное звучание, но делающей его живым и прекрасным. Не то на электромзыкальных инструментах.

Процесс электрической генерации колебаний не сталкивается с ворсинками, зазубринками, капельками влаги, неравномерностями того или иного рода. Идеально гладкая материя звучания подобна капроновой нити или искусственной коже, которую надо тщательно обработать, чтобы она сошла за ловкую имитацию естественного материала. Но чей глаз не распознает тут подделки!

В игре на терменвоксе, казалось бы, запрограммировано внесение живого несовершенства. Руки, управляющие высотой и громкостью, вносят человеческую дрожь, вибрацию, естественные *portamenti* и *glissandi*. И все-таки исходная ровность распознается слухом, подобно тому как глазом улавливается неестественная гладкость участков искусственной кожи, разделенных стилизованными морщинами. По отпечаткам пальцев можно найти человека, так как рисунок линий неповторим. По звукам электронного инструмента подчас трудно распознать не только образцы одного вида, но и отличить, например, «Волны Мартено» от терменвокса, от экводина. Перед живостью и разнообразием естественных материалов, естественных голосов и инструментов многообразие искусственных — капронов, кримпленов, органов Хэммонда, терменвоксов так ступшевывается, что выступает как монотония, как принадлежность одному-единственному виду — химии полимеров или электроакустике.

Да не подумает читатель, что в этих тирадах сквозит снобизм музыканта классической ориентации. Конечно, в них сказывается школа, полученная от консерваторских традиций, от симфонического чудо-оркестра — оркестра Глинки, Берлиоза, Римского-Корсакова, Вагнера и Чайковского. Но автору отнюдь не чужды и оркестр Поля Мориа, и ансамбли с электрогитарами. Кажутся великолепными в своем роде японские записи, где электромузыкальные инструменты применяются довольно широко, но главное, хорошо сбалансированы с несовершенной органикой бытовых инструментов (гитар, мандолин и т. п.). Автору несимпатичен оркестр В. Мещерина, но не из-за того, что там слишком много электрических генераторов. Как раз нет. Их там мало, больше — электроусилителей, увеличивающих громкость обычных инструментов. Из-за стиля и вкуса. Но ведь это уже дело индивидуальных пристрастий. Пусть живет электромузыка. Главное в другом — в анализе форм ее применения. Именно для этого и нужно было обнажить ее капроновую сущность.

Совершенствоу терменвокс, Лев Сергеевич Термен опробовал разные варианты исполнительского управления высотой, тембром и интенсивностью. Как и всегда, главной являлась забота о внедрении живого несовершенства в электроакустическую материю. Один вариант по внешнему виду напоминал виолончель. Музыкант сидел на стул как виолончелист, брал в руку «смычок» — рычаг управления. В другом варианте — особенно экзотическом — терменвокс представлял собой платформу, на которой должна была танцевать балерина. Движения ее тела должны были менять емкость электромагнитного поля над платформой. Термен установил эту платформу на третьем этаже лаборатории. Без лифта он быстро вбежал вверх, поражая коллег необычайной для его возраста живостью. Приглашенная танцовщица занималась втайне. Может быть, она сама поставила такое условие. Может быть, Лев Сергеевич боялся, что эффект будет не столь явным, как ему хотелось. Опыты

с этими вариантами продолжались не так долго. В практику они не вошли. Причины тому отчасти в экстравагантности. Посторонние могли даже говорить о чудачестве. Но главное все в том же — в монотонии исходного материала, называемого в электроакустике несущей частотой. Эта частота всюду давала себя знать как старая знакомая. Она была и в примитивном электрическом генераторе звуковой частоты, и в терменвоксе и во многих других инструментах. Она и составляет новую химически полученную краску в палитре звуков XX века. Краску, за которой не стоит органика, живое дыхание, индивидуальность предмета или существа, в которой, следовательно, почти нет семантики или ее очень мало.

Термен все это прекрасно понимал. Он глубоко анализировал высказывания знаменитых скрипачей — Тибо, Крейсlera, Сигети. Интересна его небольшая статья об этом, опубликованная в консерваторской многотиражке «Советский музыкант». Бережно воспроизводит Термен формулу: звук не начинается, продолжается и прекращается — а рождается, живет и умирает.

Да, звук — это целая история! И случается она только с живым звуком. Тонам электрических генераторов она недоступна от природы, хотя может быть изображена.

Примечательна забота вокалиста над выравниванием звуков своего диапазона. Каждая нота любовно выглаживается, выпрямляется. На это уходят долгие годы ежедневной работы. Не то у музыканта, играющего на терменвоксе. Здесь нужно прямо противоположное — борьба с чрезмерной правильностью тона. Термен вел эту борьбу на интонационном уровне иерархии — вел десятки лет. В ее ходе было сделано много наблюдений над микроинтонационными особенностями живой речи, вокального и скрипичного исполнения. Одно из них, например, касалось вибрато. Термен рассказывал на научном семинаре «Акустические среды»: звук должен начинаться без вибрато, с ровной интонационной площадки; затем — постепенно разворачиваться и вибрировать со все увеличивающимся размахом; при восходящем интервале мелодии голос идет вверх только после нижней точки вибрато, при нисходящем — после верхней; новый звук начинается опять с ровной площадки... Пристально изучал Л. С. Термен праинтонационные проявления живых существ. У человека эмоциональные интонационные реакции выступают в опосредованном речью и культурой виде. У детей — они ярче и яснее. У животных — непосредственнее. Работая с терменвоксом дома, в своей квартире на Калужской заставе, Лев Сергеевич заметил, что его собака способна различать разные по эмоциональному содержанию интонации — жалобы, призыва, угрозы. Сообщение об этом на семинаре было очень живым — с демонстрацией праинтонационных формул.

Все эти наблюдения и размышления были направлены на совершенствование игры. Но как бы ни были скрупулезны наблюдения, они касались лишь того, чем мог исполнитель осознанно управлять. Даже трудно поддающиеся (например, певцам) элементы

вибрато — по времени они близки десятой доле секунды — опытный виолончелист способен рассмотреть в лупу времени, то есть воспроизвести в резко замедленном движении, когда микродетали, относящиеся к фонетическому уровню музыки, становятся интонационно ощутимыми. Исходя из практики смычкового исполнительства, Л. С. Термен довел до совершенства интонационную систему оживления терменвокса. Но все же это была только интонационная система. Она вторгалась в зону фонетики, но и там оставалась микроинтонацией. Более же мелкие (и сложнейшие по генезису) живые шероховатости звука, например так называемые нестационарные переходные процессы, оставались без управления.

Вообще же говоря, борьба со звуковой регулярностью была бы чрезвычайно трудной. Звук *ля* первой октавы требует четырехсот сорока колебаний в секунду — все эти колебания терменвокс дает с идеальной устойчивостью амплитуды, частоты и формы колебательного периода. Невозможно вносить в те или иные из 440 периодов какие-то отклонения, а именно они и дали бы нужный эффект. Исполнитель может управлять интонационными деталями, отдельные же колебания акустического масштаба ни подвластны ему непосредственно, ни различимы. Капрон остается капроном.

Но разве он так уж плох! Тонкий канат из капроновых нитей удерживает массивное судно. Капроновая леска незаменима на рыбалке. Есть много замечательных изделий из капрона, из искусственной кожи и других синтетических материалов. Причем в этой сфере нередко особенно сильно проявляют себя требования «естественной» фактуры и формы. Но существенны и изначальные свойства материала, ибо вряд ли сейчас найдется рыбак, предпочитающий пользоваться шелковой леской. Формула «хорошо там, где хорошо» распространяется и на звучание электромузыкальных инструментов. Однако вернемся к вопросу о семантике.

Л. С. Термен высказал однажды следующую мысль. Особенно значительны, дороги для человека мелодии и звуки, которые он слышал в далеком прошлом. Тембры голосов и инструментов, знакомые с детства, влекут за собой приятные, порой слегка грустные воспоминания и таким образом приобретают положительный эстетический смысл. А это значит, что и звуки электромузыкальных инструментов, воспринятые детским ухом, станут через десяток лет эстетическим материалом музыки для огромного множества слушателей. Интересная мысль. И в самом деле, механизмы ассоциаций когда-нибудь соединят звучание электрических генераторов с той обстановкой, в которой оно было впервые воспринято. И это не только стены акустических, радиотехнических и каких-либо еще лабораторий, атмосфера которых — творческая, динамичная или монотонная, пройдя сквозь фильтры устройств, называемых «светлыми воспоминаниями о прошлом», будет не раз воскрешена благодаря электрическим звукам. Это и репетиционные комнаты клубов, где собираются любители легкой музыки, осваивая клавиатуру всевозможных ионик и эмиритонов, подключаемых к сети. Это даже до-

машинная обстановка, вдруг с двух до трех дня пронизываемая тихими, но настойчивыми звуками генераторов звуковой частоты — низкими, высокими, еще более высокими, исходящими из репродуктора городской радиосети, который случайно забыли выключить (об этой забывчивости потом придется говорить не раз). Все эти источники питают слуховую память нейлоновыми, полиэстерными, кримпленовыми тембрами. А потом капроновая леска вытянет за собой связку воспоминаний об этих годах вообще.

И тут ведь дело не только в атмосфере лабораторий, клубов, квартир. Ассоциации схватывают и проносят в будущее внутренний свет самоощущения, полного энергией жизненных планов и перспектив молодости, тонусом спортивного напряжения мышц, легкостью владения движениями, счастьем дружбы, влюбленности.

Мне (это уже автор книги вставляет в мозаику текста свои воспоминания) пришлось слышать в детстве первые тракторы. Может быть, в действительности они были вторыми, третьими или даже четвертыми для молодой промышленности страны. Но в средне-волжское село Тиинск они тогда только что пришли. В 1934—1935 годах между Тиинском и Новой Слободой начали строить МТС. Этот комплекс сооружений сначала был воспринят издали, а потом (это уже были первые годы Великой Отечественной войны) изнутри глазами штурвального — помощника комбайнера. И нужно было в летние школьные каникулы ходить каждое утро на машино-тракторную станцию ремонтировать комбайн, на котором потом нужно было выехать в поле на жатву. Нужно было притирать до зеркального блеска клапаны мотора ХТЗ (Харьковского тракторного завода) и потом учиться слышать по звучанию особенности его работы, его неисправности, ненормальный стук этих клапанов. И если раньше невозможно было не бежать вместе с другими ребятами за колесным чудо-трактором, когда он шел по дороге в поле, то теперь невозможно было не разбираться в моторах, цепях Галля, хедерах. Была война, и с хлебом было очень трудно. Потом звуки тракторов слышались в грохоте танков, но все же остались самостоятельными памятками.

Особенной поэзией — именно поэзией — отзываются они сейчас в своем приглушенном степной далью варианте. За этим мерным стрекотанием стоит свернутая в подсознании серия картин. Например — весеннее синее небо, жаворонки, звенящая кузнечиками трава и далекий, далекий кузнечик-трактор. Или — раннее свежее утро, еще до восхода солнца, длинный извилистый путь через овражки и перелески в поле, где уже ждет сцен из двух комбайнов. Или возвращение в село ночью на колхозной подводе через темное-темное, но еще рокочущее моторами поле, пахнущее польнью, рожью, влажно дышащее прохладой, желанной после знойного августовского дня. И все это связывается со звуками трактора.

Конечно, это не капрон. Но это и не шелковая леска, не естественные природные звуки или чарующие полевые, лесные живые запахи — самые сильные магниты ассоциативных сцеплений.

Впрочем, дело несколько сложнее. Стрекочущий кузнечик-трактор не только в восприятии и памяти обрастает милыми сердцу ощущениями и представлениями. Тут возникает и реальная физическая связь между стучащими с большой частотой, хорошо притертыми клапанами, выхлопами отработанных в моторе газов и сложно конфигурированным ландшафтом.

Законы распространения звуковых колебаний в неоднородной акустической среде делают свое дело. Звуковой сигнал, вначале весьма механический и примитивный, пройдя несколько километров пути по пересеченной местности, фактически становится ее зеркалом, ибо несет в своем тембре отзвуки перелесков, глухоту наполненных туманом лощин, эхо травянистых пригорков и лесных опушек. Начинаясь как неистовое выстукивание черных от масла стальных деталей и взрывов горючей смеси, звук этот смягчается, становится почти живым, органичным, преобразуется в трепещущий на ветру шелк или даже в золото солнца, дробящееся, мерцающее в сотнях нитей паутины, уносимой дыханием осени.

А потом к этой творимой самой природой метафоре присоединяется человеческая — необратимый ветер времени, паутина воспоминаний. Так формируют звуковую семантику просторы полей, физика распространения волн, годы, память, ассоциации.

На нее и рассчитывал Л. С. Термен, говоря о временной дистанции, отделяющей пору первых электроразуковых впечатлений от поры воспоминаний о прошлом.

Неизвестно, в какой мере и как, но история подтвердит, как подтверждала и раньше, справедливость этого расчета. Моторы, гудки, звонки, электрические сигналы — словом, весь арсенал новых звуков, который принесла с собой цивилизация XX века, непременно пройдет через чудодейственную машину времени, отбирающую, сортирующую, оживляющую неживое, и таким образом накопит новую семантику. И путь этот будет обратным по сравнению с тем, который Леви-Стросс обозначил несколько экстравагантной формулой «сырое — вареное».

Тысячелетиями, научившись добывать огонь, человек обрабатывал пищу, глину, металл. С незапамятных времен выделял из тростника дудочки, из бычьих пузырей волынки, из воловьих жил струны и лески. И все это схватывается формулой Леви-Стросса. Но сырое, превратившись в вареное, все равно остается частью природы, существует в ней и возвращается в нее.

Иначе дело повернулось в XX веке. Вареное все чаще стало возникать как нечто первичное — синтетическая смола, электроэнергия, несущая частота. Ему нужно было придавать вид сырого. А это совершенно другой принцип — формирование вторичного сырого¹.

¹ Если вдуматься в данное понятие, то нетрудно обнаружить его родство с понятием так называемого «вторсырья». Здесь, однако, вовсе не имеется в виду иносказательный смысл типа «электромозыку — в утиль!», хотя многим читателям, возможно, он пришелся бы по душе.

Этот принцип требует особых усилий и особой изобретательности. К нему целесообразно вернуться, когда пойдет разговор об электромузыкальных инструментах. Пока же заметим, что даже чисто этимологически на нем лежит печать первородного греха, ибо искусственное (как, впрочем, и все искусство) требует искусства, вкушения плодов греховного анализа и познания интимных процессов эстетического переживания. Только искусственный может сыграть простака и вместе с тем завидовать ему. Только «растленный» Ж. Ж. Руссо мог выдвинуть лозунг «назад — к природе».

Верен был этой идее изобретатель терменвокса. Все наблюдения подчинены были главному принципу — принципу превращения вареного в сырое — естественное, трогательное, наивное, глубокое по смыслу.

Здесь уместно поставить вопрос. К какому результату приведет людей машина времени, какие из новых звуков накопят семантику, достаточную для использования их в музыке, какие из них будут отброшены, отфильтрованы, сданы в утиль.

Фильтры исторического уха-глаза не пропускают, например, всех безусловно неприятных звучаний, таких, как звуки выстрелов. Их семантика остается очень бедной. И если они и используются, то преимущественно в прямом значении — звук выстрела обозначает выстрел, звук сирены (во «Флюоресценциях» Пендерецкого) — сирену.

Интересно при этом, что генераторные, механически вибрирующие тоны все шире входят в практику музыки — по крайней мере, в фантастических фильмах, когда решается одна из современных проблем столкновения живого с неживым. Роботы, пришельцы, автоматы, вычислительные машины — для всего этого дрожащие аккорды, нарастающие до боли свисты генераторов, конечно, подходят. Но это, по-видимому, лишь первые шаги. Нам же важно было записать для истории одну из фонограмм акустической атмосферы конца XX века, один ее участок — электрический.

Сейчас уже, пожалуй, не удалось бы записать «паровой» участок звуковой среды XX века. Электропоезда вытеснили старую технику. Но эти немногие десятки лет уже поработали и на создание особого эстетического флёра и на семантику гудков.

Гудки паровозов. Тем, кто слышал их на вокзалах, на станциях и полустанках, расположенных в степи, в извилинах горных переездов, кто слышал их еще в начале века, в годы революции, в годы гражданской войны, когда пели песню: «Наш паровоз вперед лети, в Коммуне — остановка», кто слышал их в годы индустриализации, поражавшие темпом внедрения железных дорог в самые отдаленные, глухие прежде уголки огромной и прекрасной нашей родины, и в годы Великой Отечественной войны, нацелившей все семафоры и стрелки прежде всего в восточно-западных направлениях; тем, кто застал век паровозов в самом его апогее, паровозные гудки напоминают многое — каждому свое, но в общем что-то невыразимо молодое, тревожно-зовущее в туманные дали, связанное

с романтической тайной пути, с неведомой опасностью фронта, с открытием мира... Ведь всем тем, кто слышал гудки паровозов, сейчас уже не менее сорока-пятидесяти лет. Для всех них протяжные, настойчивые, доносящиеся издали сигналы окрашены воспоминаниями детства, юности, молодости, тревожной, сложной, насыщенной.

Паровозные гудки — это и символ бескрайних просторов, это и звуки, аккомпанирующие тем сложным ощущениям, которые возникают у пассажира, ждущего, когда остановившийся в пути поезд снова тронется в дальний путь, это аккомпанемент стремительному движению состава по рельсам и полету мыслей, легко сменяющих друг друга подобно картинам, мелькающим за окнами вагона. Многие из строчек этой книги возникли в пути — в поезде, в самолете, в поездках по Волге — всюду путевые шумы аккомпанировали движениям карандаша. Гудки случайно уцелевшего где-то на небольшой станции старенького маневрового паровоза вызвали поток звуковых образов и связанных с ними мыслей и слов. И сами эти слова ложились не только на бумагу, но и растягивались, расплывались по рельсовым путям от Жигулевска до Рузаевки. Одна тирата протянулась от Могутовой Горы до Переволок, другая — от станции «Отвага» до Сызрани. Путевые звуки и путевые размышления. Это целая проблема и целый мир современного человека. Мы говорим — мысли летят, мысли бегут, мысли плетутся. А ведь они иногда действительно летят вместе с мыслями других авианасажиров, или плывут, или идут. Правда, идут все реже и реже, потому что человек XX века — это физически обленившееся существо. Ноги его стиснуты между креслами автобуса, самолета...

Как и любые сигналы — паровозные гудки прежде всего социальные, как социален колокол, фанфара, барабан, особенно заводские гудки. Социальна и речь человека. Но голос его шире и глубже социального. Паровозные же гудки прежде всего сигналият о человечестве, его прогрессе, изобретательстве, городе, общественном транспорте, о великости страны и ее хозяйства.

В заводских гудках используется сирена. Сирена ассоциируется часто с мифическим существом, поющей женщиной-рыбой. Но сирена гудка обладает совсем иной поэзией и иным устройством. Из учебников физики мы узнаем еще в детстве, что оповестительная сирена — это вращающийся диск или цилиндр с отверстиями, через которые периодически с огромной силой вырывается газ или пар, создавая пульсацию давления — мощный звук. Частота основного тона определяется числом отверстий и скоростью вращения. Поэтому высота звука сирены варьируется в пределах приблизительно от *соль* малой октавы до *ре* первой октавы. Но эти вариации все же не способны служить индивидуализирующим признаком, дающим возможность отличить одну сирену от другой. Спектральный же состав и временная динамика у всех сирен практически одинаковы. На своем протяжении звук может слегка изменяться, высота тона может подниматься и плавно падать. У паровозных гудков та-

кие изменения минимальны. Более существенным оказывается эффект Допплера, но он действует не всегда заметно. В целом же можно считать, что все паровозные гудки похожи не только один на другой, но и на гудки паровозов, на заводские гудки.

Откуда же берутся те особенные смысловые оттенки, которые отличают паровозные сигналы от паровозных или заводских? Дело здесь обстоит так же, как и с органом в католических соборах. Характер, значение, смысл звука определяются не столько самим его источником, сколько тем пространством, в котором распространяются звуковые колебания. Для паровозных гудков важны эффекты степных или лесных далей, эхо-отзвуки вокзальных пафгаузов, для паровозов — особые свойства водной глади, над которой далеко и беспрепятственно разносятся звуки; воздух, насыщенный водяными парами; отражения от берегов, между которыми развертывается весь звуковой процесс, лишь частично вырывающийся, поднимающийся выше создаваемого рекой акустического русла. Если человеческий голос освещает внутренний мир человека, то сигнальные звуки высвечивают для слуха огромные просторы «лесов, полей и рек».

Вторичной, внемузыкальной семантикой обрастают и индивидуальные впечатления от самой музыки, особенно когда они первые и уже подверглись возвышающему действию времени.

Первые музыкальные впечатления...

Эта формула столь же значительна, сколько и стереотипна. Стереотипность ее в текстах мемуарного жанра иногда даже перевешивает смысловую содержательность. И все же именно «первые музыкальные впечатления» нужно постараться открыть заново со стороны их смысла, их жизненной глубины для человека XX столетия.

Родившемуся в начале столетия глубина эта кажется огромной. Сами впечатления исключительно сильные, неповторимы, сказочно великолепны, до сего времени заставляют сердце сжиматься, до сих пор вызывают ощущение холода по коже.

Первым было звучание духового траурного марша. Протяжные, отдаленные звуки семейства вальдхорнов — труб, альтов, баритона и баса, а также гулко барабана. Звуки приглушенные, доносящиеся сквозь приоткрытые окна. Это нечто полное таинственности, небывалого, неслыханное, тревожащее и привлекающее, заставляющее выбежать из дома. Первое впечатление по-весеннему пронзительной сини, вызванное песней «Взвейтесь кострами...». И эти слова, и мелодия до сей поры способны пробуждать непонятный трепет, ощущение прекрасного. Потрясающее, примагничивающее звучание садовой музыки легкого танцевального характера, играемой летним вечером в городском парке.

Сильнейшее для маленького ребенка впечатление от оперного театра. Спектакль непонятен. Разряженные тети и дяди, поющие вместо того, чтобы говорить, то выходят чередой из странного подземелья посередине сцены, то снова уходят в него. Но звуковые

импрессии столь красочны, могучи, так понятны и так загадочны, что заставляют вскрикнуть в плаче: «Еще, еще!», хотя занавес уже закрыт. И они, вместе с другими, — тоже самые первые.

Проходят времена. Свежесть давних музыкальных образов уходит в прошлое. Но вот еще одно, сильнейшее звуковое впечатление — от необыкновенно красочного для слуха небольшого оркестра — и снова впервые! В оркестровой яме перед сценой кроме духовых инструментов — две или три скрипки и смычковый альт. Звучит прекрасная музыка — пение с оркестровым аккомпанементом, а потом старинные балльные танцы. Чередование инструментальных групп, их оркестровые сочетания, поистине изумительные для слуха, жадно впитывающего их. Невозможно передать словами силу этого впечатления. В нем первозданная сочность, полнота красок, неведомое ранее волшебство звукового колорита, проникающее до глубины души. Пусть слух уже сталкивался со звучанием симфонического оркестра и вообще разных ансамблей. Но это были звуки грампластинок и плохоньких радиорепродукторов, идущие из одной точки. Здесь — настоящий оркестр. Он раскинулся в пространстве, он охватывает вас и слева и справа своим звучанием, он — как объемный мир, одновременно реально осязаемый и невидимый.

И все эти впечатления остаются первыми. И воспоминания о них волнуют так удивительно, так глубоко! Все, что потом растет, накапливается, ширится, наполняя сферу прекрасного в сознании, — получает особенную силу от изначального.

Есть ли такие изначальные звуковые впечатления у человека, родившегося во второй половине XX столетия? Крохотное существо, растущее под материнским сердцем и привыкающее к его мерному ритму, еще не появившись на свет, возможно, уже впитывает в себя шумы радио и телепередач, так же как и звуки города или природы. Но тихой, естественной природы остается все меньше и меньше. Родившемуся и увидевшему в первые дни жизни яркие краски будут ли столь же яркими и неслыханными звуки музыки!

Конечно, сильные музыкально-звуковые впечатления во второй половине XX века все-таки возникают и достаточно часто. Однако они чаще просто звуковые — особая реакция на резкие мощные звуки эстрадных оркестров, играющих в фойе театров, в кафе и ресторанах, в кабачках и на танцевальных площадках; на усиливаемые аппаратурой звучания, воспроизводимые в дискотеках. Музыкальное начало здесь как бы подавляется мощью физического. Аккорд в fortissimo превращается в сонорное без различения тонов толсто-звучие, сложное многоголосие в упрощенное громогласие. Примечательна тяга современного слуха к резкому сильному звучанию. Простое forte уже не может оказаться удивительным первым впечатлением, ибо тонет в зыбком множестве домузыкальных шумовых следов памяти, связанных со звуковыми шоками, с музыкальным ради шумом. Подобно острой приправе, forte-fortissimo призвано возродить инстинктивно требуемую яркость и новизну ощущений

и восприятый. Но оно же углубляет, усиливает музыкальную тугухость и даже глухоту. Впрочем, это уже тема следующего очерка.

Здесь же мы подошли к вопросу о механизмах, которые обеспечивают звуковому слою музыки собственную смысловую функцию. Как ясно из предшествующего, это механизмы формирования, закрепления, хранения и воссоздания (актуализации) звуковой семантики. Подчеркнем, прежде всего, глобальность, масштабность их функционирования.

Они, во-первых, охватывают как индивидуальный, личный жизненный опыт человека, формируя («в онтогенезе») содержательный словарь разнообразнейших звуковых ассоциаций, так и социальный, исторический, нормирующий опыт, складывающийся «в филогенезе» и передающийся в тех или иных формах и дозах каждому члену общества, но, кроме того, также и биологический опыт всего живого (речь о нем — тоже в следующем очерке).

Во-вторых, звуковые значения и смыслы обслуживаются несколькими системами памяти, среди которых кроме непосредственных чувственных представлений о звучаниях, тембрах и их характере, их значениях, то есть памяти индивидуальной, связанной с особыми физиологическими, неврологическими структурами, большую роль играют также и внешние виды памяти. К последним относится своеобразная общехудожественная, культурная память. Она, собственно, нередко и определяется формулой «культура как память».

Примеры ее действия уже демонстрировались в связи с амплуа голосов и инструментов, с семантикой гобоя, колоколов, челесты. Исключительно важна здесь письменная, в особенности литературная, форма хранения и актуализации значений. Звуки охотничьего рога сами по себе вряд ли могли бы производить на слух романтическое впечатление, не будь они тысячекратно обыграны в лесных историях, балладах, преданиях. Музыкальные имитации заводских, паровозных, пароходных гудков не вносили бы в образное целое свой многослойный смысл, если бы их внемузыкальные жизненно-реальные запечатления в индивидуальном сознании не усиливались многократно общехудожественным, литературным, да и собственно музыкальным истолкованием, сложившимся в культуре.

Уже говорилось о древних инструментах как своеобразной памяти. Однако как таковые они хранят не смысловую, а чисто звуковую память. Из дали веков инструмент приносит нам только звучание, только физическую субстанцию и форму. Инструмент автологичен, «автосемантичен». Но если инструменты упомянуты в летописях, изображены в руках у музыкантов, например на стенах Афросиаба, то они начинают работать и на семантическую общекультурную память.

Мемории культуры апеллируют, как и сами звучания, к чувственному опыту человека и фиксируют звуковые смыслы в образной, хотя нередко в иноказательной, форме. О смыслах звучаний

нам говорит литературное слово-образ, рисунок, скульптура. Но к глубокой исторической внешней памяти, несомненно, относятся также и формы, основанные на абстрагировании, символизации, на условных знаках.

Снова и снова можно утверждать, что нотная фиксация фактически не хранит и тысячной доли звукового смысла. Но и в ней мы видим нечто, отражающее в обобщенном виде такую специфическую черточку музыкальных звуков, как стабильность звучания. Она позволяет слуху «считать» звуковые колебания, сколько бы их ни зафиксировал физический прибор, звуковой единицей, звуком как предметом, а это уже элемент содержательности. Нота как цельная для глаза фигура есть тот же образ «одного», «отдельного», что и звук.

И все-таки нота с точки зрения памяти есть «вырожденный звук» — звук, в котором остался один лишь признак единичности. В эволюции музыкального искусства нота как обозначение единичного тона играла роль прежде всего как способ точной записи интонационного движения и стоящей за ним семантики. Но при дальнейшей автономизации — или даже свербособлении — она обнаружила и другую свою склонность — к точной фиксации единичного звука (через высоту), а значит, на первый взгляд, и звуковой семантики.

В основе философии додекафонной музыки лежит, казалось бы, совершенно неоспоримая идея движения музыкального искусства ко все большей его эмансипации. Эта идея связывается, в первую очередь, со звуковысотной стороной музыки, причем прогресс понимается тут как усиление чистых внутримызыкальных законов высотной организации, а красота в музыке — как прямое следствие симметрии, соразмерности, логической выверенности. Однако подобного рода представления и теории игнорируют тот факт, что звуковысотная сторона музыки, даже взятая сама по себе, отражает двойственность музыкальной интонации в целом. Ведь интонация остается выразительной, художественной, осмысленной лишь до тех пор, пока она является одновременно музыкальной и внемузыкальной, точно так же, как знак лишь до той поры остается носителем значения, пока он объединяет в некоем сложном единстве означающее и означаемое, материал и содержание, воплощенное в нем. Музыкальная интонация, как и ее высотные проявления, необходимым образом несет в себе обе эти стороны, и при любом развитии высотной организации в музыке — в разных жанровых сферах, в разных художественных и технических направлениях — это двуединство стремится сохранить себя.

Однако иногда в эволюции музыкальной практики это двойственное единство нарушается в угоду либо изобразительной, внемузыкальной, либо сугубо математической, формальной стороне дела.

В последнем случае прогресс звуковысотной организации сводится к тому, что высоты и их упорядочение рассматриваются как

таковые вне связи с внемузыкальным смысловым наполнением. Настоящие музыкальные звуки, способные нести живое дыхание смысла, отражение эмоциональных состояний, трактуются всего лишь как наделенные высотным номиналом, как сами высоты или, более того, знаки высоты — знаки, которыми можно оперировать даже только на бумаге. Подобного рода замещение звуков тонами как высотами и названиями высот и переводит в конечном итоге к представлениям о том, что музыка есть комбинирование некоторых данностей, распознавание которых ценно лишь постольку, поскольку способно передать разного рода отвлеченные идеи симметрии, остроумной трансформации тех или иных групп, серий — идеи, могущие, конечно, нести некоторую информацию об изобретательности, но уже очень далекие от собственно музыкальной интонационной природы.

Впрочем, серийность оказывается лишь одним из ответвлений в развитии европейской музыки XX века. Это развитие подчинено некоторым общим тенденциям. Они связаны, в частности, с интенсификацией функций звучания, тембра, которая в свою очередь поднимает уровень ответственности механизмов не только звуко-смысловой памяти, но и рождения, образования самих звуковых значений. Рассмотрение их мы отложим до конца очерка. Здесь же остановимся на характеристике упомянутых тенденций.

Уже давно в развитии европейской музыки сложилось триединство фактуры, синтаксиса и композиции, сопряженное с целой системой категориальных триад типа «пространство — движение — время», «звуки — интонации — темы». К XVII веку отчетливо выделились три стороны: фактура как художественно целесообразная организация звуковой ткани; синтаксис, упорядочивающий музыкальную интонацию; композиция, оперирующая крупными разделами и формами, темами и тональностями. Требуемые для своего обнаружения музыкальных секунд, минут и часов, они отличны и по своей субстанции — звуковой, интонационной, тематической, отражают трехсоставность восприятия, включающего сенсорный, эмоциональный и рациональный слои.

Центральной в этой триаде была интонационная сторона, самая древняя и специфичная, связанная со способностью музыки непосредственно выражать душевные движения и состояния. Внутренние модусы души оказывались в интонации музыкально возвышенными и кристаллизовались, фиксировались в соответствующих технических модусах — ладах, ритмах, темпах, тональностях и т. п. С развитием многоголосия и инструментальных жанров стала весьма важной обработка звуковой ткани, продуманное размещение в музыкальном пространстве голосов, созвучий, планов — фактура. Чуть позже, с эмансипацией авторасчинителя, начала развиваться и третья сторона — композиция. Она вобрала в себя разные типы организации времени — волнообразное развертывание лирических эмоций, эпические законы

повествования, приемы сюжетоподобного развития, подчиненные поэтике драмы. Завоеванный в эпоху Бетховена драматургический метод, уподобляющий композицию театрально-событийному процессу, действует и поныне.

Однако XX век внес в эту систему свои нюансы. Характерным стало преимущественное внимание к двум сторонам из трех: к звучащей материи и к логике композиции. Соответственно этому развивались разные виды техник, возникала их поляризация (алеаторика — серийность, музыка тембров — пуантилизм, конкретная музыка — электронная), за которой угадываются характерные для современности художественно-эстетические антитезы: свобода — строгость, шум — тишина, органическое — механическое. В музыке XX века колористичность звучания и композиционная логика, охватывающая произведение от крупных его разделов до мельчайших элементов, так или иначе взаимодействуют с интонацией, но нередко отодвигают ее на задний план.

Двоевластие фактуры и композиции — общая тенденция музыки XX века — ярко проявляется, например, в творчестве Д. Шостаковича. У него великолепная оркестровка сочетается с всепроникающей драматургией. Не случайно замечательный интерпретатор его симфоний Е. А. Мравинский в своих воспоминаниях говорит прежде всего «об оркестровке и о форме»¹. Для их отношений показательна так называемая «тембровая драматургия»² (Э. В. Денисов). Звуковая материя у Шостаковича работает прямо на композицию. Обеспечивая яркую звукоокрасочную характерность, контрастные тембровые сопоставления, нарастания и спады образуют композиционно значимые формы развития. Композитор в этом — плоть от плоти эпохи. Его фоническая палитра в принципе так же служит композиции, как, например, и у Веберна. Но для Веберна композиционными единицами являются прежде всего отдельные тоны. Это — абсолютные данности, целые миры, звезды, мерцающие разными оттенками, а вместе с тем — элементы логически строгой комбинации, адресуемой слуху-интеллекту. Шостакович, напротив, сохраняет традиционную установку на длительные процессы развития, единицами которых являются достаточно протяженные пласты и остигатные звуковые фигуры.

Для его ткани характерна выпуклость, ясная выраженность образных замыслов. Необходимые для их воплощения фактурные компоненты четко отделяются друг от друга, обнаруживая отношения противостояния, связи, фона-рельефа и т. п. Когда же автору нужно создать образы сумятицы, растерянности, он прибегает к линейным приемам, к особым ладовым и гармоническим средствам, нередко внешне напоминающим кластерную или двенадцатитоновую технику, к полиритмии, превышающей порог слуховой различимости. Тяготение к ярким, подчас предметным звуковым

¹ Дмитрий Шостакович. М., 1967, с. 110.

² Там же, с. 442.

эффектам не есть следствие интереса к сонорной стороне как таковой, хотя талант композитора здесь очевиден. Это прежде всего — результат стремления быть понятным и понятым широкой публикой. Пуантилизм Веберна требует абсолютного звуковысотного слуха (и волей-неволей связан с элитарностью). Темброиентация Шостаковича — «абсолютного оркестрового слуха» (*Е. А. Мравинский*), имеющегося у многих любителей музыки.

Вплощаемые в звуковой материи, типичные для Шостаковича образы связаны как с музыкально-жанровыми сферами — хоральностью, монодией, гетерофонией, с теми или иными фигурами гомофонного сопровождения, так и непосредственно со звуками природы, шумами города, быта. Здесь и звоны, и грохот, и голоса толпы, крики, удары. Их картинность несомненно отражает тенденции века — тягу музыки к пластике, связь ее с кинематографом, со зрелищностью.

Характерна заметно ощутимая пространственность. Дело не только в том, что фактурные измерения интенсивно используются для разграничения голосов, созвучий, педалей и фигураций. Дело и в том, что они организуют образную фантазию слушателя, вызывая четкие жизненные и музыкальные ассоциации. Среди них — образы наполненной звуками среды, например, колокола, отмечающие важные мгновенья и события, из которых сплетается вязь музыкальных сюжетов. В большой мере это, пожалуй, отзвуки колоколов Мусоргского. Не случайно Шостакович обращает на них пристальное внимание, редактируя партитуру Мусоргского. «Покойный Глазунов рассказывал, — вспоминает он, — что сам Мусоргский играл ему на рояле сцены колокольного звона. Они были великолепны...»² Но Шостакович вносит в эту сферу и нечто новое. Звоны у него конкретнее и разнообразнее. Это не столько церковные колокола, сколько куранты, часы, набат, сигнальные звоны. Таковы склянки в Четвертой симфонии, бой — ход часов истории в Одиннадцатой, башенные часы в начале Тринадцатой, колокола и часы в Четырнадцатой, примета внешнего пространства во второй части Пятнадцатой. Звоны служат и обрисовке атмосферы, воздуха — как правило, сумеречного, ибо именно ночью часам не мешает шум, — и символике неотвратимо текущего времени, особенно остро ощущаемого в ситуациях, связанных с ожиданием ужасных событий, с роковой предопределенностью. Вместе с тем они связываются и с представлениями о вечности, вневременности, высочайшей обобщенности и объективности.

Показательно, что Шостакович почти не прибегает к технике аккордовой и кластерной имитации колоколов. Колокола для него важны не как гармонически выверенные тоновые комплексы, а как не вполне стройные звуки. Сырые звучности необработанной природы или городские шумы как образы-прототипы направляют его

¹ Дмитрий Шостакович, с. 111.

² Там же, с. 15.

внимание на ударные инструменты, на костяшки кастаньет, дробь барабана, на тамтам и томтом. Он любит литавры, ксилофон и оркестровые колокола с их негармоничным спектром за то, что тоновая определенность у них несколько «подперчена» и соединена с собственно сонорным началом.

В таком роде композитор трактует не только статичные звуки, но и шевелящиеся, внутренне подвижные звучности. В фугато из разработки первой части Четвертой симфонии интересен сонорный эффект, связанный с линейной полифонией. Полифоническая сумятица во Второй симфонии изображает Хаос. Она великолепно используется в Одиннадцатой, создает впечатление неотступного верезжання в № 8 из Четырнадцатой.

Нарастающие шумы, движения тембровых масс естественно связываются с образами враждебных сил, зла как некоего социально-космического явления. Этому служат экспрессивные tutti, сплетения голосов в fortissimo. Интересен эффект обнажения шумовой природы диссонантных нагнетаний, достигаемый вступлением в кульминации ударных инструментов. Таков эпизод из второй части Одиннадцатой симфонии; начало первой части и crescendo, сменяемое ударом тарелок, в третьей части Двенадцатой; нарастание, ведущее к дробу ударных, в № 5 из Четырнадцатой.

Напротив, при воплощении образов покоя, безмятежности, затишья фактура становится гармоничнее: в звуках-тембрах оживает интонационное начало. Впрочем, при всем своеобразии интонационного синтаксиса, он также отражает некоторые общие тенденции времени, подчеркнувшего в триаде «шум — тон — тишина» антитезу грохота и покоя.

Синтаксис в современной музыке не упраздняется, но нередко оказывается формальным, неинтонационным. Интонация в нем скорее изображается, выступает как нечто вторичное, перестает непосредственно задевать слух и эмоцию. Синтаксис, дыхание, фразировка становятся рационально упорядоченными. Вместе с крупными разделами произведения, а нередко и вместо них, композиционной логике подчиняются отдельные звуковые ячейки, даже единичные звуки. Композиция съезживается. Синтаксис отражает не интонационное движение эмоции и мысли, а звуковую логику простейших физических процессов (в сонористике) или логику игровую, сюжетную, абстрактную (в алгоритмических и прочих строгих техниках).

Интонационный кризис XX века связан с глубокими изменениями в самой структуре музыкальной интонации.

Интонация как выражение в звуках внутреннего состояния возникла задолго до человека. Но развиваясь и усложняясь, она передала ему первоначальные формы и смыслы. Глубинным ее слоем, пра- или протоинтонационным, является биологическая голосовая реакция живого существа на воздействия среды или внутренней потребности. Протоинтонация соединяет отражение телесно-физиологического состояния с нацеленностью на внешний

мир — сигнал опасности, призыв, побуждение к действию. Над праинтонацией в человеческой речи наслаились выражение эмоций и отражение логики мысли. Интонация подчинилась психологической, языковой и культурной детерминации. В музыке же она поднялась на уровень художественный и пополнилась еще несколькими слоями, вплоть до суперинтонации авторского преподнесения музыкальных цитат, до интонации-символа.

Музыкальная интонация может сразу нести в себе все слои и значения. Но иногда на первый план выходит какой-либо глубинный уровень или, напротив, — более поздний: интонация страха — животный вопль; жеманная интонация влюбленного — человека, находящегося на грани плотского и духовного; григорианский хорал — абстрагированная, возвышенная этосом и мыслью интонация; додекафонная серия, переставшая быть интонацией в силу перегруженности мыслью и умаления роли непосредственного выражения состояний.

В современной музыке иногда оголяется праинтонация. В «Юном Лорде» Х. В. Хенце вопль истязаемой обезьяны-человека (четвертая картина) воспринимается и как человеческая вокализация, и как просто страшный крик, приводящий в состояние ужаса сам по себе, подобно тому, как пугает нас восковая бледность кожи умершего, вид крови или набухшей вены...

Связано ли такое обнажение биологического с какими-либо течениями? И да, и нет. Здесь есть нечто от натурализма, экспрессионизма, фрейдизма, сюрреализма. И все же самый этот прием — показатель более обширной системы изменений, происходящих с культурой.

Усилению протоинтонационного слоя способствуют некоторые типы запечатлеваемых музыкой эмоций, чувств — страха, гнева, ярости. Страх — одна из типичных эмоций в искусстве XX века, обусловленная его сложными социальными проблемами. Именно в такие эпохи появляются художники, способные ярко и социально значимо воплотить всю гамму образов, связанных с состояниями подавленности, ужаса, неуверенности. Этим всецело обусловлен экспрессионизм. Искусство реагирует на социальную атмосферу не только идеями, мыслями, чувствами, но и мутацией системы средств, принципов, техник.

Безысходность, потерянности, обиженность, истерика, страх как фобия и даже полифобия — все это XX век и его социальная история рождают заново, все это связано с опасностями войны, с тревогой за судьбы не только человека, но и флоры, фауны, земли и неба.

Семантические доминанты времени, его идеи и образы, преломляясь в творчестве Шостаковича, отражаются и в интонационной стороне его музыки, и в художественном мире ее содержания. Выпукло и сильно воплощает он образы страха, стремясь подчинить их эстетической системе переживаний. Однако это чаще тревожное состояние — тревога за близких, за их жизнь и идеалы, ти-

пично человеческое соединение страха и заботы. Или чувство гнева — обнажение биологического, возникающее под влиянием высоко человеческих эмоций и помыслов.

Искусство Шостаковича — мерцание индикатора многих опасностей, подстерегающих человечество. И пусть в нем нотки страха и тревоги не всегда уравниваются силами света и юмора, это искусство все более осмысливается и обогащается в интерпретациях, оценках, во всем том, что присуще исторической жизни произведений.

У Шостаковича интонация часто выступает в качестве уже знакомой, изображенной, как что-то вторичное. Это не столько интонирование, сколько изображение интонирующего человека, причем сюда входит и индивидуальное начало — то, как человек поет (беспечно, рыдая, фальшиво). А в этом прорезается протоинтонация и звуковая характерность. Шостакович многому учится здесь у Мусоргского — мастера, вслушивающегося в правдивую жизненную интонацию.

Возникают особые ладовые мутации — перекосы от ужаса, смеха, отвращения. Интонации стога, непосредственно отражаемые в музыке, рождают усугубленные альтерации. Понижение ступеней лада у Шостаковича имеет, конечно, и другие основания, например — воспроизведение неконтролируемого слухом интонирования.

Но не менее существенно и то, что в его музыке акцентируется также суперинтонационный слой, связанный с эффектами изображенности, вторичности. И в этом — тоже отражение тенденций времени.

Особое значение имеет здесь отношение века к культурному наследию. Он выступает не только как прямой преемник XIX века, но и как наследник культуры всех времен. Выражается ли это в негативизме или в явлениях неоклассицизма, неоромантизма, ретро — суть одна: культура соотносится с художественным материалом не только своего времени, но и прошлых столетий. Отсюда общий эффект вторичности, исторической многослойности и глубины, а вместе с тем эффект рационального, умопостигаемого оперирования традициями.

У Шостаковича интонационная вторичность тесно связана с направленностью музыки на слушателя. А она требует от музыкальных средств семантической определенности. Особо ценным в данном отношении оказывается уже знакомый слушателю жанровый, интонационный, тематический материал, заимствуемый или из глубины веков, или из жизненно близкой сферы бытового музицирования. Опора на него дает возможность оперировать его единицами как «музыкальными словами» — элементами с зафиксированным значением.

Но отсюда и идет интонационная вторичность, а с нею и ослабление непосредственной выразительности мелодий, тем, цитат. В такой интонации одновременно подчеркивается и ее генезис, и

наслоения, идущие от среды бытования (например, мещанской), и авторское толкование — у Шостаковича оно часто связано с позицией сатирика, обличителя. Давно знакомая диатоническая мелодия отражается в сложно искривленном хроматическом зеркале саркастической интонации-гримасы. Благодаря слуховой памяти она узнается как бывшая диатоническая, но этот ее первичный вид предстает в облике вторичном, природа которого — обнажение бичуемых человеческих пороков и их заострение, преувеличение, как авторская оценка. Собственно музыкальная интонация отесняется в глубину сцеплением пра- и суперинтонации.

Возможно, одна из причин того, что музыка Шостаковича не изобилует красивыми, распевными, эмоционально-непосредственными мелодиями, заключается в особенностях его таланта. Интересно в этом отношении высказывание самого композитора о том, что мелодию сделать очень трудно. Но главное не в этом. У Шостаковича, конечно, есть красивые мелодии. И если все же акценты в его музыке стоят на другом, то главным образом потому, что интонационный, мелодический слой для него ценен прежде всего как материал тематической работы, обладающий определенным семантическим потенциалом.

Акценты на фактурной материи и на композиционном процессе, раздвоение интонации между характеристичным и оценочным ее полюсами, вторичность мелодики — все это, отражая особенности триады «фактура — синтаксис — композиция» в современной музыке в целом, связано у Шостаковича с семантической направленностью, со стремлением сказать людям нечто важное, приблизить музыку по ясности выражаемых идей и образов к театру и литературе, где осязаемое, зримое тесно связывается со словом, понятием, философской идеей. Шостакович в этом, в отличие от Прокофьева и Стравинского, больше писатель, мемуарист, летописец. Его царство — не пентахорды, не гармонии и мелодии, а система образных противопоставлений, игры с символами, со словом и музыкально-тематическими ассоциациями, с буквенными темами, цитатами, интонациями-идеями. «Музыка, — говорил он, — сильна мыслью, концепцией, обобщением. Ее могущество ярче всего проявляется в раскрытии внутренней, духовной сущности жизни. Это свойство музыки сближает ее и с поэзией, и с философией»¹.

Следование общим тенденциям музыкальной культуры, индивидуальные свойства таланта, социальная позиция — все это сказывается и на поэтике Шостаковича в целом, и на отдельных ее элементах.

Специфицируются художественные феномены пространства, движения, времени. Мы уже видели, как подчеркиваются пространственные и предметные ассоциации, характеристичность звукового слоя. Время здесь — условие обнаружения звуковых обра-

¹ Д. Шостакович о времени и о себе. М., 1980, с. 363.

зов, а движение — лишь отображение движения. Вторичные фактурные, интонационные, тематические фигуры воспроизводятся как отстраненные, застывшие в себе. Время обтекает их, не вторгаясь внутрь. Кристаллы бывшего движения чередуются, вовлекаясь в поток нового времени. Это нередко не столько время-процесс, сколько время-стояние, углубление, развертывание, ибо в триаде « созерцание — переживание — размышление » акцентируются ее крайние члены. Это не столько время-река, сколько время-водоем — море страданий и забот (напоминающее полотно Мусоргского), а то и мецанское болото, волнуемое мнимыми бурями. Или это время — созерцание природы, счастливых картин памяти, время — нагнетание энергии статичных эмоций, пусть внутренне взрывчатых, экспрессивных, но доведенных до предела и не могущих развиваться далее. Движение часто выступает не как переживаемое изнутри, а как внешнее, картинное — маршеобразная поступь, приближение и удаление злых сил, что удивительно вписывается в общий увлекательный драматургический процесс.

Но внешнее есть прежде всего звуковое. И в этой частной, с позиции любой музыкальной поэтики, трактовке движения проступает характерная черта эпохи — поляризация всех средств и систем организации, их концентрация около двух магнитных полюсов — звука и ноты, или, соответственно, фактуры и композиции, краски и логики.

Все это не может не сказаться и на формах выражения характера, духа музыки, ее образности, концепционности, и на самой семантике, а следовательно, и на механизмах формирования, закрепления, хранения и воссоздания вновь обретаемых старых и рождаемых эпохой новых смыслов и значений. Здесь, в заключение очерка, мы и возвращаемся к вопросу о самих этих механизмах.

Как уже было сказано, их действие охватывает как индивидуальную личностную сферу и опирается на собственно психологические закономерности, так и социальную, историко-культурную, где к внутренним механизмам подключаются внешние. Однако все они действуют на общей основе, которая изучалась и в психологии, и в семиотике, и в теории искусства. Речь идет о механизме ассоциации.

Как известно, ассоциации, к какому бы типу они ни относились, содержат в своей структуре три звена. Два из них относятся к элементам отражаемой сознанием действительности — воспринимаемому реально или представляемому мысленно. Третье же можно определить как связь между ними — как ассоциацию в буквальном, узком смысле.

Связь между звуками и источником, их порождающим, является многосоставной основой звуковой семантики. Наряду с нитями, которые мгновенно завязываются в восприятии при непосредственном созерцании звучащего предмета, а затем фиксируются памятью и упрочиваются опытом, в цепочку связей вплетаются и доопытные, благодаря которым слуховые впечатления уже по изначально про-

торенному пути соединены со зрительными и тяготеют к целостному предметному представлению. Расщепленное разными органами чувств целое моментально воссоединяется в едином образе. Более того, достаточно лишь одному чувственному элементу целого воздействовать на восприятие, как оно достраивает целое по памяти (во всей иерархической ее глубине).

Вот тут-то и возникает то, что можно назвать ассоциацией в широком смысле. Звук валторны — ассоциант — порождает комплекс представлений об инструменте и о тех значениях, эмоциях, характеристических оттенках, которыми валторна уже обзавелась как источник звука вообще, как духовой, «дышащий» инструмент, как представитель оркестровой группы, как носитель лесных сигналов, как емкое слово из строфы в «Курсантской венгерке» В. Луговского («Валторны о дальнем привале, о первой любви говорят») и т. д.: ассоциант стимулирует вспышку, взрыв психологической активности, в результате которой появляется ассоциат — всемогущий джинн из кувшина. Поскольку именно ему подобный живой и цельный образ соединяет в себе предметную сторону со смысловой — экспрессивной, изобразительной, ценностной, понятийной, включая в это целое также и породивший его звук, постольку в структуре ассоциации просматривается и общелогическая связь части (звучание) с целым (появление валторны, осмысливаемое в контексте произведения и всего музыкального и жизненного опыта), и фундаментальная, с точки зрения семиотики, триада: знак (значащее), отсылка к означаемому, денотат (означаемое). Действуя по принципу «часть вместо целого» (а точнее — часть в значении и образе целого), ассоциация одновременно является знаковой системой.

Но для музыки как искусства, быть может, еще более важно то, что она выступает как реализация поэтического принципа метафоры. В самом деле, ведь в метафоре также устанавливается связь между далекими, на первый взгляд, вещами — березкой и девушкой (в русской народной поэзии), змейкой и любовью (у Анны Ахматовой), историей и клячей (у В. В. Маяковского), мыслью и рыцарем, статуей, музой, фигурой в божественном одеянии (у А. Н. Майкова)...

Ассоциант — ассоциация — ассоциат; значащее — значение — означаемое; яркий и явный (объявленный в тексте) элемент метафоры — перенос (буквально «метафора») — подразумеваемый предмет, эмоция, идея. В этом параллелизме трех триад заключена их реальная общность. Ассоциации, знаки, метафоры предстают восприятию, сознанию как действительный «дубликат бесценного груза», накопленного используемыми в них элементами за свою долгую жизнь в истории культуры и в индивидуальном опыте человека, то есть того, что и определяется как семантика, значение, смысл, подразумеваемое. Действие этого общего трехзвенного механизма и является гарантом звуковой семантики.

Сопоставляя с его структурой рассмотренные выше примени-

тельно к музыке XX века триады «фактура — синтаксис — композиция», «пространство — движение — время» и другие, а также стоящий за ними ряд «звук — тон — нота», мы можем увидеть в последнем еще одну интересную для музыканта сторону.

В звуке с наибольшей определенностью и весомостью проявляет себя материальное звено, значащее, стимулирующее фантазию, вытягивающее за собой ассоциативную цепочку, способное служить предметным членом метафоры. И ведь действительно, для метафоры подбирается, как правило, нечто природное, чувственно яркое. Идеальное же, значимое, смысловое оказывается конечным результатом, целью.

Тон — уравнивает значащее и означаемое в себе самом. Ведь тон есть, с одной стороны, звук в его высотном качестве, с другой же — тонус, напряжение, стадия движения интонации и прямо отражаемой в ней эмоциональной траектории.

В ноте перевешивает значение. Сама она лишь сколок со звука и тона.

Именно звук в наибольшей мере отвечает требованиям семиотики, обрывает семантикой и хранит ее. Значения же тонов и нот — скорее контекстны, определяются самой музыкой. И лишь тоновые и нотные сцепления, интонационные формулы и тематические образования оказываются способны накапливать семантический потенциал. Большой частью он заимствуется из высших собственно художественных сфер.

В звуках, напротив, человек выслушивает и то, что закрепила в его инстинктах природа с незапамятных времен жизни на Земле, и то, что свойственно именно ему как биологическому виду. И только затем, только над всем этим надстраиваются этажи индивидуального жизненного опыта. В самых рафинированных, художественно отшлифованных тембрах слух внимает и всему тому, что говорит ему о жизни в ее всеобщих ценностях, что роднит человека с его младшими братьями.

СЛУХ. СЛУШАНИЕ. СЛЫШАНИЕ

Что такое слух?

Как известно, любое определение относительно, ибо зависит от подхода к делу. В данной книге понимание слуха обусловлено ее темой. Мы не будем углубляться в анатомо-физиологические особенности строения слухового органа. Нас будет интересовать слух как многообразно проявляющаяся человеческая способность, направленная на звуковые процессы действительности, притом в наибольшей мере на особенности музыки как звукового искусства.

С самого же начала отметим, что сложившееся в практической деятельности разграничение видов слуха, фиксируемое терминами — мелодический, гармонический, ритмический, ладовый, тембровый, интонационный слух и т. п., отражает одну важную черту, присущую всем органам чувств — их зависимость от форм и содержания практической деятельности. Оно согласуется и с хорошо изученным психологией фактом системности органов чувств.

С этой точки зрения, слух в целом можно рассматривать как органическую совокупность связанных друг с другом, но в то же время достаточно автономно функционирующих систем, каждая из которых, пользуясь общим входным механизмом слуха, выбирает из всей сенсорной материи лишь свой специфический материал и, обрабатывая его, анализируя, превращает в соответствующие тому или иному типу деятельности образы восприятия, представления, в мыслительные единицы, всякий раз особого содержания.

Но как он это делает?

Для простоты описания примем за основу обобщенную модель слуха, предложенную А. Н. Леонтьевым¹.

Любая слуховая система — будь то интонационно-мелодический, ладовый, гармонический и какой-либо еще слух — включает в себя три важнейших звена: приемник — иначе, перифери-

¹ Более подробно об этом см.: Леонтьев А. Н. Проблемы развития психики. М., 1972, с. 152—183.

ческий «рецепторный» механизм; звено, относящееся к центральной нервной системе; и двигательное, моделирующее звено, в частности голосовые связки, реальная или скрытая активность которых сопровождает восприятие высоты тона — «эффекторный» механизм.

Первое звено, как входное устройство, оказывается общим, например, и для речевого, и для музыкального слуха, а по отношению к последнему — для звуковысотного, ритмического, тембрового и т. д.

Корковая инстанция расположена в определенных участках центральной нервной системы, локализационная мозаика которых меняется в зависимости от направленности и содержания слуховой деятельности и устанавливается пока что с большой долей гипотетичности.

Что же касается эффекторного звена, то оно как раз и оказывается для нас наиболее интересным. Оно выступает не только как нечто более или менее доступное для непосредственного наблюдения или осознанно фиксируемого ощущения, но и как та часть слуховой системы, которая определяет видовую специфику последней и через которую можно непосредственно воздействовать на формирование, развитие и совершенствование слуха.

Давно известно, например, что именно включение связок при воспроизведении звука определенной высоты оказывается эффективнейшим средством формирования звуковысотных представлений и тонового звуковысотного слуха, контролирующего интонационную сторону не только пения, но также (в несколько опосредованном виде) и исполнения на музыкальных инструментах.

Эффекторным звеном речевого слуха, как установлено исследованиями, является целая система органов артикуляции. Она обеспечивает развитие фонематического слуха, распознавание и воспроизведение тонких тембровых оттенков, фонологически важных для различения звуков, входящих в состав данного языка.

Можно предположить, что эффекторные звенья музыкального высотного и тембрового слуха соотносятся друг с другом так же, как более или менее простое и однозначное свойство высоты и сложное многофакторное свойство тембра. Очевидно, что если для развития звуковысотного тонового слуха достаточно певческая активность связок, то для формирования тембрового слуха необходимо функционирование более или менее разветвленной системы эффекторов.

Естественно думать, что базой для музыкального тембрового слуха может быть речевая артикуляционная система, обслуживающая на фонетическом уровне как саму речь, так и ее восприятие и распознавание. Однако вряд ли можно ограничить эффекторное звено тембрового музыкального и общего жизненного слуха только речевыми органами. Ведь совершенно ясно, что даже при большом сходстве некоторых природных и музыкальных тембров с речевыми, все же эти последние никак не покрывают то огромное звуковое богатство, которое доступно слуху, притом еще до овладе-

ния речью, а еще больше с течением накопления жизненного слухового опыта. А это значит, что более или менее полное представление об эффекторной системе тембрового слуха можно составить лишь учитывая, во-первых, сложность самого явления тембра, а во-вторых, принимая в расчет все многообразие звуков. Причем, решая эту задачу, следует, очевидно, исходить из той содержательной предметно-смысловой структуры тембра, на распознавание которой направлена слуховая деятельность.

Наиболее целесообразным в таком случае оказывается рассмотрение того, как слух воспринимает, дифференцирует, оценивает те стороны характера звука, за которыми стоят возбудитель колебаний, вибратор и резонатор. Трехкомпонентность звуковых источников в ходе развития тембрового слуха, несомненно, должна была отпечататься в структуре его эффекторного звена и сделать его также трехкомпонентным.

Итак, есть ли среди эффекторных, моторных, двигательных участков мышечного аппарата человека нечто, соответствующее возбудителю звука? Здесь как раз и выходят на первый план те органы речевой артикуляции, которые участвуют в образовании согласных звуков речи, — губы, язык, а также стенки ротовой полости (часть заднего неба). Однако важен не только их собственно речевой опыт, ибо набор звуков, напоминающих согласные, значительно шире. Тут есть и прищелкивающие, чмокающие, всасывающие, фыркающие и самые разнообразные другие звуки, не входящие в фонетический состав языка. Есть также всевозможные звуки смеха, хмыкания, хихикания, гогота, которые воспринимаются как расчлененные и соответствующим образом фиксируются письменно, хотя членищей силой является тут уже не фонетический аппарат, а сама дыхательная система. Этого нельзя не отметить, поскольку и нормальная речевая артикуляция немислима без участия дыхания, служащего одновременно и фразовой интонации и фонетике. Точно так же обстоит дело и в музыке.

И все же именно органы артикуляции, а не дыхания служат основной эффекторной базой для слышания тембра — особенно в той его части, которую в широком смысле можно назвать фонетической и которая связана с членищими звуковой поток кратчайшими шумовыми всплесками атаки, прекращения, перехода.

Эта база в какой-то мере служит распознаванию и тех компонентов акустического спектра, которые в наиболее чистом виде проявляются на так называемых стационарных участках тонов, порождаются вибратором и являются гармоническими. Они тоже еще связаны с артикуляционными образами, но уже не согласных, а преимущественно гласных. Но ведь потому гласные и называются гласными (причем не в одном только русском языке), что связаны с голосом. А это и значит, что наряду с артикуляционными эффекторами в оценке их характера большую роль играют сами голосовые связки.

Основная их функция — эффекторное обслуживание звуко-

высотного слуха — многократно описывалась, экспериментально подтверждалась и хорошо известна в музыкальной практике (особенно в сольфеджио). Но не только высота отдается в связках. Они вносят определенный вклад также и в слышание тембра.

Во-первых, их скрытые вокально-тоновые реакции придают воспринимаемому тембру оттенок точной или даже точечной концентрированности. Звуковой спектр, объединяющий множество широко разбросанных по частотному диапазону, но неразличимых по отдельности обертонов, схватывается слухом как особо окрашенное утолщение всего лишь одного основного тона, что и фиксируется в теории понятием темброво-светлотного компонента высоты.

Во-вторых, молчащие связки могут «следить» не только за высотной локализацией сфокусированного на первой гармонике тембра, но и за его собственными не подчиненными высоте вариациями. Исходя из практических наблюдений, можно предполагать, что уж коль скоро в самом пении характер колебаний связок регулируется достаточно произвольно и зависит как от дыхания, артикуляции и резонаторов, так, в не меньшей степени, и от самих связок, то, значит, и тембровый слух может опираться на соответствующий опыт «изменений голоса», на возникающие при этом двигательные ощущения и представления как на надежную эффекторную базу.

В-третьих, голосовые связки, повторяющие при восприятии звуковысотные, мелодические ходы, как бы ощупывают попутно особенности инструмента в целом, натываясь то тут, то там на характерные детали тембра, то вдруг становящегося ярким или тусклым, то шероховатым, то особенно гулким и т. п. Возникает эффект своеобразной однолинейной развертки объемной тембровой картины. Сами эти детали отзываются в виде соощущений во всех эффекторных зонах слуха — в артикуляционных и резонансно-телесных, а не только в вокально-голосовых. Однако именно связки обеспечивают слуху возможность активного двигательного обследования тембрового интерьера и соединения деталей в едином целом на общем «телефоническом экране».

Отсюда видно, что, выступая и как орган домашнего или профессионального пения, и как природный образец разнообразных инструментальных вибраторов, голосовой аппарат человека оказывается в то же время и в центре эффекторных механизмов тембрового слуха. Но поскольку наиболее важной его функцией является все-таки интонационная, звуковысотная, постольку и в собственно тембровой сфере ему принадлежит главным образом фонизм. Именно накопленная в опыте тоновая материя слуховых представлений и служит субстанцией, из которой по типу естественных тембров выстраиваются под воздействием музыки фонические впечатления. Впрочем, это уже особая проблема.

Здесь же мы переходим к характеристике того третьего эффекторного компонента тембрового слуха, который нацелен на резонаторные части звуковых источников, на сенсомоторное моделирова-

ние корпусно-телесных или, как иногда говорят, габитуальных¹ свойств тембра.

Есть основания думать, что именно корпус, тело человека и выступает в роли имитатора резонансных систем. Конечно, особую роль играют в этом собственно речевые резонаторы — полости носа, рта, легких. Они вовлекаются в восприятие тембра не как реально резонирующие (это возможно лишь при сверхмощных звуках), а как эффекторы, отзывающиеся на слуховое раздражение. Не все они достаточно пластичны, чтобы обеспечить активное «ощупывание» звукового источника. Например, носовые полости реагируют на гнусавый тембр рожка лишь сенсорно — возникающей на слизистом покрове иллюзией резонансного ощущения. Зато подвижная ротоглоточная полость осуществляет уже моторно-геометрическое моделирование резонаторов источника.

Однако слух не может ограничиться вокально-речевыми сенсомоторными реакциями. Для резонансного эффектора характерна множественность и телесная рассредоточенность. Весьма важны тут особые настроечные движения всего тела, которые восходят, с одной стороны, к ориентировочным перемещениям и поворотам в звуковой среде, способствующим обострению бинаурального пространственного слуха (у животных этому служат и движения самих ушей), с другой же — к интуитивной имитации облика, внутреннего тонуса, массивности ревающего, стонущего, шипящего, гигантского или съезжившегося объекта.

Эта двойственность резонансно-тембровых реакций, их связь не только с габитуально-телесными, но и с пространственно-фоновыми образами отражает ту реальную множественность звуковых сред, которая простирается от гулкого звука дупла до эха горных ущелий, от резонансных цилиндров вибратона до гулких сводов вняющего органной прелюдии собора. Но именно в этой широкоохватности и заключены таланты предметно-фонового тембрового эффектора. Здесь моторное незаметно переходит в сенсорное, активное — в пассивно-созерцательное, тембровое в сонорное, предметное — в пространственное.

В целом же, как мы видели, орган слуха представляет собой сложное устройство, в котором активное эффекторное звено окзывается живой проекцией трехкомпонентных источников звука. Эта проекция мобильна, но вместе с тем является типизирующим обобщением звуковых явлений. Своей трехсоставностью она напоминает и голоса, и инструменты. Наиболее активная ее часть связана с представлениями об артикуляции и дыхании, о произвольном управлении речью. Опорой служат здесь артикуляционные эффекторы. Другая часть тоже активна, но ассоциируется уже с произвольными внутренними состояниями, выражаемыми в голосе, в интонации. Более пассивна база, соответствующая резонансной характеристике тембра. В ней много сенсорных, а не толь-

¹ *Habitus* (лат.) — корпус, внешний вид, облик.

ко моторных элементов. Она направлена уже не только на активно действующего субъекта, но и на свойства среды.

Таков системно-психологический взгляд на тембровый слух. Однако важен и иной взгляд — практический, жизненно-функциональный.

Слух — это и в самом деле особенный музыкальный инструмент — уникальный и универсальный. Он дублирует в своих механизмах естественные и искусственные источники звука, инструменты, голоса, оркестры. Он отзывается на музыку, речь, голоса природы. Основным его принципом оказывается отзвук. Однако — не пассивный, как у рояля с открытой педалью. Слух управляется желаниями, потребностями, установками, настраивается как арфа, но не только на любую тональность, а и на любой тембр, громкость и т. п. Он может отвечать не только на внешние, но и на внутренние голоса. А это значит — он инструмент и в том смысле, что с его помощью человек может, не прибегая ни к пению, ни к игре, ни к услугам большого оркестра или звукозаписи, исполнить для себя в воображении любую песню и самую сложную симфонию, как из уже когда-то созданных, так и тут же создаваемую силой фантазии.

Собственно музыкальный слух — лишь малая надстройка на фундаменте, уходящем в глубины тысячелетий. Она возводится усилиями самого человека и его воспитателей, примеряется к музыкальной жизни, к инструментам и произведениям. Однако без фундамента она ничто, столь много в ней зависит от древних накоплений.

Значит, слух человека — это еще и память! Память личная, социальная, историческая и даже палеонтологическая, связанная с биологической эволюцией. Существование биологической памяти слуха представляется несомненным, хотя для детального познания ее механизмов необходимы еще многие конкретные исследования.

Наш слух — это память о каменном и бронзовом веках, память о шуме лесов, уже превратившихся в залежи каменного угля. И слух будет помнить эти шелесты даже тогда, когда залежи угля будут совсем уничтожены. В докайнозойских пластах слуха много засыпанных пещер, закрытых нечитаемых страниц, уснувших талантов. Их вскрытие и освоение, вслушивание в глубину — насущный шаг в развитии человека. Изучая память слуха, мы можем многое понять и в особенностях современного развития музыкального восприятия, в свойствах и навыках, казалось бы, сложившихся только в последние столетия.

Попробуем конкретизировать это на каком-то примере. Вот явление тембровых пуантов — упоминавшаяся уже точечная концентрированность тембра, обеспечиваемая эффекторной работой голосовых связок.

Пуанты. Это слово (*фр.* — *point*) буквально значит то же, что и его латинский предок *punctum*, немецкое слово *Punkt*, испан-

ское — punto, русское — точка. В русском языке оно используется в сочетании с предлогом «на». На пуантах — значит на кончиках пальцев. На пуантах балерина выполняет множество классических па, легко и быстро кружится.

В теории музыки есть несколько терминов, образованных от того же корня, — пунктирный ритм, контрапункт, пуантилизм. В основе пуантилистических сочинений лежит техника обособления музыкальных звуков. Каждый звук рассматривается как некая самостоятельная звуковая точка, как наделенное разнообразными свойствами материализованное мгновение. В него необходимо вслушиваться, всматриваться, вдумываться, не соотнося с соседними мгновениями. Связь заменяется эффектами колористического контрастного сопоставления. На это работают паузы между звуками, резкие регистровые переходы. Вместо звукового потока (мелоса — по выражению Асафьева) в пуантилистической ткани возникает сумма звуков-индивидуумов, да и ткань оказывается скорее россыпью звуковых звездочек, звездных миров, удаленных на многие тысячи световых лет, хотя и соседствующих в музыкальном времени.

Слово пуанты можно использовать и для описания одной сравнительно редкой особенности слуха. Особенность эта — назовем ее п у а н т и л ь н о с т ь ю — заключается в склонности к чрезмерному расчленению звуковых впечатлений. Для пуантильного слуха мелодия и даже аккорд распадаются на сумму отдельных изолированных точек. На задний план отступает интонационная и гармоническая связь звуков, ослабляется, если не полностью исчезает, ощущение интервальных отношений между тонами, характерное для развитого музыкального восприятия. Пуантильность нередко оказывается тормозом для развития музыкальности и поэтому требует тщательного изучения и большого внимания как со стороны самих музыкантов, так и со стороны педагогов (особенно сольфеджистов), занимающихся совершенствованием слуха и воспитанием музыкальности.

В ярко выраженной форме слуховая пуантильность обнаруживается, по-видимому, не более чем у одного процента людей. В ослабленной — гораздо чаще. При специально направленном внимании любой музыкант может сосредоточиваться на каждом отдельном звуке, но связь тонов при этом не исчезает. Острая форма пуантильности является врожденной, в известном смысле даже атавистической.

Для животных пуантильность бесценна. Она сформировалась и отшлифовалась в многомиллионной по годам и даже десятилетиям эволюции как следствие развития ориентировочной функции слуха.

Слух, как и зрение, обоняние, осязание, служил для ориентирования в окружающей животную особь среде, полной опасностей и соблазнов. Из трех дистантных органов чувств наиболее совершенным по легкости и точности расчленения впечатлений обладает, как известно, зрение. Световые волны, отраженные от предметов, не

смешиваются на сетчатке глаза, и изображения предметов легко отделяются друг от друга. Но когда наступает темнота, когда зрению мешает лес, приходится больше полагаться на обоняние и на слух. Однако запахи и шумы смешиваются сильнее и потому ориентироваться с их помощью в пространстве труднее. Запахи распространяются ветром, запечатлеваются в предметах. Отсюда — целая система обонятельного поведения животных. Звуки могут дифференцироваться лишь слухом, научившимся отделять их друг от друга по пространственному расположению, по тембру, громкости, высоте и другим свойствам, составляющим в совокупности то, что называют характером звука.

Здесь важны две задачи. Одна из них — быстро определить, откуда раздался звук. Тут помогает бинауральность — взаимодействие двух ушей, а также некоторые другие механизмы, например двигательное опробование, повороты головы, ушных раковин и т. п. В итоге большая часть звуков достаточно четко привязывается к разным точкам пространства. Преследователь чуть справа и очень далеко; шум воды — необходимо утолить жажду — слева, рядом; шум леса, где можно укрыться, сзади. Но пространственное разграничение обеспечивается не только различиями в направлении звуковых волн. Иногда этот фактор не срабатывает из-за множества отголосков, эха. Иногда источники звука находятся на одной прямой, но на разном расстоянии. Тогда для разграничения оказываются наиболее важными собственно звуковые свойства — тембр, громкость, высота, форма развертывания звука во времени и другие. При этом пуантильность опирается на тонкое распознавание этих свойств, а точнее, не самих свойств, а их совокупностей, образующих некие целостности. Целостность важна для решения другой задачи — объективации впечатлений. Объективировать слуховые ощущения, то есть мгновенно определить, что вызвало те или иные звуки, было естественной потребностью.

Итак, слух животных нацелен прежде всего на звуковые мгновенья и на звуковые состояния среды. Хруст нечаянно сломанной ветки, звук выскользнувшего из-под ног камня, шорох травы, скрывающей хищника, дальний шум водопада, притягивающий истомленного жаждой животного, — это перечисление можно продолжать и продолжать. Законы эволюции живой природы формировали, углубляли и обостряли пуантилистический дар слышания. Каждый, даже самый короткий, звук нес огромную информацию. Ее нужно было мгновенно схватывать и оценивать. Было важно абсолютно все — откуда доносится звук, концентрируется ли он в достаточно малой зоне пространства или рассредоточен, отражается ли от деревьев, пригорков, скал, и какие испытывает при этом изменения, какова частота колебаний излучающего звук тела, меняется она или устойчива, какими обертонами окрашено звучание, сколь продолжителен и громок звук, как он начинается, разворачивается и прекращается и так далее.

Но важнее было не то, что громок или слаб звук, а то, что силен

или слаб хищник, выдавший себя неосторожными движениями. Не то, что звук плотен и низок или тонок и высок, а то, что издающая его глотка массивна, широка, или напротив — узка и ничтожна. Каждое свойство звукового процесса воспринималось как свойство источника и среды. Ухо становилось глазом, осязающей кожей, вытянувшейся до бесконечности конечностью, а звук — областью или точкой пространства, движением, формой, величиной, цветом, а в конечном счете богато дифференцированным предметным образом действительности, родившей акустический сигнал. Отличить шум леса от звуков пробирающегося по нему противника, безразличный в данный момент шелест листьев от важного для жизни плеска воды, голос сородича от голоса врага — этого требовала жизнь, борьба за ее сохранение и продолжение. Дифференцировать, отделять, а не соединять и смешивать — вот естественный источник пуантильности животного слуха. Каждый важный в жизненном отношении звук должен был занять отдельную точку в пространстве памяти. При первом же столкновении с ним, когда счастливо удалось избежать беды или одержать победу, его непременно нужно было запомнить раз и навсегда, чтобы уже не спутать ни с чем другим.

Для слуховой пуантильности, таким образом, оказывались важными две стороны. Это, во-первых, дискретность, отдельность звуковых впечатлений, во-вторых, слиянность всех свойств звучания в некоем эйдосе — образе издающего звук предмета со всеми его звуковыми и беззвуковыми особенностями. Дискретность и эйдетичность, однако, были бы бесполезными, если бы звуковые образы, обладающие тем или иным значением, не запоминались на всю жизнь.

Но индивидуальной памяти природе было мало. Являясь условием выживания каждой особи, память должна была найти продолжение в наследственности как памяти биологического рода. И эта властная, нацеленная в далекое будущее память оказывается исключительно мощной.

Вместе с пунктирностью, дискретностью звуко-предметных образов природа развивала у живых существ также и способность оценивать непрерывные плавные изменения звуковых процессов — способность связывать близкие по акустическим параметрам состояния, соединять их в некую линию. Шум приближающихся шагов, высота поднимающегося и упавшего голоса, подающего сигнал, — элементарная голосовая интонация — в таких случаях ухо должно было воспринять не точки, а движение по определенной траектории. Но преобладающей была пуантильность во всем блеске своих качеств — точечной локализации, эйдетичности, долговременной фотографической фиксации в памяти — способность разграничивать звуковые образы сурового мира.

Примечательно, что интонационная связность и ее восприятие оказывались важными прежде всего в звуковых сигналах, образующих элементарный язык животных. Чем более возрастала роль го-

лоса как органа общения, тем больше укреплялись слуховые навыки соотнесения отдельных звуковых состояний и соединения их в интонационную линию. Понятно, что наивысшего развития интонационный слух мог достичь лишь у человека, социальная природа которого базировалась на сложнейшей речевой деятельности общения. Условия цивилизации, обеспечивающей людям безопасность жизни, ее защищенность от всякого рода случайностей, а также колоссально возросшее значение социальности и общения явились мощным и постоянно действующим фактором перестройки всего комплекса слуховых способностей. Свойство автономного слышания изолированных звуков умаялось в своем значении, свойство интонационного связывания звуков-тонов поднялось на высочайший уровень.

Конечно, слуховая пуантилистическая способность, выработанная природой у животных, преодолевая извилистые пути потомственного древа, достигает и человека и специфическим образом развивается. Это прежде всего пространственная, темброво-колористическая и громкостно-динамическая дифференциация, позволяющая ориентироваться даже в очень сложной звуковой среде. Вот как характеризует ее австрийский писатель Макс Фриш в повести «Монток»:

«Верхний этаж, где я пробовал работать, сотрясается всего сильнее: тяжелые грузовики с тяжелыми прицепами начинают грохотать еще задолго до рассвета, а стоит им на минуту умолкнуть, остановившись перед светофором, тут же врывается грохот метрополитена. Тем не менее мне кажется, будто в доме тихо: тишина такая, словно я глухой. Тихо жужжит холодильник, я слышу собственные шаги, шелест газеты. Я слышу, когда внизу в дверную прорезь падает почта, когда в замок подъездной двери всовывают ключ и поворачивают его».

Однако сама дифференциация изменилась по структуре и содержанию. Способность дифференцировать, для того чтобы отделять, не только потеснилась перед способностью дифференцировать для того, чтобы связывать, но и освободила для последней особое место в сложной системе звуковых свойств. Это место — высота. На пуантильность начинает работать главным образом тембр. Высота же обслуживает восприятие линий. Ярчайший пример — речь, где тембровые пуанты — это фонемы, а высотная линия — это интонация. И лишь в тональных языках частично сохраняется и звуко-высотный пуантилизм.

Но почему же именно высота звука отделилась от целостного акустического комплекса и перестала подчиняться пуантилистическому разграничению? Да потому, что она оказалась единственным относительно независимым от пространственных перемещений и трансформаций звукового источника свойством, способным вместе с тем плавно изменяться при сохранении местоположения источника и тембровом единстве. Она была как будто специально приспособлена для отражения внутреннего тонуса и его колебаний

и тем самым — для интонационного выражения психических состояний, для речевой интонации.

Действительно, ни приближение или удаление, ни заглушение звука какими-либо препятствиями, сильнейшим образом сказывающиеся на его громкости и окраске, не воздействуют сколько-нибудь заметно на высоту. Активные артикуляционные изменения полости рта, порождающие резко отличные друг от друга речевые звуки (гласные и согласные), не мешают голосу удерживать высоту тона или свободно управлять ею. И наоборот, самые интенсивные высотные модуляции лишь прорисовывают остающийся константным тембр, как бы высвечивая все его уголки.

Отпадение высоты от целостного комплекса звуковых свойств началось для слуха еще в животном мире и было связано не с ориентировочной, а с сигнально-коммуникативной функцией слуха, то есть с общением и голосовой интонацией. Чем больше развивался звуковой язык, тем более высота отделялась от эйдетической предметности.

Так развитие звукового языка и речевой интонации постепенно отторгло от огромного царства звуковых свойств, ранее безраздельно служивших пуантильной автономии слуховых образов, внушительный сектор свободы, в котором точечность, пунктирность, изолированность отступили перед связностью, плавностью выразительных движений голоса. Прочная фиксация в памяти — в этом звуковысотном секторе — распространялась теперь лишь на рисунок движения, на мелодию. Звук, как нечто индивидуальное, как единственная, неповторимо своеобразная данность, запоминался теперь главным образом по тембру. В человеческой речи высота уже вполне принадлежит интонации. Музыка же, как интонационное искусство, возводит звуковысотное движение в главный принцип.

Унаследованный человеком дар тембровой пуантильности чрезвычайно полезен для музыканта. И мы называем это чутким оркестровым, тембровым, фоническим, сонористическим слухом. Но иногда все же воскресает и звуковысотная пуантильность. Высота снова становится не столько высотой, то есть относительным свойством, сколько абсолютной краской, включенной в общий тембровый эйдос или даже замещающей его. Эти случаи были замечены на рубеже XIX—XX веков психологами. И долгое время не получали своего названия, а вернее — имели много названий, например: долговременная память на высоту тона, память на абсолютную высоту, абсолютный слух и другие. В конце концов утвердился термин «абсолютный слух». Это и есть дар, заимствованный человеком от далеких животных предков, но получивший новую форму функционирования и ставший основой для формирования специфических навыков, приемов слуховой деятельности.

Каковы свойства абсолютного слуха? Мы выделим три наиболее важных с точки зрения темы данного очерка: восприятие высоты как красочного, неповторимого качества; автономность высоты,

то есть возможность ее определения без соотнесения с другими высотами; долговременную память на высоту.

Как известно, абсолютный слух встречается редко — быть может, приблизительно у одного процента всех людей. Несколько больший процент наблюдается среди музыкантов. По этой причине его свойства не могли оказывать на развитие самого музыкального искусства какого-либо существенного воздействия. И все же в XIX—XX веках абсолютный слух не только был замечен и описан, но и стал играть несколько более важную роль, чем раньше.

Названные здесь свойства в самом общем плане совпадают с чертами древней пуантильности. Но есть также отличия. И они очень важны. Одно из них — в качестве самой материи. Тембр замещается тут высотой, вещная, физическая предметность — нотной. Другое — в типе целостности. Звуки для абсолютного слуха тоже выступают как некие монады. Но, во-первых, ведущей в них оказывается высота, подчиняющая себе все остальное. Во-вторых, высота включается в целое по-новому — как нечто до того уже выделенное, получившее имя и нотное обозначение. Монада становится синтетической.

Вообще, развитие слуха от синкрезиса к синтезу было разветвленным и длительным. В речевой и музыкальной практике оно прошло аналитическую стадию, на которой благодаря интонации высота была вычленена из целостного комплекса и музыкальные тоны с их высотной стабильностью и гармоничностью спектра легли в основу упорядоченных ладом и строем интонационных отношений. Затем на аналитическом материале начали возникать синтетические формации. Одной из них была классико-романтическая гармония с ее тоновой дифференцированностью и фоническим единством вертикали. Другой — уже в XX веке — явилась серийная, пуантилистическая музыка, где отношения аналитичности и целостности оказались иными. Главное же заключалось в том, что высота, впервые осознанная как свойство тона, теперь парадоксальным образом отмежевалась от него, стала выступать под эгидой ноты, как элемент не интонационно, а композиционно упорядоченной ткани. И именно в таком антитоновом качестве она и должна была выслушиваться в красочном эйдосе звука.

Если старая гармония уверенно балансировала на грани тонового анализа и фонического синтеза, не поступаясь ни целым, ни деталями, то в XX веке, в известном смысле по принципу «отрицание отрицания», возникли явления парадоксальной целостности и парадоксальной же аналитичности. В самом деле, пуантилизм доводит до предела аналитичность высотной системы — ноты интонационно не соотносятся одна с другой, они связаны лишь вербально, как мгновенно схватываемые абсолютным слухом, точно поименованные элементы серии. Слитность тоже оказывается предельной. Но она, с одной стороны, охватывает композиционное пространство, подчиненное геометрии нотных структур, с другой же — укореняется в микромире отдельных звуков в виде эйдосов

абсолютной высоты. Устраняется, таким образом, тоновая грань, требующая запретного — постигаемой ладовым чувством интонационной цельности движения.

Итак, схватываемая абсолютным слухом звуковая целостность — это новая расстановка свойств, давно знакомых уху. Она возглавляется высотой, переродившейся, однако, в безотносительное, самодовлеющее, на всю жизнь запоминающееся качество, то есть, в сущности, и не высотой, а заостренной до укола звуковой характерностью. Нота — этот венец абстрактного — вдруг обнаруживает в себе дар образной неповторимости, красочности, концентрированной индивидуальности. И способность непосредственно воспринимать ее уникальность, не путать одну ноту с другой — в определенных отношениях совершенно замечательная — открывает особые возможности в создании и слушательском постижении сложнейших нотно-звуковых сооружений.

Но природа оторвавшейся от тона высоты мстит за себя не только трудностями техник, направленных на устранение тональных ассоциаций, а еще и сложностями развития музыкального восприятия. Не случайно крупнейший музыковед XX века Б. В. Асафьев постоянно говорит о необходимости трудиться над тем, чтобы чередование звуков в музыке оценивалось слухом с позиции голосового движения, то есть как их интонационное сопряжение. И обладатели абсолютного слуха, цenia свой даром доставшийся дар, не должны чрезмерно полагаться на него, когда требуется оценка не нот, а движущегося через них мелоса.

И еще. Стабилизация настройки фиксируемых нотами высот укрепила позиции абсолютного слуха, но она же способствовала и обнаружению его противоречий. Речь не идет тут о казусах, возникающих при отклонениях от камертона. Сложнее внутренние противоречия. Абсолютная высота не может в реальном звучании ни заместить до конца, ни заслонить настоящего тембра, ни полностью слиться с ним. Она все-таки остается на привязи у ноты. И если характер звука меняется при сохранении высоты, то перед слухом возникает труднейшая задача отделения одного слоя колористической индивидуальности от другого. Не потому ли наиболее распространен абсолютный слух, действующий лишь по отношению к фортепиано, где выровненность спектра струн создает благоприятные условия для эмансипации высотной краски. Это вовсе не значит, что невозможны случаи полного синкретизма, при которых характер звука оценивается и пуантилистически запоминается в целом, без вычленения высоты. Но такие случаи не имеют отношения к тому, что называют музыкальностью. Последняя требует все-таки разделения слоев и такой эмансипации высотного ощущения, при которой достижима хоть какая-то мера автономного оперирования высотой. А это достигается только интонационной практи-

¹ См. об этом: Назайкинский Е. В. Слух Асафьева. — Сов. музыка, 1983, № 7.

кой и, следовательно, совершенно не зависит от наличия или отсутствия абсолютного слуха, проблемы которого мы здесь и покидаем.

Эволюция интонационной, собственно музыкальной практики прошла тот же сложный путь от синкрезиса к эмансипации, ибо первым ее звеном была слиянность восприятия и музицирования, а последним (с позиций нашего времени) — процветание наряду с активными формами множества пассивных, связанных с самыми разнообразными навыками и типами слушания. Здесь и уместно поставить вопрос: всегда ли и во всем ли эта практика помогает развитию слуха и музыкальности?

Есть две формы глагола — слышать и слушать. Сопоставление их рождает много нюансов. Когда-то уху достаточно было слышать — прием звука одновременно был постижением его смысла. Но вот развилась культура, а с нею — профессионализация, комфорт, сибаритство, аппаратура. Теперь слышать не означало — внимать и понимать. Можно было слышать, но не слушать. Слышание стало пассивным, слушание — активным. Пассивное слышание оказалось опаснейшей привычкой, и вот результат: даже старательное слушание не всегда приводит к слышанию — подводят саботирующие, заленившиеся, редуцированные механизмы восприятия.

Между тем здесь замешаны и свойства самой культуры, как культуры письменной, ориентированной на шедевры. Здесь с неожиданной стороны проявляет себя и двойственность высоты — ее связь с тоном и нотой. Особенно — при том типе слушания, который в первом очерке был назван «музлитературным» и к которому мы сейчас обратимся.

До сих пор крепко убеждение в том, что главное в музыке — это произведение, созданное композитором и не меняющееся от исполнения к исполнению. Но ведь оно, если вдуматься, движется и развивается. Оно живет, растет, обволакивается новыми, соответствующими эпохе ассоциациями, меняется в интерпретациях, варьируется в звуковом отношении. Неизменным остается лишь то, что записано с помощью нот.

Реальная ткань произведения образует особую многомерную структуру. В нотной же записи количество измерений обычно равно двум — высотному и ритмическому. В фугах И. С. Баха, как правило, фиксируется горизонталь — длительности нот, и вертикаль — высоты звуков. Лишь изредка присоединяется третье измерение, выраженное в динамических нюансах, — глубина. Эта координата весьма важна для выразительного исполнения, для отделения рельефа от фона. Но для узнавания музыки она несущественна. И без нее легко определяются темы фуг, прелюдий, инвенций. Позднее динамика дифференцируется, композиторы становятся все более придирчивыми по отношению к соблюдению динамических указаний, а также темпов и штрихов. Количество свойств музыкальной ткани, фиксируемых в тексте, растет. Однако для узнавания тематического материала музыки по-прежнему оказыва-

ются достаточными вертикаль и горизонталь. Становится законом адресованное исполнителю требование неукоснительного соблюдения ритмического и звуковысотного рисунка. Любое его изменение рассматривается как искажение, как ошибка. Двухмерная вертикально-горизонтальная структура остается неизменной в самых разных исполнениях. Но что это значит? Ответ, кажущийся совершенно ясным каждому музыканту, невозможно, однако, сформулировать коротко. Более того, выяснение обстоятельств дела приводит к довольно пространному описанию констант и модусов произведения.

Несомненно, одним из мобильных элементов комплекса является жанрово-исполнительская ситуация. Жанровый контекст может меняться в поразительно широких пределах. И хотя ситуация не включается во внутреннюю структуру произведения, все же ее роль в образовании целостного впечатления и в понимании смысла музыки исключительно велика.

Тембр и связанный с ним инструментальный состав также принимается традицией как несущественный для сохранения идентичного самому себе произведения. Можно сколько угодно иронизировать по поводу переложений симфонической музыки для оркестров народных инструментов, фортепианной музыки для гитары или бандуры, но эти переложения продолжают создаваться и исполняться.

В переложениях меняется также регистр и тональность. Нередко трансформируется фактура. А иногда слегка даже гармония, которая обычно считается неприкосновенной.

Как показывают объективные исследования исполнения, большая зона изменений связана с динамикой и темпом. Громкость обычно лишь приблизительно соответствует авторским указаниям и в исполнении сильно варьируется. Заметно модифицируется темп и его развертывание в различных частях произведения. Принцип вариативности затрагивает даже артикуляцию. Правда, штрих legato преимущественно сохраняется, но детали (в переложениях, в единичных исполнениях) меняются. Однако даже без явно выраженного legato слух уверенно узнает кантиленную музыку, например, в звучании музыкальной шкатулки или при *pizzicato*.

Итак, жанровый контекст, тембр, регистр, тональность, фактура, гармония, динамика, темп, артикуляция — все это изменяющиеся компоненты целостного комплекса. Устойчивым же оказывается лишь мелодико-ритмический рисунок. Он сохраняется всюду и позволяет считать произведение таковым в любых его модификациях.

Скрупулезный анализ показывает, однако, что стабильность мелодико-ритмической структуры также относительна. Высота каждого звука мелодии зависит от настройки инструмента и может быть чуть выше или ниже. На инструменте же со свободной интонацией высота реализуется всякий раз по-разному, хотя кварта при этом остается кватрой, секунда — секундой и т. д. Значительно

флюктуируют длительности. Исполнительская агогика сближает четверти с восьмыми или удаляет их друг от друга, и напротив, делает неравными единицы, равные по записи. В репетиционной работе, многократно повторяя мелодию, исполнитель может в любой момент остановиться на неопределенное время, а затем снова продолжить начатую линию, и эта пауза, приведшая к реальному изменению ритма, как бы вычеркивается сознанием: мелодия оценивается как та же самая, константная по ритму. Вычеркиваются остановки, возникающие, например, при чтении с листа.

Встает вопрос: что же устойчиво в высотной и ритмической конфигурации мелодии. Из описанного выше следует, что стабильны лишь некие обобщенные величины — звуковысотные и временные единицы принятой музыкальной системы. Они абстрактны и условны. Чистая кварта, большая терция, четверть, восьмая и т. п. — все это абстракции. Они не исполняются математически точно. Они улавливаются в реальном интонировании как нечто, что должно в нем быть, несмотря на фальшь, на остановки, на сугубо индивидуальное выполнение. Иначе говоря, константны числа — величины системно «округленных» интервалов и длительностей, а также порядок их изменений во времени. Все остальное зыбко, дышит, живет, меняется, иногда резко и безвозвратно. Трудно вернуть память назад, когда кинофильм, хотя и весьма несовершенный, уже просмотрен и оставил в ней свой след. Невозможно два раза одинаково сыграть пьесу даже на одном инструменте.

Иллюзию повторения дает звукозапись. Но и это лишь иллюзия, основанная на увеличении удельного веса констант внутренней структуры звучания. Вместе с тем звукозапись как раз и усиливает вариантность ситуаций. Именно она позволяет включать пьесу, например, в мемориальные ритуалы, в кинофильмы. В звукозаписи оказываются мобильными также тембр, громкость, высотный и темповый уровни произведения.

Итак, незыблемым остается лишь одно — последовательность номинальных единиц, улавливаемых в реальном звучании. Она, безусловно, выполняет большую роль — служит средством консервации и идентификации произведения, является строгим алгоритмом для исполнительских действий. Но разве эту последовательность можно считать музыкой? Разве в ней заключена вся красота произведения, его неповторимое глубокое содержание? Да и несет ли она в себе хоть частицу музыкального смысла? Ответы тут даются разные.

А. Моль в книге «Теория информации и эстетическое восприятие»¹ утверждает, что двухмерная нотная запись содержит лишь деловую информацию, эстетическая же заключена в том, что возникает в конкретном исполнении, в его неуловимых, меняющихся элементах. Он, следовательно, акцентирует важность реального интонирования, и в этом с ним можно согласиться. Но он отказы-

¹ Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие. М., 1966.

вает звуковысотной и ритмической структуре музыки в эстетическом содержании, а это вызывает сомнения.

Другой ответ прямо противоположен. Собственно музыкальная красота и музыкальное содержание заключены именно в звуковысотности и ритме. Эта красота, это содержание вечны, проходят через столетия, позволяют говорить о неуничтожимых памятниках искусства. Единичные же реализации мимолетны и не относятся к музыкально прекрасному.

Наш ответ не совпадает ни с одним из приведенных, хотя две составляющие его части прямо соотносятся с ними. Музыка как эстетически прекрасное, живое, содержательное целое есть единство интонации и структуры. Иначе говоря, она, с одной стороны, — непременно структурируемый интонационный процесс, с другой — обязательно интонируемая структура. Интонирование не становится музыкой, если не упорядочивается в соответствии со специфическими структурными требованиями. Но и структура перестает быть музыкой без интонирования, хотя именно она фиксируется в координатной системе нотного письма.

Единство двух сторон хорошо известно музыкантам и исследователям. О двойственности музыкальной формы пишет, например, В. В. Медушевский¹. Вместе с тем эти стороны нередко изолируются друг от друга, обособляются. Упоминание об этом не имело бы смысла, если бы дело ограничивалось теорией. Однако в действительности две названные позиции отражаются и в самой музыкальной практике — в педагогике, в творчестве, исполнении, слушании музыки. Оставив пока в стороне слушателей, оценивающих и воспринимающих музыку в единстве всех ее сторон, рассмотрим два других типа. Один из них акцентирует структурную сторону, другой — собственно интонационную.

Отголоски практического структурализма, его варианты, истоки многочисленны и многообразны. Он охватывает исключительно большую массу людей, занимающихся музыкой, слушающих ее. Едва ли не самым ярким представителем этого рода слушания является существующее в практике музыкального образования слушание произведений перед экзаменом по «музыкальной литературе».

Как известно, эта дисциплина, преподаваемая в музыкальных школах и училищах, ставит своей задачей ознакомление учащихся с достаточно большим количеством произведений. На экзамене студент должен на слух определить и назвать несколько произведений, которые ему в отрывках воспроизводит педагог на фортепиано. Нет большей опасности совсем уйти от музыки, сохраняя при этом видимость знакомства с нею, чем в занятиях подобного рода. Спешим оговориться, — сама форма занятий на практике почти всегда более или менее преодолевается хорошими педагогами и студентами. Но

¹ Медушевский В. В. Интонационно-фабульная природа музыкальной формы. Дис. ... д-ра искусствоведения. М., 1983.

структурная опасность все-таки дает себя знать. Перед студентом стоит задача запомнить, хотя бы до экзамена, некоторое множество сочинений. Здесь и Мендельсон, и Гуно, и Берлиоз, и Шуман, и Вебер, и Вагнер, и Дворжак, и Григ и т. д. В библиотеке взяты ноты, горкой сложены на крышке рояля, подряд пролистываются том за томом, звучат в весьма схематическом исполнении тематически важные места из них. Память работает в авральном режиме. Иногда студент поддается очарованию музыкальных красот и расточительно расходует время, задерживаясь на одном произведении и углубляясь в него. Но в конце концов, спохватившись, снова начинает зазубривать темы. А запомнить их — это и значит выделить интервально-ритмический рисунок. Остальные признаки (не считая характеристической фактуры и гармонии) чаще всего полностью опускаются за ненадобностью. Эмоциональная сторона, смысл, красота — все это потом, когда-нибудь. Сейчас главное — запомнить.

Выучивая таким образом музыкальные произведения, студент привыкает к интервально-структурному восприятию, к тому, чтобы не обращать внимание на качество воспроизведения, на тех, кто исполняет (если в подготовке используется звукозапись). Будем к нему снисходительны. Ведь у него есть множество оснований поступать именно так. Кроме экзаменационных причин можно назвать, во-первых, музыкально-художественную. В нотной записи все-таки заключена не только деловая информация. Поток следующих одна за другой гармонических функций, тем, мелодических единиц образует неповторимое движение событий, сугубо музыкальных, но способных подчинить себе жизнь слушательского сознания, управлять его ассоциациями, эмоциями, размышлениями. Во-вторых, XX век продолжает утверждать и развивать композитороцентристскую позицию в оценке музыки. Схематически она предстает как комплекс аксиом: музыкальная культура есть совокупность множества музыкальных произведений, созданных выдающимися композиторами; развитие их творчества, смена имен есть основа истории европейской музыки; забыть или не знать имена крупнейших музыкантов-исполнителей можно, забыть композиторов — грех и т. п. Отсюда неосознанное подчеркивание значимости нотной записи, ведь именно она выходит из-под пера творца. Отсюда стремление познавать музыку как композицию. У студента могут быть и другие причины вставать на эту точку зрения. Он входит в мир музыки через произведения, и лишь позже у него накапливается опыт восприятия ее как искусства исполнительского, интонационного и каждое произведение множится в ярких и индивидуальных вариантах исполнения. А сначала он идет в концерт, чтобы послушать, например, Вторую симфонию Бетховена, которую он еще не слышал. Дирижер, оркестр отступают на задний план. Слушая симфонию, он открывает ее для себя, старается запомнить, сохранить общее впечатление, детали, главные темы. Это ему более или менее удастся. Его репертуар, номенклатура усвоенных памятью произ-

ведений, пополнен. Интонационное богатство исполнения не пропадает для него совсем. Но оно воспринимается через структуру, приписывается ей и в какой-то мере недооценивается.

Номенклатурное восприятие свойственно не только «музыкально-литературной» среде. Главной его опорой является сам феномен культуры. Нужно принять во внимание важнейший закон истории, заключающийся в том, что сохранение есть коренное свойство традиции, что без него вообще нет культуры.

В соответствии с этим выстраивается многомерная система оценок культурности. Издавна высококультурным считается человек, получивший широкое образование, владеющий несколькими языками, знающий древнюю, классическую и современную литературу, архитектуру, живопись, музыку. Если он с интересом откликнется на обсуждение достоинств и недостатков той или иной картины, музыкальной пьесы, то уже тем самым вызовет к себе уважение как знаток, как человек с широким кругозором, художественным чутьем. И это справедливо.

Нить, ведущая отсюда к студенту, зазубривающему темы множества произведений, видна отчетливо. Сам статус студента есть порождение института обучения, образования, как и продукция системы образования — высокообразованные люди. Эти оценки, констатируя уровень культуры, и сами порождают стремление к его повышению. Система их служит своего рода социально-престижной сеткой, на которую ориентируется общество. Возникают здесь и смешные, отрицательные явления. Человек, не знающий «Героической» симфонии Бетховена, стыдится в этом признаться. Не читавший какой-либо всем хорошо известной книги рискнет тем не менее сказать, что он ее когда-то читал, но уже не очень хорошо помнит. Стены многих квартир до потолков закрываются книжными полками, стеллажами, великолепно выполненными книжными шкапами, которые заполняются подписными изданиями. Внешний вид жилища при этом оказывается иногда более внушительным и «культурным», чем содержание сознания его обитателя, не успевающего и вовсе не помышляющего прочитать все книги. У него есть Пушкин, Толстой, Чехов, Достоевский, Горький, Бальзак, Гёте, Сервантес и многое другое — но главным образом на полках, а не в памяти, не в сознании.

Современная фонотека порождает немало проблем, сходных с теми, что возникают по поводу книг. Звукозапись начинает брать на себя множество функций в музыкальной жизни и культуре. Одна из них — замещение человеческой памяти. Любитель музыки, ранее постоянно посещавший концерты, со временем постепенно переходит к слушанию записей. Приобретение и накопление их в личной фонотеке может опережать прослушивание, и через некоторое время художественная потребность все чаще заменяется удовольствием коллекционера, ставящего на полочку отлично оформленный редкий диск, который можно будет потом показать друзьям.

«Звукозапись. Техника, эстетика и этика» — так следовало бы

озаглавить исследование, в котором давно нуждается XX век. Это было бы исследование-путеводитель, или исследование-памфлет. В нем могли бы даваться практические рекомендации и затрагиваться музыкально-психологические вопросы. В их ряду можно назвать вопрос об индивидуальности, неповторимости музыкального исполнения, об идентичности записи и оригинала, о достижении полной иллюзии звуковой реальности.

Последний возвращает нас к проблеме отношения интонации и структуры. Ведь именно интонационная направленность слуха требует от звукозаписи реалистической полноты. Между тем связанные с ней акустические проблемы практически неразрешимы, ибо реальные звуковолновые процессы необратимы, а ведь обратимости требует сама система звукозаписи: прием + воспроизведение. Отсюда вывод — слух с легкостью способен распознавать настоящие акустические процессы, звуковые же суррогаты остаются для него суррогатами. И это полностью относится к музыкальным звукозаписям.

Мы радуемся тому, что, не тратя время на посещение концерта в зале с прекрасной акустикой, можем, закрыв глаза, представить себе объемную звуковую картину по стереофонической записи. Правда, необходима особая настройка на слуховой обман. Однако настоящий концерт в большом зале мы предпочтем записанному.

Впрочем, широкое распространение звукозаписи породило и новую категорию слушателей. Один мой близкий друг, отличный музыкант, считает, что слушать музыку в записи приятнее, чем в концерте. Никто не мешает сосредоточиться, никто не диктует выбор произведений. Можешь слушать то, что хочешь, как хочешь и когда хочешь. Доводы убедительные и даже могут перевешивать контраргументы, связанные с ухудшением характера тембра, с искажением пространственности звучания, особенно заметными в записях оркестровой музыки. Но вообще здесь многое зависит от привычек, от профессиональной направленности слуха, от индивидуального опыта общения с музыкой.

Трудно давать советы, не зная этих особенностей. Можно сказать, однако, что формирование и упрочение новых способов восприятия музыки являются социально естественными. Они обусловлены историческими изменениями жизни и культуры. Massmedia — вот один из могучих материальных факторов, внесших необратимые изменения в способы общения людей. Один перед всем миром — формула, характеризующая новый, теперь уже почти вековой способ общения человека с человечеством — через радио. Один диктор — перед всеми слушателями, которых он не видит. Один слушатель — перед всеми дикторами, программами, радиостанциями мира. Публичное одиночество посетителя концерта дополнено одинокой публичностью радиослушателя. За этой зеркальной симметрией стоят сложнейшие явления, требующие социологического, искусствоведческого, психологического анализа. Мы вышли бы далеко за пределы, диктуемые избранной темой, если

бы углубились в него. Но одно остается несомненным. Слушание музыки через посредствующее техническое устройство связано с потерями, искажениями звучания, поисками суррогатов, воспитанием особых навыков фонической снисходительности, но также и с устранением случайных дефектов исполнения, с «улучшением» неудовлетворительных от природы голосов и т. п. А это имеет прямое отношение к теме.

Искажение или обеднение звучания в записи может казаться совершенно несущественным при установке на то же «музлитературное» запоминание произведения. Но оно может быть вполне допустимым и в тех случаях, когда ставится цель зафиксировать как раз интонационно-звуковые особенности исполнения. Записав на диктофоне бетховенскую Сонату a-moll op. 23 для скрипки и фортепиано (допустим, из восьмого ряда амфитеатра в Большом зале Московской консерватории 6 ноября 1975 года, когда она исполнялась С. Рихтером и О. Каганом), мы можем с огромным удовольствием снова и снова слушать ее при весьма низком качестве записи. Тут выручает способность схемы-копии выступать в роли полномочного представителя целого. Диктофон и не мог всего запечатлеть, но и малого достаточно, чтобы облегчить восстановительную работу живой памяти. Сама по себе эмоциональная сила воздействия может побуждать человека искать повторной встречи с поразившим явлением и обращаться к тем самым структурным формам, к которым легко присоединяется все остальное и которые помогают создать иллюзию повторения ушедших, неповторимых мгновений. Это подвластно даже одной только мелодической линии, по сравнению с которой и самую плохую запись уже не назовешь схематичной.

Где-то сверху или снизу на пианино подбирают по слуху мелодию «Белорусского мотива» — песни, которую, быть может, под другим названием поют «Песняры». Чувствуется, что мелодия очень нравится, что она воспроизводится с теми же акцентами, какие были услышаны в пении ансамбля и солиста. В сущности, нравится не сама мелодия. Она не потому тщательно выискивается по звукам на клавиатуре, что важна как звуковысотная конфигурация, а потому, что своей слабой характеристичностью помогает создать полное впечатление индивидуальной манеры певца, яркой характерности его пения.

Да! Так и в большинстве случаев. Невозможность «присвоить» себе, повторить другого в себе приводит к тому, что воспроизводится лишь внешняя схема поступков, действий, выражений, но зато она мысленно наделяется полнотой чувственно-конкретного содержания. Мелодия запоминается не ради линии, а ради того, что она в себе вмещает.

В звукозаписи есть и то, и другое, и потому она дает возможность для развертывания самых разных типов слушания. Она с лихвой удовлетворяет потребности просвещения, нужды курсов музыкальной литературы. Этой цели как раз и служат в основном фонотеки

музыкальных учебных заведений. Но она же обеспечивает внимательному слушателю иллюзию живой интонации.

Оба эти вида слушания имеют и нечто общее — нацеленность на серьезное и даже проникновенное восприятие. В них используются психологические механизмы константности восприятия, помогающие отсеивать налет искажений, огрубленности, схематичности, возникающий из-за несовершенств электроакустической аппаратуры, — отсеивать или для воссоздания полного впечатления интонационной жизни, или для мнемонических целей номенклатурного восприятия. И оба они, как правило, осуществляются так, чтобы музыка не мешала другим, чтобы она не была слишком громкой. Часто для этих целей используются головные телефоны. Их перспективность очевидна.

Но есть и совершенно иная практика восприятия музыки, в чем-то противоположная номенклатурной, — попутное, рассеянное слушание, сопровождающее самые разные процессы и виды деятельности, не имеющие прямого отношения к музыке. Эта практика — ее иногда называют «комитатной» — в некоторых отношениях сходна с насвистыванием, напеванием, мурлыканьем под нос во время работы (при копировании чертежей, при сборке любительского радиоприемника, при резьбе по дереву и т. п.). Но хотя при попутном слушании звуковоспроизведение может обладать отличным качеством, а сама музыка и ее ткань — высоким профессионализмом, все же есть и существенная разница, ибо насвистывание, напевание, при их небрежности, несовершенстве и дилетантизме, носят активный характер, слушание же пассивно и допускает постоянные отключения внимания.

Комитатное восприятие антиноменклатурно в том смысле, что здесь не ставится цель во всех деталях запоминать то или иное произведение. Потребность освоения, приобретения здесь удовлетворяется не с помощью собственной музыкальной памяти, хотя произвольное запоминание может быть сильным, а с помощью внешней памяти дискотек, коллекций записей. Поэтому слух не нацелен специально на выделение традиционных мнемонических элементов — тем, мелодий. Напротив, огромную роль играет собственно звуковая красота, яркость тембров, характеристичность, привлекательность голосов и многие другие чисто звуковые, фонические, сонорные свойства. Ценятся здесь, конечно, и эмоциональность интонирования, и мелодичность, и некоторый налет интеллектуальности (например, в джазовой импровизации). Но и меломания, и фономания и прочие удовольствия являются попутными. Практически снимается композиционная направленность восприятия. Для нее нет почвы. Как правило, длительность включений ориентирована на малые формы, а композиционные события предельно просты, хотя фонически эффекты — например, неожиданное смещение тональности при повторении одного и того же материала, осуществляемое в целях освежения именно звуковой красочности.

Какова громкость слушаемой таким образом музыки? Обычно — средняя, иногда приглушенная, но может быть и очень высокая. Тут мы сталкиваемся с новой проблемой — принудительного, невольного попутного восприятия музыки. Ведь включение аппаратов осуществляется не всегда в локальном домашнем пространстве, да и эффективных звуконепроницаемых перегородок, пожалуй, пока что нет. А если это не дома, если радиола стоит на подоконнике и окна распахнуты! Да и вообще — на улице, в парке, в автобусе, в поезде! Как обстоит дело тут со слухом, слушанием и слышанием?

Узкая полоска земли, отделяющая залив от моря, — Куршская коса. Это одно из самых изумительных мест Прибалтийского побережья. Здесь отдыхал Томас Манн. Здесь, когда идешь вдоль моря и дюн, слышно, как поет под ногами промытый морской волной и прогретый солнцем песок. В покрывающих холмы, впадины и пригорки сизовато-зеленых зарослях, где высокие сосны и березы чередуются с мелколесьем, с кустарниками, с особыми низкорослыми соснами, причудливыми по форме стволов и веток, вдруг попадаются лоси, лани, огромные зайцы. Белка, испуганная неожиданной встречей, мгновенно забирается с земли на вершину дерева и там трещит, сердится, ругается. Ее возмущенный голос долго слышится уже удалившемуся человеку.

Но мы столкнемся здесь также с многочисленными представителями транзисторной цивилизации. Вот Юодкранте — селение, в котором есть несколько прекрасных домов отдыха. Оно жмется к шоссе и заливу, а с морским пляжем соединено живописными тропами.

Люди идут по лесной дороге на пляж и несут в руках, в сумках транзисторные приемники, магнитофоны. Из леса сзади и спереди слышатся музыкальные звуки. Ни одна мелодия, ни одна пьеса не доходят до слуха целиком ни во времени своего движения от начала до конца, ни в высотной и тембро-динамической палитре. Долетают плавно входящие в сознание и столь же плавно уходящие частицы музыки. Но зато это повторяется очень часто, иногда даже без перерывов.

Это было и пока что есть. Что это — плохо, хорошо, безразлично? Каков эффект для человека, мимо которого проходит с приемниками? Как к этим звукам относится владелец транзистора?

Вероятно, для многих владельцев музыкальное звучание является сигналом того, что приемник работает, что батареи или аккумулятор еще не «сели». Это — первое. Второе: звуки музыки показывают спутникам владельца, что он обладатель «хорошего экземпляра», что он — на уровне моды и благосостояния, что он — «комильфо». Конечно же, многим приемник нужен вовсе не для этого. Но такое, хотя бы чуть-чуть, всегда есть. Третье: владелец слушает краем уха музыку и речь и довольствуется их иногда случайно выхваченными и осознанными обрывками для того, чтобы произнести какую-нибудь реплику. В этом проявляется для него самого (но обязательно в присутствии другого, реальных или воображае-

мых спутников, а следовательно — для них) его способность суждений, вкус, критерии ценности. Ценностная деятельность развертывается здесь в достаточно полной мере, хотя самого музыкального материала может быть совсем мало. Эта деятельность вплетена в разговоры о том, о сем, также носящие характер самовыявления через оценку.

Есть еще и четвертое, и пятое, и еще, и еще.

Звуковоспроизводящий аппарат — в особенности когда владелец находится в одиночестве — обеспечивает своеобразный эффект присутствия, создает у его хозяина подсознательное ощущение того, что рядом с ним кто-то или что-то функционирует. И это дает возможность при случае высказаться. Это дает опору размышлениям, канву или даже посторонний фон, но фон, реально ощутимый. Это в какой-то мере снимает эффект немоты, глухоты одиночества, поддерживает в человеке движение человеческого, то есть связанного в каждом с людьми, с другими, с теми, кто на него «смотрит», на чьи критерии он социально ориентирован. Эффект присутствия возникает и в других условиях слушания. Например — дома при включении репродуктора, и не при одиночестве. Тут уж и музыка, и речь — все превращается в шум.

Приходя с работы, один мой знакомый включает первым делом телевизор, а затем почти сразу и одновременно транзисторный приемник, находящийся в соседней комнате. И тут, и там устанавливается звучащая акустическая атмосфера, причем обе ее части проникают друг в друга, так как дверь остается открытой. Так начинается отдых. Ни телевизионная передача, ни радиопрограмма не слушаются специально, ибо «отдыхающий» начинает что-то рассказывать другим членам семьи, спрашивать, вести беседу. Но стоит только кому-нибудь выключить звучащие аппараты, как у него возникает чувство беспокойства — ему явно не хватает привычного шума.

Вряд ли стоит здесь с порога давать отрицательную оценку этому навыку, ибо вполне вероятно, что у него есть и некоторые положительные основания (как есть и негативные).

Одно из них — способность музыки создавать ощущение наполненного течения времени. Музыкальное звучание при попутном рассеянном слушании уподобляется сигарете, курение которой заполняет время, создает видимость деятельной активности. И привычку к подобного рода слушанию, по-видимому, столь же трудно искоренить, как и бросить курение. Сигарета ядовита, но зато можно создавать вагоны для некурящих, а вот музыка звучит во всех вагонах...

Музыка, не будучи предметом пристального внимания человека, все же держит его внимание в своей дымке, в своем легком, как вуаль, плену и — снимает течение мыслей, в каком-то виде замещает это течение собой. Возникает состояние, которое называют бездумным. Вероятно, оно иногда является для человека психо-

физиологически необходимым, полезным. И транзистор дает ему такую возможность. Бедная музыка! — воскликнут пуристы.

Но вернемся к благодушному настроению лета 1975 года, к транзисторам Юодкранте. Слушается ли тут музыка как музыка по-настоящему? В ней есть многое, что может заинтересовать и дилетанта, посещающего концерты, и музыканта-профессионала. Стиль, характер и уровень исполнения, новое в творчестве композитора, до сих пор знакомого по другим произведениям, детали формы, мастерства. Но может ли это быть воспринято в полном виде в условиях ходьбы на пляж? Ибо даже если плывущие мимо сосны, ели, щебечущие птицы и образуют органично сочетаемый с музыкой фон для нее, все же этот фон необычен, он может отвлекать от музыки, так же как и попутчики или встречные знакомые.

Множество факторов способствует тому, что восприятие музыки в таких условиях проходит преимущественно на звуковом уровне. Слушаются тембры, регистры, аккорды, оркестровые эффекты. Интересен эффект наплыва — совершенно плавное возникновение музыки из тишины, из намеков, и плавный без четко фиксируемой переходной зоны уход в тишину. Это сплавляет музыку с пространством, с лесом, морем.

Быть может, здесь музыкально загружается и совершенствуется своеобразный периферический слух — тот слух, который в своих эффекторных компонентах отражает пространственно-резонаторные элементы звучаний и который издревле направлен именно на оценку фоновых звуковых проявлений среды?

Да, это так. Однако тут отрицательным образом сказывается то, что канадский композитор и педагог Р. Мёррей Шефер назвал «шизофонией», — отделение звучания от его источника, каким является реальный инструмент или ансамбль, играющие музыканты, зал, студия, в которых осуществлена звукозапись. Музыка, отделившись с помощью электроакустической техники от своего источника, все же несет с собой свое физическое пространство, несовместимое с пространством новой, например, природной среды. Это пространство концертной студии звукозаписи с ее акустическими реверберационными параметрами. Более или менее продолжительное вслушивание позволяет улавливать эти характеристики и ведет к неприятному ощущению двойственности, противоречивости — наложения студийного пространства на природное. Воспитанное миллионами лет слуховое постижение пространства терпит здесь большие муки, и хотя рассеянно слушающие музыку люди улыбаются и шутят, их периферический пространственный слух постепенно атрофируется, отказываясь решать почти бессмысленные задачи, его возможности сокращаются как шагреновая кожа.

3 августа 1975 года производились подсчеты. Из 75 встретившихся по дороге к пляжу групп или одиночек девять сопровождали себя транзисторной музыкой. На пляже из 164 групп с тран-

зисторами отдыхали 23 группы, а при повторном обследовании — из 104 групп — 17. В среднем, таким образом, один транзисторный приемник приходился на каждые семь групп. Слава богу, не так уж много, но, увы, и не мало. Особенно — для человека, который принужден их слушать, что вызывает у него раздражение или даже враждебность. Ведь для него транзисторы прежде всего нарушители тишины. И у него, пожалуй, не меньше, а гораздо больше оснований оценивать факт разгуливающих с приемниками и магнитофонами.

Но еще хуже радиолы, стоящие на подоконниках у раскрытых окон. Автор до сих пор вспоминает, какие преступные мечты и коварные проекты не так много лет назад зарождались и развивались у него, когда на улице его настигали и преследовали громогласные репродукторы. Это были изощренные проекты особо хитрого оружия, бесшумно и точно поражающего радиоэлектрические сердца ненавистной аппаратуры. Представлялось, как в результате его тайного действия всюду воцаряется неожиданная для потребителей этой техники мстительная тишина.

Однако с рассеянным, попутным слушанием музыки дело обстоит не так просто. В нем, как уже говорилось, если не считать неприятного воздействия на принудительно слушающих, — не одни только минусы. И вообще, желать, чтобы все люди слушали музыку с профессионально-концертной установкой, не отвлекаясь и не отрываясь, — утопия. Ведь навык такого слушания — это плод длительного музыкального развития человека, а самый тип слушания не может рассматриваться как универсальный, пригодный для всех случаев жизни, для всех культурно-исторических условий.

Как ценная реакция нарастает здесь количество проблем.

Одна из них — соотношение индивидуальных и массовых форм слушания музыки и музицирования. Еще одна — целесообразность тотального управления музыкальной средой. Ни положительный, ни отрицательный ответ на вопрос, нужно ли управлять ею, не устроит вдумчивого читателя, хотя первый кажется более предпочтительным. К этим проблемам присоединяются многие другие, например использование музыки на производстве, уже привлекавшее внимание исследователей, практиков и теоретиков «функциональной музыки»¹.

Об эстетических и этических вопросах радиолубительского конструирования музыкальной аппаратуры много думал А. А. Володин². Немало проблем связано с социальными функциями музыки в современном и будущем обществе, в художественной жизни, в быту.

Реалистичный и конструктивный подход требует принятия некоторой гипотетической единой точки отсчета. Ею может быть идея

¹ См., в частности: По в и л е й к о Р. П. Функциональная музыка. Свердловск, 1968; Г о л ь д в а р г И. А. Функциональная музыка. Пермь, 1968.

² В о л о д и н А. А. Электромзыкальные инструменты. М., 1979.

охраны человеческих талантов, способностей и возможностей, как данных ему природой, так и добытых для него многовековой культурой и приобретенных им самим в своей жизни.

Разве не проявляется эта идея в знакомом каждому идеале гармоничного человека, с легкостью владеющего самыми разнообразными навыками, ловкого и сильного, доброго и чуткого, смелого и самоотверженного. Совершенствование способностей видеть, слышать, чувствовать, наблюдать, понимать — все это тоже входит в то волнующее и яркое представление об идеале, которое постепенно формируется у человека с ранних лет и, быть может, особенно сильно разворачивается во всех своих эмоциональных, мыслительных и образных компонентах в пору юности.

Совершенствование слуха — важнейшая сфера естественного развития, поисков путей, серьезной работы, бережного внимания. Но необходимым условием здесь является правило, требующее почти неукоснительного соблюдения, — слушать только для того, чтобы слышать, то есть воспринимать, понимая, осознавая, относясь к слышимому со всем вниманием, и никогда не слушать просто так, пропуская мимо ушей. Есть ситуации, когда приходится делать исключения из этого правила, но чаще всего его выполнение зависит от нас самих.

К сожалению, оно зависит и от других людей, от сложившихся в обществе обыкновений, от инерции бездумного отношения к звукам, к шумам, к музыке, которую слушают не слыша, а потому превращают для себя в шум.

В защиту тишины, против музыки — за музыку! — вот лозунги, которые (можно быть в этом совершенно уверенным) людям знакомы уже давно. К сожалению, лозунги, декларации часто девальвируются. Есть особенный род эпидемий, охватывающих общество незаметно, исподволь, но действующих почти неотвратимо. История дает много примеров. Это — моды, повальные увлечения йогой, экстрасенсами, столоверчением. Но иногда форму эпидемий приобретают и социально-психологические процессы, в основе которых лежат идеалы добра, гуманизма, справедливости — так как почему-либо оказываются связанными с явлениями перегибов, фанатизма, бюрократического, формального отношения к делу. И уже сама температура эпидемий въжигает, выхолащивает эти идеалы. Между тем многие из них возникают как веление времени.

Такова, например, пронзительно яркая идея защиты леса. Еще в начале века эта идея могла восприниматься как несерьезная, не отвечающая реальности, хотя лесные пожары бушевали во все времена, а лесная промышленность уже развилась до гигантских масштабов. Томас Манн в романе «Волшебная гора» приписывает эту идею одному из чудаков, которых взлелеяла оторванная от мира и цепкая в своей психологической власти горная туберкулезная лечебница...

Но идея защиты леса постепенно все более завоевывает искусство, политику, серьезную публицистику. «Русский лес» Л. Леоно-

ва появляется в то время, когда лесохозяйственные проблемы оказываются уже очень насущными. Вслед за этим произведением возникают и другие — кинофильмы, пьесы, телепередачи. «Песнь о лесах» вливается могучей мелодией в полифонию широко развернувшейся во второй половине XX века кампании в защиту окружающей среды — против загрязнения рек, водоемов, морей, против задымления воздуха, захламления туристских стоянок и троп, против заражения атмосферы, недр и вод. Ширится, наполняется мощью многогласие этих идей, влечет за собой практические следствия, государственные решения, всемирные договоры, приобретает характер светлой и тревожной, заботливой и предупреждающей прогрессивной силы. По активности и разветвленности действий, пропагандистских, политических, экономических, исследовательских, это движение требует совершенствования общества, прогрессивных преобразований хозяйства и перестройки психологии людей. Здесь необходим не отказ от техники, а ее совершенствование — создание сооружений для очистки сточных вод, выхлопных газов, продуктов атомных электростанций. Но не менее важно создание новых норм поведения, новых этических установлений. Руссоистской формуле «назад к природе» наше столетие отвечает движением «вперед к природе».

И вот здесь широта и мощь течения то тут, то там наталкиваются на препятствия, вступают в противоречие с вечно изменяющимся, вечно несовершенными формами распространения идей в обществе. Неумело, бесталанно составленный текст радиопередачи, безмерно частое упоминание формул и лозунгов «защиты окружающей среды», преувеличенно менторский тон, за которым скрывается личное безразличие, влекут за собой обесценивание, обезличивание, девальвацию этих формул-знаков, вызывают досаду, «усталость» восприятия, вырабатывают отношение, увы, вполне сравнимое с иммунитетом, развивающимся во время эпидемии. Воспринявший идею иной ее глашатай начинает вести себя подобно герою пословицы «заставь дурака богу молиться — он и лоб расшибет». Как же обидно бывает почувствовать, что в неумелой, формальной, антихудожественной «агитке» и сама идея начинает казаться не столь уж важной, насущной, злободневной.

Как хочется иногда воскликнуть: остановите поток призывов и деклараций, умерьте пыл во имя усиления скрытого, подлинного голоса самой идеи, помните, что довести идею до абсурда — значит уничтожить ее!

Но ведь нельзя же, чтобы литература, искусство, публицистика, средства пропаганды вдруг совсем замолкли и остановились в своем движении за чистоту окружающей среды. Невозможно молчать, когда сознание, пристально и длительно созерцавшее безобразия, чинимые вольно или невольно людьми со средой своего обитания, требует выражения протеста, требует слов и восклицательной интонации.

В этой книге много слов направлено в защиту тишины, в защиту

от шума, производимого музыкой, — за музыку. Автор ее прекрасно понимает, что его речь вливается лишь малым ручейком в широкий поток высказываний в защиту тишины. Научно-популярные статьи в журналах, выступления музыкантов по радио, дискуссии за круглыми столами — всего не перечислить. Страшно боясь возбудить чувство досады, затронуть иммунные точки сознания современного читателя, уже уставшие от формул, становящихся повседневными, автор все же решается включить свой голос в развертывающуюся дискуссию. И признается в том, что, хотя вместо активных восклицаний и вместе с ними он применяет иные, более спокойные средства научной прозы, все же за ними скрыто чувство острой тревоги за судьбы окружающей человека звуковой среды, за судьбы музыки и связанной с нею гармонии внутреннего и внешнего мира людей.

И ведь почему же призывы в защиту лесов и вод, в защиту тишины часто слушают, но не слышат? Да потому же, что слышание, то есть внимательное, руководимое готовностью активно откликнуться восприятие, воспитывается тишиной, а не шумом. И быть может, сейчас уже не до кодексов слушательской этики, так как есть и нечто более неотложное — борьба с производственными и транспортными шумами в городах, — все-таки «Окно в тишину» (так называлась одна из статей в популярных журналах) должно быть проделано и широко открыто также в быту, в частности в обращении с музыкой, с производящими звуки радиоприемниками, телевизорами, радиолами.

Броский, соответствующий традициям боевитой, ищущей эффективности журналистики, этот заголовок удачно отражает важный для нас поэтический мотив — мотив окна. Окно — символ общения человека с миром, природой, тишиной, с людьми, друзьями, близкими.

... «Вечер, ты помнишь, вьюга злилась, <...> А нынче... погляди в окно!»; «К окошку, вздохнув, подхожу я — виден чернеющий сад...»; «А из саду в окно вползающие розы...»; «Весна в окно стучится и гонит со двора...»; «А вчера у окна ввечеру долго-долго сидела она и следила по тучам игру, что, скользя, затевала луна...»; «Слепая мать глядит в окно, весне морщинками смеется...»; «Светлой искоркой в окошко месяц к девушке глядит...»; «У моего окна черемуха цветет...»¹...

Хорошо одному у окна!
Небо кажется вновь голубым,
И для взоров обычна луна,
И сплетает опять тишина
Вдохновенье с раздумьем святым.

В. Брюсов

¹ Фрагменты из стихотворений А. Пушкина, А. Толстого, Ф. Тютчева, А. Фета, С. Городецкого, К. Случевского, Г. Галиной.

Чтобы окно в тишину открылось для музыкального и вообще для чуткого слуха, от людей требуется немало — может быть, даже серьезные изменения в жизненном укладе. Но зато, можно быть в этом уверенным, природа воздаст сторицей — восстановлением дремлющих, засыпающих или, лучше сказать, усыпленных сил и способностей. Это будет окно не только в сад, в лес, к людям, к небу и облакам, не только в зимнюю или летнюю природу, горную или морскую, ласковую или равнодушную, но и в природу, глубоко запрятанную в самом человеке.

Есть много звуков в сердца глубине,
Неясных дум, непетых песен много;
Но заглушает вечно их во мне
Забот немолчных скучная тревога.

А. К. Толстой

Р. Мёррей Шефер в своей книге¹ разрабатывает широко задуманный проект преобразования звуковой среды. Этот проект предполагает исследование различных акустических ландшафтов, учет историко-культурных закономерностей их развития и выработку рекомендаций, направленных на то, чтобы улучшить «оркестровку мира». Изучение слуховых возможностей у представителей одного из племен Центральной Африки, находящегося в условиях акустического благополучия (максимальные громкости — не более 75 децибел), показало, например, что людям этого племени совершенно незнакомо явление прогрессирующего старческого ухудшения слуха.

Анализируя и сопоставляя друг с другом звуковые среды внутриутробной жизни и жизни после рождения, естественные акустические ландшафты морей, лесов, степей и побережий с индустриальной средой, внедрившей в жизнь в качестве «основного тона» шум моторов вместо шума ветра и волн, вскрывая факты «шизофонии» как общего следствия развития звукотехники, «шумовых стен», создаваемых сверхмощными средствами усиления музыки, соперничества церковных колоколов и полицейских сирен, Р. М. Шефер предлагает составлять акустические партитуры ландшафтов и учитывать их при проектировании мест обитания, городов, селений; предлагает объединить усилия музыкантов, акустиков, психологов, социологов. Такое содружество могло бы ставить и решать самые разные задачи — регистрировать важнейшие характеристики звуковой среды, анализировать шумы только что изобретенных новых машин, предваряя их освоение, изучать воздействие различных акустических условий на человека и его поведение, исследовать возможности голоса и слуха.

И это замечательно. Но проектов и исследований мало. Много, и может быть, главное, зависит от самого человека, от каждого, из-

¹ Schafer R. Murray. World Soundscape Project. Немецкий перевод — Die Schallwelt, in der wir leben. Universal-Edition, Wien, o. J.

под чьих рук возникают шумы, чьи пальцы нажимают включатели и выключатели радиоаппаратуры, кто уже привык слушать не слыша.

Развитием собственного звуко-слухового поведения мы еще можем в какой-то степени управлять. Но как? Что при этом нужно знать и учитывать? Многое. И не в последнюю очередь — те естественные закономерности, которые связаны со строением источников звука, музыкальных инструментов и голосов, с отражающей эти закономерности сложной, функционально упорядоченной работой слуха.

Что это значит? Это значит — стараться следовать естественному разделению труда, который выполняют различные функциональные отделы нашего слуха, создавать щадящие режимы их работы.

Артикуляционно-произносительный слух, например, сильно страдает от невнимательного слушания дикторской речи. А упорядочить слушание соответствующих программ — дело каждого человека, хотя здесь есть о чем подумать и тем, кто эти программы составляет.

Интонационный слух, опирающийся на активность связей, на певческие ассоциации, является основным при слушании музыки. Он наиболее стоек к разного рода излишествах. И все же иногда слушание нужно заменять собственным музицированием, не боясь и не стыдясь дилетантства. Внедряя систему Д. Б. Кабалевского, следует заботиться о том, чтобы в школьных программах при этом не слишком теснилось пение.

Богатая красками музыкальная фактура требует от человека развитых слуховых навыков. Они, как мы видели, разнородны. Основной базой является здесь тембровый слух, связанный со специфическими предметными ассоциациями, с опытом пространственной ориентации в звуковой среде. Развитию его способствует хоровое пение, игра (особенно в ансамбле), освоение различных инструментов, даже простейших. К собственно тембровому слуху присоединяется и фонический, нацеленный на ладовые и гармонические краски. Но в фонизме объединяют свои усилия тембровый и интонационный слух. А это значит — снова и снова заботиться о балансе пассивного и активного, меньше слушать и больше слышать, больше петь и играть. Для сонористического слуха условия, казалось бы, идеальны, так много смешивающихся звуков и шумов окружает нас. Но, во-первых, в этой палитре сильно сжались и поблекли шелесты леса. Во-вторых же, именно сонорный, фоновый слух особенно чувствителен к «шизофоническим» диссонансам, к пространственной неопределенности, рассогласованности и фальши, которые часто возникают в звучании электромузыкальных инструментов и синтезаторов, в звукозаписи и передаче. Уменьшить дозу музыки и речи, воспринимаемой от искусственных источников и передатчиков, — значит восстановить равновесие при-

родных возможностей слуха. Слабое рассогласование есть в кино, где экранное изображение пространственно не совпадает с репродукторами. Так что же, не ходить в кино? Конечно, ходить. Конечно, слушать радио и внимать музыке, речи, призывам к тишине — слышать их. Имеющий уши — да услышит.

— Неужели ты веришь в то, что, прочитав твою книгу, люди будут менять свои привычки, выключать радиоприемники и телевизоры в момент, когда внимание не направлено на слушание, и пропагандировать твои идеи среди друзей? — сказал мне один знакомый, прочитав несколько фрагментов рукописи, в которых как раз рассматривались вредные последствия бездумного отношения к звуковой среде.

— В лучшем случае,— говорил он,— читатели могут сообщить тебе письменно или даже при личной встрече некоторые новые факты, свидетельствующие о твоей правоте, и будут считать, что тем самым уже сделали доброе дело. И это будет подобно исповеди, покаянию в грехах, будет приносить мнимое облегчение душе после отпущения грехов, хотя сами грехи тем самым не исчезают ни в своих последствиях, ни как дурной пример для будущего. И как часто мы ругаем себя за свои дурные привычки, но тем самым как бы выговариваем себе право на них, как часто мы находим в самокритике своеобразное самооправдание: не судите меня, ведь я сам себя осуждаю, а значит, я человек сознательный, понимающий, что есть плохо, а что — хорошо.

ТИШИНА

Поиски тишины, вслушивание в тишину, познание тишины, забота о тишине — так более пространно можно было бы назвать этот особенно важный, заветный раздел книги. Тишина — хранительница тайн, оправа звуков, первичный хаос, из которого рождаются звуки. Лесная тишина, тишина бескрайней степи, безмолвие гор, тишина покинутого древнего жилища, коварная тишина вражеского стана. Тишина темной уютной комнаты. На ее черный бархат мягко падают мерные звуки большого маятника. Тишина сама пронизана звуками. Она звенит стрекотанием кузнечиков, наполнена спокойным дыханием спящего ребенка, влажным шумом осеннего непрекращающегося дождя.

Абсолютная тишина для человека недостижима. Он не может наблюдать ее непосредственно, так же как не может ощутить абсолютного нулевого уровня температуры по Кельвину.

Абсолютная тишина непостижима. Это совсем не тишина, а что-то другое, странное, страшное. «Дальнейшее — молчание!» — говорит умирающий Гамлет. Ничто, пустота, отсутствие всего, а значит, и тишины — вот что подразумевается здесь под словом «молчание».

Не эта тишина окружает звуки, но и она в художественных модификациях, символах, условных изображениях вводится в ткань музыки.

Тишину вечного покоя нарушает Руслан своим возгласом — «О поле, поле, кто тебя усеял мертвыми костями!». Гробовое молчание должен услышать в зале пианист перед заключительной каденцией в ми-минорной прелюдии Шопена. Жуткая, мертвая тишина воцаряется после удара гильотины в «Эгмонте» Бетховена. Лишь спустя некоторое время после потрясения рождаются тихие звуки скорбного хора.

Такая тишина — одно из выражений антитезы «жизнь — смерть», получавшей разнообразные воплощения на протяжении многих веков развития европейской музыки.

Мы находим противопоставление громкого и тихого в ритори-

ческом словаре теории музыки XVII века. Целый ряд риторических толкований получает пауза. Среди них *aposiopesis* — генеральная пауза, призванная изображать смерть и вечность, *suspiratio* — паузы-вздохи, используемые для изображения аффектов скорби, *tnesis* — разрывание слов паузами, обычно связанное с характеристикой ужаса, страха.

Звуки, разделяемые паузами умолкания, не являются при этом логически изолированными. Напротив, весь эффект фигуры *tnesis* в том и состоит, что паузы вторгаются в связную линию музыкально-речевой интонации, остающуюся связной. Сознание раздвоено. Между звуками выслушивается ужасная тишина, между паузами — сквозное напряженное движение мелоса мысли. Фигуру эту постоянно используют композиторы XVI — XVII веков в своих вокальных, хоровых произведениях. Она становится одним из канонов и хотя воплощается в мелодической линии, ритмическом рисунке и интонационно-ладовых сопряжениях всякий раз по-разному, хотя музыканты-сочинители выслушивают в паузах неповторимый по индивидуальным оттенкам конкретизируемый текстом смысл, все же основной образный, характеристический, эмоциональный модус этой тишины сохраняется.

Но вот в «Кориолане» Бетховена, в завершающем увертюру последнем проведении основной темы этот прием, внешне почти идентичный фигуре *tnesis*, приобретает уже совершенно новый смысл — столь кардинальной оказывается его семантическая трансформация, не исключая, правда, если внимательно вслушаться, ощущений глубинного родства со своим генетическим первоисточником.

В коде *Allegretto* из Седьмой симфонии Бетховена рассредоточенное и во времени, и в регистровом пространстве проведение темы по своему смыслу очень близко примеру из «Кориолана». Но услужливая память преподносит нам сюрприз. Рассредоточенное проведение темы, прерываемое моментами молчания, или проведение серии кратких тематических фрагментов, подобное пунктирной линии, попадает в очень многих музыкальных произведениях самого различного характера. Здесь и «Старый замок» из «Картинок с выставки» Мусоргского, и ми-минорная прелюдия ор. 11 Скрябина и многое, многое еще.

Некоторые из подобного рода случаев явно связаны с семантикой настроенного почти полного молчания, прерываемого краткими тонами или аккордами. Некоторые — совсем «из другой оперы». И тут возникает множество мыслей и вопросов. Почему рассредоточенное проведение тематического построения, главной мелодической темы чаще всего встречается в заключительных разделах, в кодах? Ведь нельзя же идеи и образы реквиема или программных произведений с эпизодами смерти героя считать ни самым важным, ни тем более единственным источником значений и усматривать в жизни интонационного музыкального потока, завершаемого тишиной, прямое отражение жизни и смерти!

Нет, конечно, хотя музыкальной интонации доступно воссоздание и такого параллелизма-метафоры. С. Ф. Цинцадзе пользуется им в струнном квартете, посвященном памяти Д. Д. Шостаковича. Конечно, вполне доступная (более, чем в каком-либо другом искусстве) прерывистая пульсация ритмической агонии избегается музыкантами как чересчур натуралистичная. Но если отображаются ограниченные во времени процессы, то во всем их множестве нельзя не заметить единой основы. Это динамика остановки, осложненной затухающими колебательными импульсами. Ее можно почувствовать и в разделенной паузами последней мелодии, и в перемежаемой рокотом литавр последовательности внушительно утвердительных трех ударов симфонического аккорда. Рокот литавр здесь — или торжественный, или грозный, или враждебно-тревожный. Это тоже тишина — но тишина грозы. Вот и оказывается, что в море подобного рода примеров впадает множество совершенно различных потоков, а трогательно наивные с позиций XIX и особенно XX веков, возвышенные образцы применения риторической фигуры — лишь один из ручьев, несущий с собою кристально прозрачную холодную влагу... Но эту тишину внимательно, заинтересованно слушает XX век.

Другая тишина, тоже интересующая искусство XX века, — это тишина многозначительная, осмысленная, живая, тишина, противостоящая мертвым шумам, пустым словам, многоречию ничего не значащих словопрений, многогласию телевизионных, радиомызыкальных передач. Такую тишину пытается собрать чужак инженер, склеивающий рулоны магнитной ленты из кратких ее обрезков, на которых записана та или иная вдруг возникшая в речи, в суматохе пауза молчания, ожидания, внезапной задумчивости — герой одной из немецких новелл середины XX века. Ее с вожделем ждет рабочий шумного цеха, собирающийся на отдых в деревню.

Тишина как благо, все более и более недостижимое, — одна из нарастающих в своей значимости идей и забот XX века. И как парадоксально перевертывается ныне формула «живое — неживое»! Живые двигаются, действуют как автоматы; бездушное, грохочущее, неживое вламывается в жизнь. Шумы, звуки становятся тишиной с отрицательным знаком — тишиной как отсутствием смысла.

Притягательной становится тишина живая, воспетая поэтами. Ночная тишина, в которой «чуть трепещут серебристых тополей листья», говорят друг с другом звезды, «пустыня внемлет богу».

Осознание ранее не замечаемого — тишины, как благодати, как сущего, а не отсутствующего, — началось очень, очень давно. Но чем дальше, тем больше она превращается в самостоятельную ценность.

Тишина становится предметом мечтаний, материей, которую можно обрабатывать, и не только в поэзии. Ее семантика осознается как вполне сопоставимая со звуковой.

В японском кинофильме «Голый остров» полностью исключена человеческая речь. Главные герои не произносят ни одного слова. Лишь иногда из их уст вырываются междометия, звуки плача... Волны моря плещутся, омывая голые камни, слышны шаги и тяжелое дыхание поднимающегося в гору с водой для поливки выращиваемых на скудной почве деревьев, овощей, цветов. Музыка приравнивается к тишине.

В экстравагантных опусах Кейджа музыкант выходит на концертную эстраду и сидит молча за инструментом, выдерживая строго указанное «композитором» время. Публика недоумевает. Но она уже ко всему привыкла. Многие из слушателей размышляют на тему о том, что можно извлечь из этой игры с традиционной концертной ситуацией.

Греческий певец Н. Теодоракис поет песни, но вот он берет гитару и стоит молча. Слушатели же представляют себе звучание песни, которая могла бы быть, но которая оказалась под запретом.

В слове «тишина», если его произнести вдруг, неожиданно, обратившись к человеку, занятому каким-то полностью поглотившим его делом, содержится для него столько самых разных значений, что оно может показаться даже не очень определенным по своему содержанию. Действительно, многие из значений этого слова противоположны и как бы нейтрализуют друг друга. Тишина благоуханная и спокойная несопоставима, несоединима с тишиной холодной и враждебной; тишина как царство косности и лени (тишь да гладь...) противоположна тишине напряженного размышления; тишина перед грозой и после нее... Все это множество значений-образов, как облако смешавшихся ароматов, окутывает слово, произнесенное вне определенного по содержанию разговора. Но эта нерасчлененность значений вовсе не напоминает затвердевшего сплава, вязкой смеси густых смол. Она эфирна и подвижна, а соединяющиеся в ней антимиры пронизывают друг друга, оставаясь самостоятельными. С помощью аналитической призмы психолингвистического эксперимента можно выявить все оттенки значений. Но еще интереснее обратиться к искусству, к литературе, музыке, даже к изобразительным искусствам.

Безмолвие изобразимо и средствами живописи. «Над вечным покоем» Левитана сопоставимо с тишиной, на которую направлены высокие шпили готических сооружений. Тишина в стихотворениях Г. Гейне и М. Ю. Лермонтова «Ein Fichtenbaum steht einsam» и «На севере диком стоит одиноко» слышна и в шишкинской картине-иллюстрации.

Символична тишина в японском хокку:

Старый пруд.
Прыгнула в воду лягушка.
Всплеск в тишине.

Как много прекрасных описаний тишины как состояния природы!

Теплая летняя ночная тишина — один из наиболее привлекательных образов в художественной литературе. Эта тишина тоже насыщена жизнью. «...Вечер теплый, и такая тишина, словно должно что-то в такой тишине случиться. И начинают шептаться между собой деревья...» В ней не только «теплынь». В ней запахи и звуки. Это тишина благоухающая и поющая. «...Мы звуками перекликаемся, а у них — аромат» (*Пришвин*).

Тишина — это прекрасный поэтический образ, связанный с чувством дома, родины, детства. Этот образ воссоздается средствами художественных описаний, но именно воссоздается. Без фактических, реальных впечатлений тишины природы, как бы ни были они мимолетны, невозможно услышать и увидеть ее по одному описанию.

Однако художественные описания, так же как и живописные запечатления тишины, — принадлежат как раз той важной для памяти культуры сокровищнице, без которой невозможно понять, а также и исследовать или творчески наследовать образное содержание явлений, связанных с тишиной, которые воссоздаются и в музыке.

На вершинах заснеженных гор тишина иная. Вот как ее описывает Томас Манн устами героя «Волшебной горы»: «Тишина, когда он останавливался и стоял неподвижно, чтобы не слышать себя самого, была предельной и безусловной, — беззвучие, подбитое ватой, неведомое, неслышанное, нигде более невозможное. Ветерок не притронется к деревьям, ничто не шелохнется, птица голоса не подаст. В это первозданное безмолвие и вслушивался Ганс Касторп, когда стоял вот так, опершись на палку, склонив голову на плечи, раскрывши рот. А снег все шел в этой немой тишине, неспешно, неустанно и беззвучно ложась на землю». «Ни одной вершины, ни одного контура не было видно, Ганс Касторп поднимался в мгlistое ничто, и так как мир позади него — населенная людьми долина — тоже вскоре скрылся из глаз и ни один звук оттуда уже до него не доносился, то глубина его одиночества, более того — потерянности, прежде чем он успел об этом подумать, превзошла его мечтания; это было одиночество глубокое до ужаса — неперменной предпосылки отваги».

Для того чтобы усилить впечатление, Т. Манн связывает образ тишины с образом белизны, с бесконечным разнообразием симметричных снежинок, с самой их ненарушимой, бездушной симметричностью, говорит о «белесой трансцендентности» снежного окружения, о «болезненной ослепительной белизне». Сочетание тишины и света (а не темноты), тишины и бесконечного многообразия парадоксально. Но оно необходимо, чтобы подчеркнуть враждебную активность мистически воспринимаемой природы. «Здесь наличествовала беспредельная изобретательность, нескончаемое рвение видоизменять, скрупулезно разрабатывать одну и ту же основную схему — равносторонний и равноугольный шестиугольник. Но каждое из этих студеной творений было в себе

безусловно пропорционально, холодно симметрично, и в этом-то и заключалось нечто зловещее, антиорганическое, враждебное жизни...»

С космическим юмором описывает Йон Тихий — герой С. Лема — вид кладбища на одной из многочисленных планет — гладкую поверхность почвы, выложенной безупречными шестиугольными плитками, которые изготавливались роботами из каждого живого обитателя планеты. Машинная цивилизация, подчинившая себе все живое население, «упорядочивала» его формы, придавая им наиболее совершенную в математическом отношении конфигурацию плиток.

Однако идея бездушной, холодной симметрии — лишь одна из идей в отрывке о Гансе Касторпе. Ее обсуждение увело бы нас далеко от основных тем, но тут напрашивается аналогия между снежинками и музыкально отработанными совершенными звуками, обертоновый звукоряд которых есть проявление все той же божественной симметрии, хотя в живых звуках он всегда нарушен, всегда неточен, небезупречен.

Важно и другое — подчеркивание особого состояния, вызываемого белизной и тишиной. Это состояние беспредметности, беспочвенности, отсутствия пространственной определенности своего положения, многократно усиливающее внимание к биологическим процессам своей жизни, своего пульса, тела, психики. Касторп начинает сам рассматривать себя через какую-то необыкновенную рентгеновскую лупу. Обычные, подчиненные здравому смыслу, привычной бытовой обстановке ощущения и мысли отступают, смешиваются, становятся туманными, сознание выхватывает фигуры внутренней жизни. Все происходит почти так же, как на рентгеновском «портрете» его возлюбленной. Почти так, как в некоторых сюрреалистических произведениях. Томас Манн предвосхищает здесь одно из модных течений искусства XX века — течений, проявляющих себя в физичности, физиологичности, конкретности, коллажности. Но у него это лишь один из приемов в более сложной системе.

В музыке это течение отражается по-разному, разными способами. Один из них — конкретная музыка. Другие — связаны с усилением собственного звукового, колористического, сонорного начала в музыке, создаваемой для обычного инструментария и голосов.

Затуманивающая мысль тишина воспроизводится и в музыке. Она возникает в контексте медленного движения, неспешных и тихих реплик спокойно развертывающихся голосов, возникает как отключение от времени, максимальное освобождение от активного метра и ритма.

Напротив, упругость, активность, сдержанная готовность — феномен, связанный с образом ночной опасной тишины, заставляющей ждать самых ужасных событий. Этот образ во множестве разнообразных оттенков разрабатывался и разрабатывается в ли-

тературе и музыке с давних пор. Один из оттенков — мистическая тишина, другой — тишина детективных событий, происходящих в темноте и выдающих себя разве лишь шорохами и дыханием...

Настороженная враждебная тишина полуночи, наполненная страхом ожидания нечистых, бесовских событий, — этот образ проникает в музыку из самых разных сфер, в частности из народных преданий, сказок, из поэзии. Глинкинская тишина в паузах из увертюры к «Руслану» сродни тишине многоточий из «Людмилы» В. А. Жуковского:

Бор заснул, долина спит..
Чу!.. полночный час звучит.

Вдруг... идут... (Людмила слышит)
На чугунное крыльцо..
Тихобрякнуло кольцо..
Тихим шепотом сказали..
(Все в ней жилки задрожали).

Было отчего задрожать Людмиле, Светлане, Леноре Жуковского, как и героине бюргеровской «Леноры» — баллады о мертвом женихе, на которую и дал Жуковский три русские вариации.

Само восклицание «Чу!..» заставляет читателя насторожиться — до того оно фонетически выразительно, образно.

«Чу! совы пустынной крики...»
«Чу, Светлана!.. в тишине...»

Начальный звук этого восклицания, рожденный пронзительным шепотом, кажется, только в таких ситуациях и мог появиться. Шипящие и глухие согласные — здесь они как глухие удары сердца — не случайны и в самих словах «шепот», «тишина». Их естественная образность (шепот — настороженное молчание — неведомая опасность) многократно усиливается поэтической инструментовкой стихотворения. Первый подстерегающий звук-жест трижды отражается в развертывании строчки «Чу!.. полночный час звучит». Подобное междометию *тсс!*, приказывающему молчать и слушать, свистящее с пронизывает двустипшие —

Чу! в лесу потрясса лист,
Чу! в глуши раздался свист.

М. Ю. Лермонтов возвышает до символа зловежий шепот фамилии Штосс в своей неоконченной повести, где действие происходит в квартире, сдаваемой неким титулярным советником Штоссом; в ней по ночам слышатся шорохи, хлопанье тувель, является играющее в карты привидение («Не угодно ли я вам промечу штосс?») и одна из возникающих на грани яви и иллюзии реплик — вопросительно-насмешливое «Что-с?» устанавливает пугающую звуковую аналогию с фамилией владельца..

Поэтической инструментовке родственна несравненно более богатая музыкальная, но природа образности остается той же — осторожное *pianissimo* на фоне тишины, затаенность, тревожное

внимание. И даже если оставить в стороне тембры, вникнуть только в самую эту тишину многоточий и музыкальных пауз, то с несомненностью выявится общая основа их смысла — драматическая ситуация противостояния «Я — Оно», где Оно есть неведомая, темная, жуткая сила, где эмоция готовности к неизвестному, страха, вызванного треском неожиданно сломанной ветки, стучащей в висках крови, есть эмоция столько же человеческая — детская, языческая, мистическая, — сколько и древнейшая, животная.

Вслушиваясь в тишину, разделяющую слова «вдруг... идут... на чугунное крыльцо...», можно почувствовать и полуночную мглу, и напряженно устремленные сквозь запертую дверь испуганные глаза, и осторожные шаги с периодическими остановками, когда все обращается в слух.

В пушкинской «Людмиле» тоже много подобных моментов тишины, и хотя они вкраплены в другой сюжет, в другой поэтический мир, в них сохраняются сходные семантические элементы. В партитурах Глинки, Мусоргского, Римского-Корсакова, Чайковского паузы настроженного внимания многочисленны. Все вместе они образуют традицию — жизнь одного из богатых поэтических образов тишины.

Часто говорят о прочных нитях традиций, соединяющих прошлое, настоящее и будущее культуры. Можно представить традицию в виде клубка или в виде широкого полотна, скручивающегося в будущее и разворачивающегося в прошлое подобно свитку летописи. Но еще предпочтительнее образ трехмерного тела, а не нити или полотна. Тогда естественным подобием движения многослойной традиции будет существование некоего трехмерного существа — жизнь исторического организма. Традиция как живой организм может быть понята только в процессе последовательного развертывания прошлого — в своеобразном анамнезе.

Людам XX века, обладателям планеты, интернационалистам, археологам и футурологам, воспитанным на идее целостности и всеохватности мира и истории, невозможно без волнения видеть, как вязнут и тонут в потоке исторического времени факты, ценности, значения. Мы хотим сохранить мир для себя в его многомерности, усилить память человечества и личности. Как важно здесь искусство. Каждое произведение — живая память. Но подобно клубку, рулону, невообразимому свитку многомерного пространства, текст произведения — это темная память. Что-то скрыто в центре, в середине клубка, и чтобы вспомнить, нужно раскрутить исторический свиток, высветить его.

Теперь в изданиях произведений даже начала нашего века можно встретить объяснения утраченных или переосмысленных ныне слов. А как приятно читать пространные комментарии в академических изданиях. Интересно узнать, например, что на сюжет «Леноры» Бюргера создал прекрасный русский поэтический пересказ П. А. Катенин («Ольга» — 1816 год) — современник

В. А. Жуковского, что в 1816 же году разгорелась полемика по поводу переводов этой баллады между Н. И. Гнедичем, державшим сторону Жуковского, и А. С. Грибоедовым, отдававшим предпочтение «Ольге» Катенина. Интересно прочитать и саму балладу Бюргера, и вызвавшие ее к жизни «Реликвии древней английской поэзии» Т. Перси. Да и возможно ли полно оценить и воспринять любое художественное произведение, не оживив его предысторию и историю, не ощутив пульсирующих в нем многочисленных исторических организмов.

Людам XX столетия помогают не только исторические хроники, не только примечания в академических изданиях, не только увлекательно написанные литературно-исторические разыскания, но и фиксация плоть от плоти видимого и слышимого — кинофильмы и звукозаписи.

Значение колокольного звона для русской культуры, подчас неведомое юноше, живущему в современном городе, не будет услышано им в музыке Рахманинова, а это потеря. Но в кино он может увидеть и услышать (!) ситуации, связываемые звоном в многомерный сверток традиции — от вечеревого созыва, военного набата, пасхального перезвона, до благовеста, погребального колокола, пожарного сигнала, до боя времени на изобретательно разнообразных башенных часах.

Однако и кинофильмы создаются не на пустом месте, в них преобразуются факты, добытые кропотливыми изысканиями. А как высветить традиции музыкальной зловещей паузы — паузы напряженного молчания? Здесь не поможет фильм. Нужно что-то другое. Может быть — музыковедческое эссе, опирающееся на детальные исследования. Таких эссе нужно много. Новый прикладной жанр — потребность слушателя музыки, родившегося в XX веке, увы, не всегда осознаваемая.

А ведь ему нужно и отличить и объединить по значению мистическую, бесовскую тишину от столь же страшной тишины, возникающей совсем в других ситуациях.

Например, тишина в эпизодах детективных романов или фильмов. Разве не сродни она жуткой тишине страшных рассказов о привидениях, о сверхъестественном?

«Я бродил по огромным полутемным залам музея, стараясь ступать неслышно — в этом безлюдном пространстве каждый, даже негромкий звук отзывался пугающим эхом...» — в этом фрагменте из повести современного японского писателя Эдогавы Рампо уже чудится завязка и вот она: «Вдруг у меня за спиной послышались приглушенные шаги и едва уловимый шелест шелка — ко мне кто-то приближался».

Иное дело тишина как общая тональность той или иной жизненной картины. У А. И. Куприна есть рассказ «Листригоны», один из разделов которого называется «Тишина». Это жизнь, которая начинается в Балаклаве после отъезда многочисленных курортников, когда в ней «становится просторно, светло, уютно и

по-домашнему деловито, точно в комнатах после отъезда на шумевших, насоривших непрошенных гостей».

Или тишина предчувствующих потрясения дворянских поместий!

«Тишина — и запустение. Не оскудение, а запустение...» — так начинается свой рассказ о русской деревне И. А. Бунин. Образ этот прослаивает весь рассказ, появляется в разных вариантах на переломах повествования. Тишина выступает как фон для всего остального — темный, туманный, многозначный и многозначительный.

— Зато тишина-то какая! — говорит герой Бунина, обращаясь к сестре и племяннику, которых он посещает в запущенном поместье.

«Уж этого хоть отбавляй! — с угрюмой иронией соглашается племянник-студент. — Действительно, тишина, и прескверная, черт ее дери, тишина! Вроде высыхающего пруда. Издали — хоть картину пиши. А подойди — затхлостью понесет, ибо воды-то в нем на вершок, а тины — на две сажени, и караси все подошли...»

Интересно описывает тишину подобного рода И. А. Гончаров в своем «Обрыве». Описывает ее устами главного героя — Райского.

«Было за полдень давно. Над городом лежало оцепенение покоя, штиль на суше, какой бывает на море, штиль широкой, степной, сельской и городской русской жизни. Это не город, а кладбище, как все эти города»... «Кое-где высунется из окна голова с седой бородой, в красной рубашке, поглядит зевая, на обе стороны, плюнет и спрячется. В другое окно, с улицы, увидишь хряпящего на кожаном диване человека, в халате: подле него на століке лежат „Ведомости“, очки и стоит графин квасу»... «В безлюдной улице за версту слышно, как разговаривают двое, трое между собой. Звонко раздаются голоса в пустоте и шаги по деревянной мостовой».

И Райский думает о картине, только в жанре романа.

«Однако какая широкая картина тишины и сна! — думал он, оглядываясь вокруг, — как могила! Широкая рама для романа! Только что я вставлю в эту раму?»... «Что, если б на этом сонном, неподвижном фоне да легла бы картина страсти! — мечтал он. — Какая жизнь хлынула бы в эту раму! Какие краски... Да где взять красок и... страсти тоже?»

«Обрыв» был создан в 1869 году. А за два года до этого А. П. Бородин написал «Спящую княжну», где эта тишина осмысливается иначе. Герценовский «Колокол» тоже сопряжен с образом тишины как застывшего, могучего таланта и возможностями народа-богатыря.

Как многолика тишина в романе Ю. В. Бондарева!

Она и символ спокойствия мирного времени — тишина без взрывов и выстрелов, и знак вынужденных компромиссов с дельцами, с затаившимися предателями и трусами. Она и светлая,

легкая, уютная, теплая, но также и вкрадчивая, грозная, злая, тупая и томительная. Это тишина бездействия, бессилия, тишина непростительного бездумья, и это чреватая взрывами тишина вдруг обнаруживающихся конфликтов, нравственных столкновений, противоречий сложного послевоенного времени.

Соприкасающаяся с войной тишина — глубокий колодец смыслов.

Молдавский композитор А. Г. Стырча пишет романс «Тишина» на стихотворение Э. Межелайтиса.

Теперь, как над солдатом после боя,
Когда едва лишь боль заглушена,
Над сном твоим тревожным, над тобою
Склоняется безмолвно тишина...

Прозрачное триольное сопровождение, ажурные, тонко хроматизированные фигуры. И та же музыкально-риторическая фигура, но уже иная, чем в искусстве XVII века.

Andante molto sostenuto

А. Г. Стырча. «Тишина»

Скло-ня-ет-ся, скло-ня-ет-ся безмолвно ти-ши-на.

Тишина, которую не должны нарушать даже соловьи, все больше уступает спокойной мирной тишине — тишине прекрасной природы. Ю. Юзелюнас называет вторую часть своей Четвертой симфонии «Тишина летнего утра», В. Н. Салманов вторую часть Второй симфонии — «Зов природы».

Но уступает ли? Если она соседствует с шумом, тональность ее становится уже несколько иной. Тишина пробивается сквозь шум, как зеленая свежая трава через трещины в асфальте. Шум пахнет пылью и выхлопными газами, горячим сладковатым дымом растапливаемого гудрона. Черная липкая жидкость заливаает щели. Потрескивает рассыпанный сверху гравий, бьется о днища машин, воюющие звуки издают бешено крутящиеся, одетые в резину колеса.

Но может ли тишина пробиться? Конечно, там, где сочная зелень прорастает через извилины щелей, там и тишина нарушается в гораздо меньшей степени. Эти два образа — зрительный и слуховой живут в памяти рядом. Стоит только вспомнить одно, как естественно возникает и другое. Зелень и тишина. Пыль, гудрон, гравий — и грохот, вой, шум.

Это образы XX века. В прошлом — иное. Некрасов соединил в одном стихотворении зелень и шум — «Идет, гудет зеленый шум...» Но все-таки в прошлом «зеленый шум» — это скорее звонкая весенняя тишина, в которой слышны голоса ветра и воды, шелест листвы, птицы.

В народных сказках есть описание особо чуткого слуха — чело-

век, приложив ухо к земле, слышит, как растет трава. Мягкая зеленая тишина, жаркая, знойная тишина летнего дня, прохладная тишина ласковой речной воды...

«Они шли среди необъятной мирной тишины, наполненной равномерным гулом моря, тишины, которая любому шороху, близкому и дальнему, сообщает таинственную значимость».

Тишина у водных просторов — у реки, у пруда, у моря! Сколько здесь разнообразных оттенков! Вот, например, увертюра Ф. Мендельсона «Морская тишь и благополучное плавание». Откуда взялся этот образ — морской тишины? Каковы ее истоки, эмоциональное наполнение, какова его европейская географическая история? А. П. Бородин пишет: «Интродукция увертюры, изображающая морскую тишь, необыкновенно хороша и по содержанию, и по инструментовке. Как красивы эти секунды флейт, ходы струнных внизу, пока скрипки тянут высокое D, фигура флейты, изображающей ветерок, и прочее»¹.

Здесь тишина впитывает в себя и ощущение зыбкости морских глубин, и радость от того, что нет страшной штормовой погоды. Здесь опять, таким образом, проявляется принцип антитетичности, играющий, как мы уже видели, огромную роль в семантике музыки и ее звукового слоя. Тишина по контрасту с грозным шумом природных стихий — особая сфера. В принципе же — это один из вариантов более общей антитезы «шум — тишина», с позиций которой также можно было бы очень детально рассмотреть развитие звуковой стороны музыки. Пока, однако, остановимся, чтобы задуматься над тем, что же может выбрать музыкальное искусство из всей этой сферы образности, какая возглавляется словом «тишина».

Совершенно ясно, прежде всего, что эта сфера почти безгранична. И причины этой безграничности заключаются в самом явлении. Тишина как отсутствие задевающих внимание, тревожащих, интригующих звуков легко вмещает в себя самые разнообразные, беззвучно свершающиеся события, процессы, а также и позволяет человеку создавать в воображении любые образы, настраиваться на ожидание любых звуков, движений. Очевидно отсюда, что и от музыки, как и от любого другого вида искусства, можно ожидать отвечающего этой бескрайности исключительного разнообразия.

Но тут же встает другой вопрос: ведь если тишина есть отсутствие звуков, то как ею может распоряжаться собственно звуковое искусство. И действительно, паузу, по крайней мере на первый взгляд, трудно связать со спецификой музыки. Если музыкальный звук без труда входит в качестве одного из предметов внимания в теорию музыки — тут обертоновый гармонический состав, выдержанность высоты тона, тут возможность вывести из тона лад, гармонию, мажор и т. п., — то паузу, тишину связать с музыкой несравненно сложнее, если рассматривать паузу как отсутствие

¹ Бородин А. П. Критические статьи. М., 1982, с. 16—17.

тона. Но именно эта «странная» задача и стоит на очереди в данном очерке.

Можно наметить по крайней мере пять различных аспектов, в которых может идти рассмотрение темы. Один из них уже был затронут. Это — тишина как объемный образ, как предмет отображения в искусстве или, еще шире, как элемент образной палитры искусства в целом, меняющийся в зависимости от истории, эстетики, индивидуальности мировосприятия человека, от общественной атмосферы, а кроме того — получающий в разных искусствах свои воплощения. Мы уже видели, что этот «элемент» в действительности рассыпается на множество отнюдь не элементарных вещей и представляет собою скорее целую вселенную, к которой нужно лишь несколько приблизиться, чтобы она перестала восприниматься как одна звезда.

Но есть еще и другие аспекты.

Тишина выступает и как контекст для музыки, для музыкального звучания, и как элемент самой музыки, и как условие музыкального творчества, а также и как требование гигиены слуха. Эти четыре грани темы и составят содержание дальнейшего.

Т и ш и н а — к о н т е к с т — окружает музыку со всех сторон и всегда по-разному. Произведения классической европейской традиции требуют тишины, оттеняющей музыку — и во времени, и в пространстве. В некоторых жанрах, например в опере XVIII и XIX веков, к тишине должны были взывать громогласные фанфары вступлений, и все же шум в зале — в «антиатре» — прекращался не сразу. А в конце акта, в конце всей оперы он вспыхивал снова в аплодисментах, часто опережающих собственно музыкальное многоточие заключительных аккордов. Впрочем, и тишина, окружающая оперу, весьма сомнительна. Она воцаряется в партере, в ложах, в амфитеатре, на галерке — в райке, как правило, ненадолго, чтобы уступить место шуршаниям, шепотам и всяким другим шумам. Не на такую ли сомнительную тишину рассчитана великолепно хрустящая фольга шоколада с вызывающим названием «Театральный»!

В концертных залах для симфонической или камерной музыки постепенно сложилась иная традиция. Здесь тишина устанавливается без фанфар еще до первого взмаха дирижерской палочки. Последние звуки музыки отделены от аплодисментов паузой очарования, содержание которой могло бы составить предмет достаточно развернутого интересного исследования — поэтического, музыкально-теоретического, психологического.

Тишина охватывает концертную музыку и в пространстве — в замкнутом пространстве зала, где она «противостоит» звучанию голосов и инструментов, физически образуя тем самым внешнюю сторону диалога между музыкантами и публикой. У нее есть и свое внутреннее содержание, различное с точки зрения исполнителей и слушателей. Но и в том, и в другом случае содержание ее двухсоставно, двухслойно. Один слой тишины слушатели ощущают

как свое собственное окружение. Это тишина, разливающаяся между рядами сидений в зале и представляющая собой как бы особое биополе аудитории в целом и каждого ее участника в отдельности. Я молчу, мы молчим, мы слушаем, я внимаю, ценю, мы в восторге — таков один из смысловых компонентов слушательского биополя. Для исполнителя он раскрывается иначе: меня слушают, я в ударе, как все прекрасно идет, какой магнетический контакт! Другой слой тишины — хотя она физически все та же — впитывается музыкальной тканью, входит в образную структуру самой музыки. Об этом — позже.

Но есть в концертном зале и закулисная тишина, которую слушатели чувствуют за оркестром, которая таится в темных промежутках между трубами органа, которая должна быть где-то там, откуда на сцену выходят музыканты, или там, откуда раздастся далекий звук рога, хотя на самом деле, чаще всего, музыкант вставляет в раструб сурдину. Таким образом, и в закулисном молчании есть разные слои, один из которых осмысливается, подсознательно ощущается в своих коммуникационных свойствах, другой же отдается музыке.

Но рассмотрим сначала сенсорное акустическое содержание тишины как контекста, оставив пока в стороне ее собственно смысловую сторону. Феноменологически тишина есть нечто контрастное звукам — тонам и шумам. Триаду «тишина — тон — шум» удобнее всего представить в виде треугольника. Каждой его стороне «антифоничны» сразу две другие, но каждая вместе с тем вбирает их в себя. Тоны и шумы, противоположные относительно друг друга, вместе противостоят безмолвию. Однако же тишина связана с ними — не только как среда и фон, как нечто чреватое звуками, но и как особого рода запредельная шумотоновая субстанция. Шум — нечто противное и тону, и тишине. Последние перед лицом общего врага даже обнаруживают черты родственности: после внезапно прекращающегося шума ясный тон воспринимается как выражение тишины, а тишина оценивается как драгоценный чистый тон. С позиций тона, наконец, шум и тишина атональны, но способны подчиняться тональной настройке слуха.

Треугольник «шум — тон — тишина» легко вписывается в другие более или менее подобные ему, даже в самые необычные, такие, как «жизнь — искусство — природа». Шум, например, можно сопоставить с толпой и теснотой, тишину — с одиночеством и простором, а тон — с доверительным общением, с диалогом близких людей.

Действительные связи и отношения, разумеется, богаче того, что фиксирует наша схема, да и схем может быть гораздо больше и треугольники не обязательно должны быть равносторонними. Так, тон почти всегда соединяет тишину с шумом, коль скоро звуковой его спектр содержит пустые промежутки между обертонами и сплошь заполненные зоны. Но в тоне челюсты больше тишины, а в тоне литавр — шума.

Здесь мы и подошли к сенсорной субстанции. Если тону, как было показано в первом очерке, соответствует фонизм, то шуму и тишине — тембр и сонорность. Напомним, что сонорность там определялась прежде всего функционально — как свойство звучащих нот (единиц композиции), то есть как порождаемое техникой сочинения и композиционным контекстом использование музыкальных средств, создающее колористические эффекты тоновой недифференцированности. Здесь же речь идет о другой стороне сонорности — о самой ее слуховой материи.

Тишина сонористична в том смысле, что ее собственное акустическое наполнение множественно и диффузно. Распыленность разнообразных звуков, их низкий динамический уровень не позволяют слуху выделять достаточно четко все элементы, составляющие поле тишины. Они сливаются воедино, образуя что-то туманное, немое, расплывчатое, некий многосоставный суммарный тембр. Однако можно ли говорить тут о тембре? Пожалуй, для определения колорита тишины больше подходит понятие диффузной сонорности, поскольку тембр есть нечто характеристически-телесное, тишина же беспредметна.

Как только в ее глубинах возникает ясно слышимый определенный звук, так слух сразу устанавливает между ними фигуорофонные отношения. Способность тишины служить фоном естественна и является, с точки зрения восприятия ее, кардинальным функциональным свойством. Но вот снова наступает тишина, и тогда выявляется другое, не менее интересное ее свойство — многоплановость и многопредметность. Все более обостряющееся слуховое внимание начинает выделять из всей массы неясных звуковых теней, пятен, намеков что-то чуть более заметное. Постепенно вырисовывается перспектива, обнаруживаются различия пространственных планов, появляются линии, контуры, вновь проступают и замечаются ближние шорохи, шелесты, шуршания, вздохи, тикания. Тишина наполняется шумами, отодвигается на задний план, который становится фоном для тонкой многоузорной паутины звуковых предметностей.

Тут же выясняется, что во многих отношениях разграничить тишину и шум непросто. Можно даже сказать, что они пропитывают друг друга до самого конца и разве лишь в полярных зонах оказываются чистыми.

Критериями шума и тишины могут служить, с одной стороны, фиксируемый слухом общий уровень интенсивности звуковых процессов, а с другой — степень их предметности и пространственной локализации. Оба критерия весьма относительны, и выбор пограничной линии всегда обусловлен характером ситуации и направленностью восприятия. Но тенденции вполне определенны: при нарастании интенсивности тишина превращается в шум, а концентрация звуковой энергии в более узкой зоне пространства и высотной шкалы увеличивает эффект его предметности и уничтожает в нем способность растворяться в тишине. . .

Как и тишина, шум нередко сонористичен, но с гораздо большим основанием окраску его можно называть тембром. Когда? В каких случаях? В этом плане все впечатления от шумов разбиваются на две группы. В одну входит все предметно-однозначное и, следовательно, в системе наших определений — тембровое; в другую — многопредметное, диффузное, слитное, а значит, и сонорное.

Рассредоточенные шумы как раз и осмысливаются часто как тишина. Причин тому несколько. Об одной из них говорилось еще в первом очерке — рассеянные в пространстве и длительные во времени шумы (ветра, дождя, морских волн) принадлежат к исконно естественным и не грозящим неожиданной опасностью. Они, быть может, уже в генах далеких предков откладываются как закодированные звуковые эйдосы покоя, мира, тишины.

Другая же причина — сравнительно невысокий общий уровень громкости. Если гром оценивается как сильнейший шум, а точнее, гул, рокот, хотя его локализации и предметности «сопротивляется» отдаленность и пространственная огромность процесса, то дождь, капли которого и по отдельности и все вместе не могут рождать сильных звуков, — сплошной, ровный, всеохватный дождь становится скорее фоном и в этом смысле — особого рода тишиной. В нем тоже появляются планы, предметности, но сам дождь — это лишь мириады сверхминиатюрных водяных молоточков или капельных струй-смычков, а звуками отзываются на них самые разные вещи.

«И стало быстро темнеть. Дождь шумел повсюду — и по крыше, и вокруг дома, и в саду. Шум его был двойной, разный, — в саду один, возле дома, под непрерывное журчание и плеск желобов, ливших воду в лужи, — другой» (*И. Бунин*).

Есть и третья причина. Она связана со второй. Это — обеспечиваемая малыми размерами возбудителей звука возможность тотального заполнения ими среды. Благодаря этому звучание становится сплошным не только в процессуальном смысле, но и в пространственном. Каждый листик трепещет и шелестит, но мы слышим, как шелестит вся крона, весь лес со всех сторон. Рассредоточенность, приглушенность, всеприсутствие — ощущение тишины, мира, покоя.

В одном шум и тишина никак не сходятся. Шум не предполагает гармоничности, противится ей и даже стирает ее, тишина же стремится к гармонии и свидетельствует о ней.

Что такое шум? Кажется, что это общеславянское слово совершенно не требует анализа с семантической стороны. Этимологические словари фиксируют его связь со звукоподражательным «шу». Определяется оно как «совокупность многочисленных неясных звуков, слившихся в однообразное звучание»¹. Но в XX веке у него появляются новые значения. Так, в теории информации

¹ Словарь синонимов русского языка в 2-х томах, т. II, Л., 1971, с. 688.

шумом принято называть все те запечатленные в структуре сигнала значения, которые с точки зрения целей сообщения не имеют информативной ценности. С этих позиций шумом считают не только те заметные помехи, которые слух ощущает, например, при разговоре по телефону, но и признаки местного акцента, дефектов речи, улыбки в голосе, коль скоро они не имеют отношения к значениям слов, передаваемых телефоном.

Впрочем, мы отвлеклись и включили в процесс осмысления шума и тишины то, что уже не относится к собственно звуковой стороне. Однако ассоциации и такого рода могут действовать в искусстве достаточно сильно и с парадоксальной неожиданностью. Станным может выглядеть, например, вопрос: является ли проза аналогичной шуму, а поэзия — тишине. И все же известные основания такой ассоциации могут быть названы. Это спонтанность ритмического течения прозаической речи, в которой много метрически непредсказуемых случайных моментов — того, что в теории информации и связывается с шумом, со стохастическими процессами. Стихи же подчинены системе формальных повторов, которые делают ткань прозрачной, предсказуемой, настраивают восприятие на автоматическое сопереживание ритмики. Отсюда и ассоциации с большим, чем в прозе, покоем, ясностью, гармоничностью, тишиной.

Тишине, как и поэзии, свойственна глубина. Конечно, не только в переносном смысле, но и в самом прямом. Чем безмолвие чище, тем оно пространственно беспредельнее в восприятии, а ощущение Я тем более концентрируется. Шуму, как видно из бунинского описания дождя, глубина тоже не чужда. Но шум все-таки нечто более плоское и чем он сильнее, тем более воспринимается плоским. Тем больше он приближается к нам и закрывает сплошным занавесом дали и глубины. Мы встречаемся с этим и в музыке. *Pianissimo* — это глубина, *fortissimo* — нередко ужасная тупость и плоскостность. При очень большой громкости и тоны, и аккорды по характеру приближаются к шумам. В музыкальных звуках возрастает число все более высоких обертонов, все более тесно (как и в шумах) заполняющих высотное пространство. Возрастает степень негармоничности, появляются разнообразные искажения — «струны рыдают» от чрезмерного напряжения, в голосах появляется «надрыв», регулярность колебаний нарушается. *Fortissimo* — это шум и дисгармония, *mezzo forte* — уже полный красивый тон, а затем, при *piano-pianissimo* он уходит в тишину.

Так в музыкальной шкале динамических нюансов выявляется еще один треугольник, подобный анализируемому. Удивительно, что движение от шума через тон к тишине обнаруживается иногда и в микроединицах музыки. Фортепианный звук начинается с шумовой ударной атаки. Она мгновенно сменяется тоном, а тон уходит (если ему позволяют) все дальше и дальше в беззвучие. Начальному тону флейтовой мелодии предшествует легкий шум дыхания, последний ее тон сменяется тишиной, в которой притом остается и

след дыхания. Последовательность, однако, может развертываться по-разному.

Символом описываемой триады можно было бы избрать оркестровый треугольник. В его звуках соединены вместе шум, тон и тишина. Будучи шумовым по очень высокому и плотному негармоническому спектру, треугольник выходит при этом за границу слухового контроля высоты и потому легко ассоциируется с любым одновременно или только что прозвучавшим тоном. Вместе с тем типичным его контекстом являются волшебные мгновения *pianissimo* и паузы. В другом, тоже типичном окружении — при *forte* и *tutti* он сам по себе почти не прослушивается.

Оркестровый треугольник может ассоциироваться с тихим позваниванием часов или сигнальных колокольчиков. С него, как с мановения магической палочки, начинается последняя симфония Д. Д. Шостаковича. И мы снова в концертном зале. Мысли и впечатления, связанные с разными образами и ситуациями тишины, уводящие далеко-далеко за его пределы, возникают под влиянием самой музыки и ее ожидания. Она превращает слушателя в «чувствующее фортепиано». Через его клавиши и их сложнейшие соединения она извлекает из жизненного опыта самые удивительные аккорды тишины, тона и шума.

Тишина концертного или оперного зала — это тихое звучание самого зала. У него нет своего голоса, своих связок, струн, органных труб, с помощью которых он мог бы дать знать о себе заполняющим его людям. Но шум публики, звуки пения, оркестра высвечивают зал, становятся его собственным голосом, пробуждают его неповторимые обертоны и форманты, его особенно характерные и отзывчивые резонансные регистры. И это тихое звучание зала входит как один из элементов тишины в паузы, которыми разграничены звуковые фрагменты произведения. Но о внутренних паузах — потом, ибо мотив «тишина — контекст» еще не исчерпан.

Зал и в самом деле выступает как особенный гигантский инструмент, меняющий от программы к программе свои голоса. Это — гостеприимный инструмент-резонатор. И композиторы должны были бы вписывать его в партитуры, всякий раз указывая его конкретное название. Симфония для струнного оркестра и Большого зала консерватории, для квартета деревянных инструментов и Домского собора, и еще — добавим мы, напоминая о пятом очерке, — для нормального человеческого слуха.

Оба эти инструмента связаны с музыкальным текстом непосредственно, но зал включается еще в машину контекста, а слух — один из самых важных механизмов, обеспечивающих формирование музыкального содержательно-смыслового подтекста.

Оперная сцена — одна и та же в театре, — облачаясь в изобретательно обновляемые декорации, играет свою рассредоточенную в ремарках партитуры (композиторской и режиссерской) роль, не только красочно-декоративную, но и музыкально-фоновую. Кон-

цертный зал тоже всякий раз преобразуется: играя чью-то роль, становится чревом чревоушателя, имитирующего грома и молнии, шаги и шорохи, небесным сводом, дикой лесной чащей. «Вечер в горах» Э. Грига, переложенный им самим для гобоя с оркестром, предполагает чудесно-таинственное участие зала в роли молчаливо внимающих пастушескому рожку и вторящих ему эхом вершин и ущелий. И сколько же различных музык вспоминают стены зала в ночной тишине! Эту память они дают почувствовать публике, приготовившейся слушать симфонию.

Тишина — это и подлинное вступление к музыкальному произведению, и последнее прощальное эхо, выполняющее, как и кода, а может быть, и в более высокой степени, функцию обобщения, ибо в наступающей сразу после окончания музыки тишине концентрируется все пережитое в виде не поддающегося анализу и описанию свертка музыкальных впечатлений, а тихий гул зала воспринимается как зачарованное согласие с ними. Но тут же взрываются аплодисменты.

В концертном зале тишина отделяет симфонию от шумов до и после нее. Акустическое наполнение тишины здесь, конечно, совершенно иное, чем на улице, в поле, в лесу, у воды. Многое зависит от того, где расположен театр или зал. По улице Герцена в Москве ходят автобусы и троллейбусы, проносятся легковые машины и вибрация почвы под асфальтом передается фундаменту консерватории. Это уже в какой-то мере поднимает порог слышимости и ограничивает предельное *piano-pianissimo*. Но перед Большим залом консерватории стоит памятник П.И. Чайковскому, окруженный по замыслу скульптора березками, и их листва весной и летом немножко гасит уличные шумы (вибрация почвы, разумеется, остается). С другой стороны зала, параллельно улице Герцена протянулся тихий, почти без всякого транспортного движения Средний Кисловский переулок. Невысокие дома, довольно спокойная зона. Зал охватывают еще и широкие фойе, поглощающие, гасящие внешний шум. Но, конечно, не только все это делает его для музыкантов очень притягательным, и не только историческая слава знаменитой консерватории настраивает музыкантов и слушателей на благоговейное внимание перед взмахом дирижерской палочки. Сама тишина, зависящая также и от внутренних условий архитектурной акустики, заставляет слушать и музыку и себя — симфонию в себе и себя в симфонии. Она преданно отзывается на самые нежные и самые величественные звуки, становится по художественному велению безмолвием гор, отзывчивостью далей, морских просторов или глубин, откликающейся душой.

Тишина переходит тут уже и в самую ткань музыки — звуковую, интонационную, образную. А это как раз следующий шаг в исследовании смыслов ее молчания.

Тишина — элемент музыки. В этой теме есть по крайней мере две скрытые и дополняющие друг друга части. Одна касается пауз, другая собственно звукового воплощения тишины.

Паузы как музыкальные единицы интересуют музыкантов уже очень давно, а в XX веке они снова и снова приковывают к себе внимание.

«Динамическая функция пауз в музыкальном становлении, — пишет Б. В. Асафьев, — крайне значительна. Пауза — знак молчания — отнюдь не прекращает музыкального движения, не выключает восприятия из круга звукосопряжений и потому является фактором музыкального формования. Пауза чаще всего „срезывает“ количество звучания, но срезанный звукокомплекс продолжает влиять (не теряет своих функций) и, перестав фактически звучать, усиливает напряжение движения, а значит — вызывает еще большую напряженность внимания, как, например, в начале увертюры „Фрейшюц“»¹.

Здесь пауза осмысливается с позиции движения и тяготений интонационного потока, а не в своей собственной художественной семантике. И этот акцент для Асафьева естествен, он органично связан с его теорией интонации.

Но есть у Асафьева и другие высказывания о паузах, например в описании гликинской «Ночи в Мадриде», где он характеризует их как нечто наполненное воздухом и темнотой, связанное с тишиной, осторожной поступью, пространством.

Специальное исследование, посвященное паузе и тишине, было создано З. Лиссой², большую статью о поэтике музыкальной паузы написал Томас Клифтон³.

Т. Клифтон рассматривает паузы с трех позиций — времени, пространства и движения. Пауза во времени — это, например, прекращение звучания во всех голосах многоголосного целого, то есть так называемая генеральная пауза. Пауза в одном из голосов фуги — это пауза в пространстве. Паузами в движении автор статьи называет краткие перерывы звучания внутри мелодических фраз, не нарушающие их единства. И хотя пространство, движение и время взяты здесь в достаточно узком смысле и связаны непосредственно с музыкальной тканью, сама эта классификация весьма удобна, так как отвечает и более широкому толкованию названных категорий, а вместе с тем и упоминавшемуся уже нами разграничению трех сторон произведения: фактуры, синтаксиса и композиции.

Наиболее интересны паузы с точки зрения первых двух сторон. Менее — с точки зрения композиционной. Действительно, не говоря уже о том, что из всего множества пауз, содержащихся в звуковой ткани сочинения, лишь сравнительно небольшое число их работает прямо на саму композицию, паузы между более или менее

¹ Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971, с. 65.

² Lissa Z. Ästhetische Funktionen der Stille und Pause. In: Studien zur Musikwissenschaft (Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Beihefte), 1962.

³ Clifton Th. The poetics of musical silence. The musical quarterly. New York, London, Vol. 62, No. 2, 1976.

крупными частями музыкального произведения не содержат сколько-нибудь весомой художественной информации сверх той, какая присуща им же в интонационном и собственно звуковом аспектах. Этими двумя аспектами поэтому мы и ограничимся.

Интонационно-синтаксические характеристики паузы генетически связаны с многочисленными жизненными прототипами, но главным образом — с речью и движением. О естественности речевых аналогий говорят не только факты обращения исполнителей, композиторов, редакторов нотных изданий к сложившимся в письменной речи знакам препинания, но и сама история формирования музыкального синтаксиса, первоначально представлявшего собою просто-напросто дублировку строения словесного текста в вокальной мелодии. Именно речевые ассоциации способны вызывать ощущение «смены дыхания», когда в паузе осуществляется краткий и энергичный вдох, возобновляющий запасы воздуха в легких перед новой фразой в пении или игре на духовых инструментах. Специфический шум вдоха как бы и не отмечается слухом, хотя громкость его вполне достаточна. «Игнорируется» он восприятием как нечто не несущее самодовлеющего смысла. Но стоит только в искусственно препарированной звукозаписи исключить дыхание, как появляется впечатление некоторой неестественности интонирования. Без подобного рода перерывов, люфтпауз не может обойтись и вагнеровская мелодия — «бесконечная», но отнюдь не непрерывная.

Разумеется, не все синтаксически значимые паузы, расчленяющие интонационный поток на мотивы, фразы, предложения, периоды, сопровождаются сменой смычка или вдохом. Малые построения отчленяются паузами без такой смены, а иногда и без паузы вообще. Однако если смена есть, то в истоках ее синтаксических смыслов лежит ощущение законченности интонационного речевого построения и завершенности движения.

В музыкальном синтаксисе освоены также и несобственно синтаксические остановки — например, паузы от наплыва эмоции, задержки в формулировании мысли, от реакции на неожиданность, на внезапное вторжение или озарение, прерывающее первоначальный ход мысли. Впрочем, такого рода паузы нередко отражают уже события композиционного значения, игровую и диалогическую логику (например, пауза как ожидание ответа). В них, однако, ощутима и логика движения, что нам важно подчеркнуть.

Дело не только в том, что интонационные игровые эффекты нередко порождаются той или иной последовательностью движений, определенным образом осмысливаемых, или ассоциируются с ней (как при столкновениях с препятствиями, при спотыканиях, запинках, при нащупывании пути в темноте и т. п.), но и в том, что движение способно выступать как эквивалент дыхания — например, в игре на скрипке или фортепиано, — да в конце концов и в том, что оно есть основа самого дыхания. Последнее указывает нам путь для анализа тех отличий, на первый взгляд парадоксаль-

ных, которые характеризуют пение в сравнении с игрой на некоторых музыкальных инструментах с ударным звукоизвлечением — клавишных типа фортепиано и собственно ударных типа ксилофона, колоколов, вибратона.

Дыхательная мускулатура и ее работа, обеспечивающая голосообразование в пении и речи, скрыты от воспринимающего. Обнаружение внутренних, формирующих осмысленную интонацию движений, отражающих также физическое, физиологическое и психическое состояние человека и его сложную многофакторную настройку, слушатель находит в самом голосе. И чем длительнее его звучание, тем более полно схватываются и сопереживают стоящие за ним процессы и смыслы.

Иное дело — исполнение музыки, например, на фортепиано. Здесь, напротив, обнажена интонационно-двигательная сторона исполнения. Она видима и воспринимается как таковая даже без слышания музыки — как в одной из старых пантомимических сенок Марселя Марсо или в обыденном современном фокусе с выключением звука при сохранении телевизионного изображения. Тоны же, сами по себе статичные и неуправляемые в своей стационарной части, как бы поглощают разворачивающееся над ними выразительное, осмысленное движение. Оно исчезает в звучании, уходит внутрь, становится интонационной иллюзией, опирающейся на сопутствующие зрительные образы и на голосовой опыт слушателя. При достаточно больших паузах, разделяющих тоны или аккорды, исполнительские движения остаются наедине с тишиной и внутренним слуховым воображением. Именно в таких случаях «срезанный» паузой звукокомплекс продолжает ощущаться как устремленный и пульсирующий в немых движениях рук. Пауза наполняется тоновым содержанием.

Феноменологически картина фортепианного интонирования оказывается противоположной пению. Там дыхание, скрытое в загортанной глубине, выдает себя в голосе, в его художественной дрожи и живости, и лишь в цезурах обнаруживается само по себе. Здесь — особенно ярко при паузах и *staccato* — дыхание рук «во всевидение» царит над клавиатурой и лишь пунктирно прорывается в невидимую глубину инструмента. Это созерцаемое и ощущаемое движение и оценивается как интонационное содержание паузы. Ее малое время и малое пространство неразличимо сливаются в движении, природа которого — интонирование, а сфера проявления — мелос и его синтаксис.

Однако у паузы есть и собственно звуковое, сенсорное, фактурное содержание. Оно сильно зависит от ее величины. При кратких перерывах звучания слух не успевает прозондировать всю глубину архитектурного пространства, озвучиваемого музыкой, слушателями и внешними шумами, а следовательно, не успевает схватить и всю звуковую специфику паузы. Но если пауза превышает время гулкового послезвучания зала-резонатора — время реверберации, то эффект пространственной глубины оказывается художественно

заметным и значимым. В общем же можно сказать, что целостный образ звучащего архитектурно-музыкального пространства складывается из отдельных мигнов тишины, накапливается и флюктуирует, отражая развертывание музыки. И если до начала симфонии зал высвечивается шумами, то внутренние паузы позволяют услышать его уже как собственно музыкальный инструмент.

Разница, конечно, не только в этом. Если «домузикальный» зал лишь настраивает на торжественный лад концертную или оперную публику, задает ей лишь самые общие жанрово-стилевые ориентиры, то собственно музыкальный зал начинает играть ту неполно и неявно предписанную ему в произведении партию, которая «переносит» слушателей уже совсем в другое пространство. Прежнее слышится теперь сквозь прозрачный звуковой узор, в котором фигуры чередуются с просветами, и оказывается преображенным, условным, собственно музыкальным, с теми же, однако, физическими характеристиками, которые были запроектированы и реализованы в архитектуре помещения. Только характеристики эти выявляются теперь не шумовыми, а музыкально-звуковыми локаторами, а потому и предстают с другой стороны.

Что же происходит в музыкальных паузах?

Во-первых, в эти моменты тишины зал возвращает слуху в виде гулкого отзвука те гармонии и тоны, которые предшествовали паузе. Во-вторых, если движение идет в высоком темпе, зал окутывает музыкальную ткань сонористической смесью наслоившихся одна на другую соседних гармоний. Действительно, при достаточно большой реверберации и при быстрой смене аккордов и звуков в зале образуются именно сонорные, кластерные вуали, как диатонические (например, в «Петрушке» И. Ф. Стравинского), так и хроматические (например, в знаменитом «Полете шмеля» из «Салтана» Н. А. Римского-Корсакова).

Таким образом, фоновая тишина зала постоянно из шумовой превращается в фоническую и сонорную. Паузы оказываются шумовой, фонической и сонорной тишиной, причем содержание этих трех компонентов может варьироваться по динамике и пропорциям в зависимости от массы как музыкальных, так и внемузыкальных факторов.

Сонорность пауз зависит, конечно, не только от смешительных реакций архитектурной акустики. Она связана и с самой природой пауз, с их ритмической и звуковой сущностью.

В отличие от звука, пауза в большинстве случаев не расценивается как активная ритмическая единица. Из двух определяющих ее длительность моментов лишь прекращение строго соответствует ритмической записи, начало же может топнуть в окончании звука и в резонансных отзвуках. Весьма характерно это для фортепианного звука, но проявляется также в пении и при игре на самых разных инструментах. Особняком стоят паузы, начало которых осуществляется с помощью четкого снятия предшествующего звучания. Такие паузы приобретают смысл волевого сдерживания,

упругости, настороженного внимания, игровой легкости и высокого тонуса исполнения. Но и в том и в другом варианте паузы оказываются окружены не собственно тоновой материей, а шумовыми участками атаки и прекращения, которые связаны с волевыми артикуляционными движениями исполнителя — ударом, приглушением, щипком и т. п.

Артикуляционное обрамление паузы срастается, конечно, не с ней, а с самими звуками. И все же звуки подчиняют шумовое содержание атаки и окончания тонам, пауза же, напротив, дает возможность почувствовать его. Поэтому эффекты шорохов, шепота, металлических бряцаний, шума воздуха, проникая в тишину, насыщают ее характерной артикуляционно-фонетической сонорной материей.

Наиболее благоприятной для этого является сильная пауза, то есть пауза, начинающаяся как энергичное прерывание звука. Оттенок «смычной согласной» и повисает в пространстве такой паузы. Паузы с неясным началом, наоборот, способствуют фонизму, а не сонорности, ибо благодаря плавности и незаметности окончания звук как бы постепенно переходит в иллюзию тона, продолжающего звучать в тишине.

Сонористичность фоновой тишины, ее предрасположенность к артикуляционно-шумовой материи обеспечивает органичное введение в нее ударных инструментов. Основа его — артикуляционные ассоциации шепота, глухих согласных — всего того, что возникает в речи до включения голоса. А ведь шепот есть спутник тишины! Отсюда — естественность и эффектность ударных (*pianissimo*), с которых начинаются, например, «Болеро» М. Раavelя и так называемый эпизод вторжения в Седьмой симфонии Д. Д. Шостаковича.

Мы видим отсюда, что в собственно звуковом отношении паузы тяготеют более к фоновым, красочным, фактурным ассоциациям, нежели к движению, интонации и синтаксису. Их осмысление, однако, и в этом плане определяется всеми теми функциями, которыми музыкальное искусство наделяет свои средства, приемы, используемый материал.

В теории музыки паузы осмысливались главным образом в их тектонической функции. Подчеркиванию последней благоприятствует, вероятно, отсутствие в паузах (особенно в их нотном выражении) тонового содержания. В силу кажущегося однообразия их эфирной материи на первый план выходит разграничительная тектоническая функция. А для нее, собственно, слуховое сенсорное наполнение паузы не играет особой роли.

Иначе обстоит дело с двумя другими функциями — коммуникативной и образно-смысловой, семантической.

Под коммуникативной функцией мы будем иметь в виду все то, что связано с необходимостью установления контакта между музыкой и слушательским сознанием, с обеспечением максимально благоприятных условий для адекватного слышания и понимания

музыки, для активной художественной реакции на нее. Нет никаких сомнений в том, что, например, вступительные фанфары выполняли, особенно в прошлом, важную роль в установлении коммуникации. И их значение нередко очень точно определяется формулой «призыв к вниманию». Даже и в условиях концертного зала, когда громкий призыв слушать не является уже необходимым, вступительные фанфарные обороты все же продолжают выполнять старую роль — настраивают слух на восприятие дальнейшего. Но еще более важно, что призыв к вниманию приобрел тут вторичное значение жанрового изображения и, следовательно, коммуникативная функция переплавилась в собственно содержательную, связанную с воссозданием атмосферы тех первичных жанров, в которых начальные сигнальные звуки были обусловлены всей обстановкой, ритуалами, обычаями.

Каково же с этой точки зрения коммуникативное значение пауз?

Исключительно важна в данном отношении настораживающая сила тишины. Как ни странно, привлечение внимания доступно ей не в меньшей степени, чем фанфарному *fortissimo*. Поистине, пауза — это «обращенная фанфара». Можно сказать, что тишина заразительна. Стоит только лектору в шумном зале внезапно перейти на доверительный негромкий тон, как тишина тотчас начинает овладевать аудиторией. Правда, требуется все-таки некоторое время, чтобы подобного рода ослабление или прекращение звучности обратили на себя внимание.

Так и в музыке. Сильнейший эффект настороженности производит генеральная пауза в оркестровой ткани. Паузы средней протяженности уже почти нейтральны в этом отношении, а небольшие — совсем не оказывают коммуникативного действия. Большую роль играет здесь также и динамический контраст, например, оглушительного оркестрового *tutti* и внезапной тишины, доходящей «до звона в ушах». (Не случайно, кстати сказать, и закрепилось в языке выражение «звенящая тишина».)

Причины активизации слушательского внимания при заметных паузах и при *riano* многочисленны. Главные из них связаны с общими законами восприятия: с рефлексом «что такое?», возникающим в ответ на любую неожиданность, а следовательно, и на вдруг устанавливающееся молчание или на резкий спад уровня звучания; с потребностью устраничь неопределенность, нацеливающей слух на обнаружение слабых звуковых сигналов, скрывающихся в кажущемся безмолвии.

Но у паузы, в отличие от простого снижения громкости, есть еще и вторичная, собственно коммуникативная предпосылка активизации восприятия, связанная с опытом диалогической речи и шире — с опытом субъектно-объектного взаимодействия, которое можно рассматривать под углом зрения принципа диалогичности.

В диалогической речи перерывы, остановки часто несут в себе

значение приглашения к ответному слову. Вопрос, повисающий в воздухе, тонущий в молчании, остающийся безответным, воспринимается во всей своей эмоциональной силе во многом благодаря паузе, замещающей реплику. Здесь пара «тон — пауза» оказывается сколком парного диалогического звена «высказывание — реплика», «вопрос — ответ», а также аналогом полифонического сцепления «тема — ответ».

Пауза, выступающая вместо ответа, не только активизирует внимание, но и несет с собой тот или иной событийно воспринимающийся смысл. Примечательно, что почти такой же способностью вызывать ожидание наделена и пауза, не замещающая, а подготавливающая ответную реплику. Она может затянуться и тогда воспринимается как поиск мысли, форм ее выражения, как свидетельство процесса мыслительной работы. Пауза такого рода несет в себе большой смысловой заряд, и в ней мы обнаруживаем ту же силу интонационной организации, в данном случае — диалогической.

Диалогическая реакция охватывает вместе с тем и случаи, выходящие за пределы речевого опыта. Многие из них относятся к сфере общения человека с природой, с орудиями и предметами труда, с машиной. Опыт такого общения запечатлевается в памяти, навыках, рефлексах. С такой точки зрения осмысливается даже простейший физический контакт, например, с землей, дорогой, тропой при ходьбе.

Как ни странно, именно опыт оценки шагов сильнейшим образом воздействует на восприятие многих музыкальных ритмов, отображающих движение, — маршевых, танцевальных, обобщенно-жанровых. Формула же шага в музыке очень часто бывает связана с сопоставлением звуков и пауз. Но не только, конечно, в музыке.

Шаги, рождающие шум того или иного рода, способны давать слуху очень много. Они могут быть спокойными, уверенными, бесстрашными, но могут становиться приглушенными, почти бесшумными. Они могут нарушать зимнее безмолвие или притихшую южную ночь, быть шагами на снегу или поступью командора. Они могут вызывать окрик «Стой! Кто идет?!» или, заражая веселой энергией танца, приглашать к плясовому диалогу.

Тот, кто бесшумно, смело, осторожно, беспечно движется к цели, уже вступает с ней в диалог. И он ведется в заговоре с природой — с тропинкой, чащей, горной кручей. Не выдать себя, ступать как можно мягче. Шаги, подобные шепоту, дыханию, люди хранят, возможно, даже в своей биологической памяти. Но есть и новые наслоения. Солидарность массового шествия «в ногу». Ритуальный замедленный шаг. Осторожный шаг с нащупыванием ступенек. Шаг человека, боящегося темноты и привидений. Один. Другой. Замереть и прислушаться. Ответная тишина — значит, все в порядке. Ответный шорох — общение перешло в активную фазу. Настороженный шаг, движение на цыпочках — не разбудить кого-то, не вступить с ним в диалог, или, напротив, — шумно и демон-

стративно протопать мимо, ничуть не заботясь о тишине и о реакции на громкие звуки.

Все это отпечатывается не только в следах на почве, но и в звуках и паузах, в том особом их соотношении, при котором пауза воспринимается именно как условие слухового контроля за поведением партнера по диалогу, кто бы он ни был — хищник, враг, желанная цель, обиженно молчащее существо, безответная природа...

Посредник диалогического общения — пространство пауз само становится участником диалога, вбирает в себя осторожные, тихие реплики, вопросы и восклицания, отвечает на них эхом, пугающим откликом, почтительным молчанием. Шаги уподобляются тут риторическому вопросу, не требующему немедленного реального ответа.

Шаги самого разного рода освоены в танце, опозитизированы и омузыкалены. Они есть у Моцарта, у Шопена, у Глинки. Шаги настороженные, пугающие, решительные. Это *pizzicato* контрабасов, литавры, аккорды *staccato* у приглушенного фортепиано, шаги троллей, шаги мысли... Шаги легкие, свободные. Прогулка пб выставке рисунков Гартмана. Прихрамывающий гном — уже походка, но и отдельные шаги... Маршевая революционная поступь («Революционный держите шаг!»). Шаги сарабанды. Траурное шествие. Метрическая поступь и остигатный бас — шаги растворились в идеальном музыкальном материале. Или шаги менуэта, маленькие, точные, сверхжеманные и изящные. Носочки, ножки, чулки, парики. Деревенские танцы и пляски. Полечка с типичной ритмикой каданса, краковяк — шаги растворяются в музыке и танце.

Шаги — особая фактурно-ритмическая фигура, весьма важная для картинно-драматургических концепций Д. Д. Шостаковича. В его музыке — великое множество ее разнообразнейших вариантов. Есть шаги легкие, привольные. Но экспрессия века, а также собственный дар настраивают композитора на воссоздание шагов страшных, жутких, неотступных.

Вихри враждебные реют над нами,
Темные силы нас злобно гнетут...

«Злобно гнетут» — один из оттенков в изображении поступи Тьмы. Формула шага динамизируется в сквозном маршевом движении. Иногда возникает особое оркестровое решение — *pizzicato* низких струнных. Иногда используется формула сарабанды.

Зло, несправедливость, угроза, как и дисгармония, шум, нередко выступают у Шостаковича в «темах нашествия». Так назвали тему эпизода из первой части Ленинградской симфонии, символизирующую приближение вражеских войск. Но есть и много других тем, которые можно назвать так же. Они ассоциируются с грозной, грубой, неумолимой, иногда автоматической поступью. В основе многих из них лежит ритм сарабанды — точный или метрически

модифицированный (симфонии № 4, 7, 8, 15 и другие произведения).

Дело не только в том, что сарабанда как исторически глубокий жанр вызывает ассоциации со скорбным траурным шествием, но и в том, что она легко становится символом угнетающего начала (как в бетховенском «Эгмонте»).

Ритм сарабанды органично вписывается в систему поэтики Шостаковича. Характерная для сарабанды формула двух ударов, после которой следует пауза, встречается и отдельно, притом в двух вариантах — как ритм риторического восклицания, вопроса и как ритм зловещих шагов или шагов настороженных (так ходят, останавливаясь и прислушиваясь к действиям враждебной стороны, к опасной тишине ночи). Этот ритм основан на внутренней поляризации начала страдательного (затаившегося в тишине) и наступательного — массивных шагов. Но это диалогическое отношение зеркально обратимо. И тогда шаги оказываются осторожными, а тишина — грозной.

Так за одной из формул встает антитеза шума и тишины.

Итак, диалогическое значение тишины, выполняющей в естественных первичных условиях коммуникативную функцию активизации внимания, при музыкальном ее отображении — во вторичных жанровых слоях — оценивается уже с позиций собственно содержательной, образно-смысловой функции. И вот тут-то и приобретает большое значение не только сам факт тишины, перерыва в звучании, но и слуховая материя паузы. Ею, вместе со звуковым контекстом, и определяется характер молчаливого ответа, его содержание.

Здесь мы переходим уже к другой части темы «тишина как элемент музыки». Ей больше соответствует обращенная формула — музыка как элемент тишины.

Действительно, как бы ни было действенным влияние вдруг устанавливающейся тишины в зале, как бы сильно ни ощущал слушатель напряженное молчание концертной аудитории и как бы оно ни переплавлялось в образное содержание самой музыки, все же зал, как инструмент, мечтающий о том, чтобы рука мастера вписала его в партитуру, не всегда может обеспечивать тот или иной требуемый оттенок в характере и содержании молчания-реплики.

Поэтому в паузах композитор нередко вводит собственно музыкальную имитацию тишины как отклика или тишины как момента, наполненного эмоцией, мыслью, определенным драматическим или изобразительным смыслом. Именно так воспринимается пауза с приглушенным трагическим тремоло литавр, отвечающая на соло английского рожка в знаменитой «Сцене в полях» из «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза.

Этот же романтический, собственно музыкальный прием находит отражение в «Эоловой арфе» В. А. Жуковского.

...И вдруг... из молчанья
Поднялся протяжно задумчивый звон;

И тише дыханья
Играющей в листьях прохлады был он.
В ней сердце смутилось:
То друга привет!
Свершилось, свершилось!..
Земля опустела, и милого нет.

Формула двух ударов в значении страшного возгласа великолепно использована М. И. Глинкой в упоминавшейся уже сцене похищения Людмилы и в разработке увертюры к «Руслану и Людмиле». Г. А. Ларош пишет об увертюре: «Фразы появляются и исчезают тотчас же, сменяемые другими или поглощаемые внезапным взрывом целого оркестра, столь же внезапно умолкающего. Глинка здесь превосходно разрешил двойную задачу: выразить музыкой разрозненность и бессвязность испуганных мыслей и сохранить строжайшее единство и логичность музыкального склада»¹. Л. А. Мазель в анализе увертюры отмечает, что «аккорды оцепенения» носят «таинственно-настораживающий характер»².

Вне всякого сомнения, пушкинское описание этой сцены нашло художественно точное отражение и в конце первого действия оперы, и в ее увертюре.

Сопоставим фазы события, запечатленные в партитуре, с их последованием в поэме.

«Вдруг гром грянул, свет блеснул в тумане, лампада гаснет, дым бежит, кругом все смерклось, все дрожит...»

В оркестре в *fortissimo* звучит фигура молнии — быстрый через ряд октав ход на звуках *g*. Ей отвечают тромбоны (тритон) и там-там за сценой. После реплик хора: «Что случилось? Гнев Перуна?» — звучит целотонная странная гамма и дрожащее смычковое тремоло.

«И замерла душа в Руслане... Все смолкло».

В партитуре — застывшая валторновая октава *es* — ее-то и воспринимают слушатели как таинственную и мистически-ужасную тишину³.

«В грозной тишине раздался дважды голос странный, и кто-то в дымной глубине взвился чернее мглы туманной...»

У Глинки после трех имитационных реплик флейты, кларнета и фагота на фоне октавного безмолвия дважды в *pianissimo* звучит аккорд струнных *pizzicato*, которому сверху отвечают аккорды деревянных духовых инструментов. Метр здесь трехдольный, а двухфазная стопа аккордов, сменяемая паузой на третьей доле, как мы видели, прошла большую семантическую школу в сарабанде, в декламационных ритмах монологов, прерываемых паузами. В увертюре метр четырехдольный, точнее — двухдольный (*alla*

¹ Ларош Г. А. Собрание музыкально-критических статей, т. I. М., 1913, с. 116—117.

² Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки. М., 1978, с. 282.

³ См. об этом: Пазовский А. Музыка и сцена.— Сов. музыка, 1965, № 12, с. 61.

breve), но паузы между аккордами и валторновая педаль играют ту же роль.

Тишина, как очевидно, воссоздается фоническими, а не сонористически-шумовыми средствами. Более того, избран наиболее чистый в тоновом отношении интервал. Однако в его трактовке все же есть элементы сонорности. Смены функционально-ладового значения при малотерцовом сопоставлении аккордов, включающих в свой состав педальный тон, отодвигают его интонационно-ладовую окраску на второй план, высвобождая собственно красочное качество пустоты, глубины, застылости, хотя оно все-таки остается в своей основе фоническим.

В общем же музыкальное заполнение пауз тишины в большинстве случаев бывает связано с шумовыми и сонористическими приемами тремоло, дробы ударных, тамтама и т. п. В таких случаях тишина получает свое сенсорно выраженное для слуха, образно-фоновое и эмоциональное истолкование. Многоплановость замершего в молчании пространства в паузах, даже достаточно протяженных, развернуться все же не успевает. Обнаруживаются, разве что, две-три детали.

Иное дело, когда музыкальный замысел связан с необходимостью воссоздания более объемного образа безмолвия, более длительного погружения в мир тишины.

Музыкальное искусство последних столетий выработало множество специальных средств воплощения тишины в самых разных ее вариантах, как близких, так и резко различных. Разумеется, в их реализации действие собственно музыкальных средств сильнейшим образом зависит от реальных акустических условий исполнения, ибо последние и в целом (а не только в отдельные моменты пауз) оказывают влияние на общий художественный результат.

Музыка требует тишины — это выражение останется фразой, не требующей доказательств, не вызывающей ни возражений, ни особого интереса. Иное дело, если иметь в виду конкретные случаи. Действительно, тишина концертного зала, казалось бы совершенно неузнаваемо меняющаяся в зависимости от того, исполняется ли торжественная увертюра или фортепианная прелюдия для левой руки, от того, насколько известен и любим публикой музыкант, все-таки во всех своих вариантах остается концертной и абсолютно не похожей ни на тишину собора, ждущего органной прелюдии и наполненного шепотом молитв, ни на тишину мадридской ночи, поэтично запечатленную Глинкой, ни на тишину аристократического салона, скрывающего под маской восхищенных восклицаний безразличие светской болтовни.

У каждого жанра особая тишина — со своим объемом, тембром, партитурой. Звонящая тишина, глухая тишина. Тому, кто поет вполголоса, для себя, не требуется тишина большого пространственного объема. Всего два-три метра в радиусе, где никто не шумит и не мешает поющему слышать себя. Есть жанры, требующие шума как особой завесы для малых звуковых уголков. Таков

шум праздника, где людская масса делится на небольшие части, каждая со своей музыкой или разговорами.

Тишина — грунт. Если время и пространство — это холст для композитора, певца, музыканта, то тишина — грунт, ибо всякая тишина есть пространство и время, уже заполненное звуками. Однако если грунт наносится перед созданием картины, то тишина фактически возникает во время и вокруг исполнения. Но сравнение все же правомерно, ведь избирая тот или иной жанр, композитор как бы заранее имеет в виду совершенно определенный, свойственный ему фон. Тишина — это естественный грунт, подобный природной краске холста, дерева, фарфора. Художник, берущий бумагу, керамическую плитку, фанеру, уже вовлекает в картину фоновый материал, и его творение органично включает в себя некоторые его свойства.

Тишина подчас столь многослойна, что вполне возможно говорить о ее партитуре. Партитура тишины соединяет в природное и органическое целое множество сольных и ансамблевых партий. В многоголосии тишины, на сплошном «ленточном» фоне туманной звуковой дали еле-еле прослушиваются контуры более определенных рисунков и мягко всплывающих звуковых видений — мягкий, вдруг налетевший шорох листвы, шум ветерка, донесшийся издали крик петуха, набегающая шумовая тень ливня.

В повести Короленко о слепом музыканте партитура тишины описана с позиций человека изощренно чуткого, способного тонко, полно, эмоционально оценивать ее как целый мир...

Обращаем ли мы, музыканты, внимание на характер этой партитуры и осмысливаем ли мы ее как сложное многосоставное целое? Редко, очень редко! В одной из радиокомпозиций, посвященных пятидесятилетию Великой Октябрьской революции, был использован музыкально воссозданный эффект тишины. На еле-еле слышном гармоническом фоне появилась мелодия песни «Родина слышит, Родина знает», исполняемая солистом хора мальчиков. Ее чистое, проникновенное интонирование не выходило, однако, за границы, отделяющие тишину от мира привычных нам громкостей. Мелодия возникла как иллюзия, как след памяти и оставалась такою почти до самого конца. Эмоциональный эффект был таким сильным, как только можно себе представить. Изумительная находка звукорежиссера вряд ли была замечена критикой, вряд ли была занесена в фонд художественных сокровищ тонмейстерского искусства. И как это жалко!

Музыкальные модели многослойной тишины воссоздавались иногда и в собственно оркестровых партитурах. В шорохе леса, в полуночном *pianissimo* из побочной партии «Ромео и Джульетты» Чайковского, в симфониях Гии Канчели, в сонорных композициях современных авторов, в Первой симфонии и «Озорных частушках» Р. Щедрина мы находим разнообразные музыкальные озвучивания тишины. Шорох асфальта утренней улицы Щедрин имитирует при помощи особого щипкового штриха. Но значение приема выхо-

дит за границы звукоизобразительности. Многозначительная тишина становится музыкальной даже в физических паузах, когда все инструменты оркестра одновременно умолкают.

Можно предположить, что характер предыдущего звучания накладывает на восприятие тишины свой довольно сильный отпечаток. Шуман особым образом обыгрывает тишину в «Бабочках»:

Р. Шуман. «Бабочки», № 12



Умолкает шум карнавала, маски постепенно расходятся, наполненное только что весельем пространство пустеет.

На сумрачном минорном фоне тишины начинается соло английского рожка в III действии «Тристана и Изольды». Это пастуший наигрыш, а не типичная гомофонная профессиональная мелодия, и потому необходима тишина как соответствующий наигрышу природный фон. И все-таки этот фон оказывается музыкальным и не только там, где к мелодии рожка присоединяется тремоло в низком регистре. Тишина осмысливается в сцене как активно выключившееся оркестровое сопровождение. Музыка, сопровождающей наигрыш, становится не только реверберационные отзвуки театрального помещения, особенно заметные при октавных и квинтовых интонациях, но и «послезвучание» усугубленного хроматизмами минора в слушательском сознании, оставшееся в нем как след оркестрового вступления.

Музыкальная тишина, поражающая слух в паузах, подкрепляется собственно звуковой тишиной в нежнейших высоких регистрах в начале «Лоэнгрин», в медленно разрастающейся звучности раскачивающейся мажорной тоники во вступлении «Золота Рейна».

Вагнеровское оркестровое искусство воссоздания тишины особенно ярко проявилось в «Шелесте леса». По формам использования инструментов и фактуры это — тишина скорее сонористи-

ческая, хотя она дана в оболочке темброво-фонических эффектов, ибо и тембры инструментов и ладогармонические значения тонов не теряются в подвижной звуковой ткани. Однако сонористичность здесь не является принадлежностью особой композиционной техники. Она потенциальна и обнаруживается лишь в отображении множественных и потому сливающихся в слабо дифференцируемое единство шумов. Да и сама множественность лишь подходит к границе, за которой наступает полное смешение звуков. Чаще же Вагнер добивается удивительной прозрачности и ясности звучания.

Впечатление множества и пространственной рельефности достигается здесь приемами, за которыми уже стояла традиция. Это пальцевое и смычковое тремоло струнных, создающее микровибрацию или пульсацию аккордов, это волновая мягкость, плавность поднимающихся и опускающихся в поступательном движении, размытых фигурацией аккордов. Это тонкая тембро-динамическая детализация, необходимая для обрисовки различных планов, фрагментов, предметностей лесного пространства. Здесь и «эфирные» пассажи, и пластичные нарастания звучности, регистровые и динамические, подобные порывам ветра, поочередно захватывающего группы деревьев.

Приближающееся к порогу громкости *pianissimo*, лишь изредка сменяемое незначительными возрастаниями громкости, оказывается, однако, как это часто бывает у Вагнера, фоном, на котором постепенно зарождается и прорисовывается важная мелодическая идея, необходимый по замыслу лейтмотив. И тогда появляется полнозвучие, уровень громкости поднимается, тишина сменяется яркими, звонкими, торжествующими голосами. И даже лейтмотив птички возглашается очень звучно.

Особенно наглядно все эти приемы представлены в концертной версии «Шелеста леса», объединяющей разрозненные эпизоды и мгновения. Но и в самой опере, будучи рассредоточенными, они действительно направлены на создание фона для развивающегося действия, для вокальных партий.

Да, это подлинная партитура лесной тишины — подлинная и вместе с тем искусная, подчиненная музыкальным грамматикам. Мелкие колебательные движения вибрации и шелеста листьев включаются в общую волновую жизнь леса с характерной динамикой плавного спада, с затуханием движения в глубине. Воздушные потоки, охватывающие и пронизывающие колышущийся лес — что и отражается в медлительности и округленности волновых нарастаний, — не производят, однако, впечатления тяжести и зыбкости, возникающего у человека, например, при созерцании волнующейся поверхности реки, озера, моря, за которой угадывается скрытая в глубинах, особая динамическая напряженность. Чутким слухом композитора в партитуре найдена та единственно необходимая степень легкости и упругости, которая присуща движениям воздуха и проявляется в шорохах, шелестах листьев.

Но эта реалистичность, конечно, нужна не для того, чтобы поражать мастерством и эффектами достоверности (хотя такие эффекты, вероятно, не исключались ни композитором, ни его публикой), а для высшей цели естественности и правдивости музыки, что интуитивно схватывается сразу и пробуждает глубокие эстетические переживания образов величественной природы.

Достаточно чуть изменить пропорции и меры весомости, как те же фигурации, те же внешне совершенно сходные приемы начинают служить картинам моря, волнующегося океана.

И все же музыка тишины берегов и водных просторов иная.

Бежит волна, шумит волна!
Задумчив, над рекой
Сидит рыбак; душа полна
Прохладной тишиной.

В. А. Жуковский.

Здесь шумит — душа — тишиной. Это звуки, общие и для леса, и для воды. Но здесь также волна — полна — прохладной. Звуки *ш* и *л* в разных пропорциях насыщают лесные и водяные слова. В пушкинских строчках «Ты волна, моя волна, ты гульлива и вольна» — твердое *л* перемежается с мягким. Слова «шелест» и «плеск» по своему звуковому облику близки друг другу, и все же тщательный фоносемантический анализ, о котором пишут лингвисты, показал бы в комплексе травяных, речных, озерных, болотных, морских слов достаточно существенные различия. Большая часть таких слов относится к сфере тихих, легких, слабых звуков.

Характерны для водяных слов сочетания *л* с глухими согласными — плеск, плавать, шлюпка, хлюпать, бултыхаться. Так и чудится слуху, что в этих *пл*, *шл*, *хл*, *лт* в точности воспроизводятся звуки самой воды, волн, мягко и глухо-звонко ударяющихся о поверхность самой же воды, о борта лодки — лениво, ласково.

Мы в лодке вдвоем, и ласкает волна
Нас робким и зыбким качаньем.
И в небе и в нас без конца тишина,
Нас вечер встречает молчаньем.

В. Я. Брюсов

Шорох увлекаемой волнами гальки, песка — это уже другое, журчанье струй ручья. Он соединяет представления о воде с образами лесных полусумраков, каменного русла, травы и веток, упавших в воду.

По данным фоносемантической статистики, приводимым в книге А. П. Журавлева, звук *ш* относится к темным, тусклым, шероховатым, страшным, плохим, низменным, печальным, злым. Звук же *л* (особенно в мягком варианте) — к светлым, ярким, гладким, безопасным, хорошим, величественным, радостным, добрым¹. В слове «плеск» звуки *п* и *л* сталкиваются как что-то темное и

¹ Журавлев А. П. Звук и смысл, с. 154—157.

тусклое со светлым и ярким, твердо-шероховатое и грубое с гладким и нежным, низменное и злое с величественным и добрым, страшное, даже отталкивающее с безопасным и красивым, грустное, печальное с веселым и беспечным. Так в фонетическом микромире слова, обозначающего лишь слабое проявление водной стихии, отражается благодаря всеохватному механизму ассоциаций ее океанический макромир, в котором всегда где-нибудь бушуют штормы, гигантские волны разбиваются о скалы и рифы, пучина поглощает свои жертвы.

Морская тишина амбивалентна. В штиле сознание выделяет то радостную успокоительную ноту, то — пугаемое предчувствиями, памятью легенд, морских рассказов — ноту тревожную.

Шубертовская песня «Морская тишь» (на слова В. Гёте) — это музыкальнейшее воссоздание тишины и связанного с нею состояния мистического страха перед безжизненным спокойствием моря, таящего в своих глубинах неведомые вещи. Величавые белоклавишные аккорды *arpeggiato*, полнота тона, головокружительные тонально-гармонические смещения, подобные кажущимся наклонам морского горизонта, наклонам сразу всей водной глади в ее чудовищной широте. Тишь здесь и для слуха и для мысленного зрения — пример сильнейшего единовременного контраста покоя и напряжения.

С зеркальной, бездыханной поверхностью моря связана особая, почти абсолютная тишина. Чем дальше от берегов, тем более опасным в век парусников становился для мореходов мертвый штиль — виновник долгой вынужденной неподвижности кораблей.

Штиль — один из мотивов самых жутких морских историй — и сам по себе способен был внушать страх. Дело было не только в обвисших полотнищах парусов, не только в том, что затишье могло служить приметой надвигающегося несчастья. Иногда уже в самом безмолвии чудился грозный голос океана, рождающий чувство панического ужаса, намного превосходящее то тревожное состояние, о котором рассказывал Л. С. Термен, описывая опыты с бесшумными низкочастотными колебаниями¹. Именно с такой тишиной связываются предположения современных акустиков и исследователей моря о губительной для человеческого мозга силе неслышимых инфразвуков, разносящихся далеко за пределы штормовой акватории. Их рождает гигантский ветровой смычок, снимающий мощные акустические импульсы с идущих равномерной чередой громадных валов.

На этой основе выдвигаются и вполне правдоподобные объяснения поразительных случаев гибели и даже исчезновения всей команды корабля, не получившего притом никаких повреждений.

И не здесь ли кроются истоки старинных преданий о кораблях с мертвым экипажем, плавающих «без руля и без ветрил», о

¹ Об особенностях восприятия инфразвуков и опытах Л. С. Термена уже говорилось в первом очерке.

«Летучем Голландце» — преданий, отразившихся в творчестве романтиков, у Г. Гейне, в сюжете известной вагнеровской оперы, в балладе австрийского поэта Цедлица «Корабль призраков»?

По синим волнам океана,
Лишь звезды блеснут в небесах,
Корабль одинокий несется,
Несется на всех парусах.

Не гнутся высокие мачты,
На них флюгера не шумят,
И молча в открытые люки
Чугунные пушки глядят.

Не слышно на нем капитана,
Не видно матросов на нем;
Но скалы и тайные мели,
И бури ему нипочем...

Лермонтов

Грозная стихия моря предстает в музыке чаще как общая штормовая тональность, подчиняющая себе все средства. Эффекты величия, огромности, мощи волновых движений — это уже не тишина, а динамичное развертывание звучаний, отображение шумных раскатов рассыпающихся в брызгах волн, как в «Песне Варяжского гостя» Н. А. Римского-Корсакова, в его «Шехеразаде».

Тишина лесных озер — совсем иная, хотя тоже способна вызывать впечатление величия, таинственности, заколдованности.

«Знал я одно такое, — ну, простое лесное русское озеро и в своей незаметности и тишине особенно красивое, — передает Б. В. Асафьев рассказ А. К. Лядова. — Надо было почувствовать, сколько жизней и сколько изменений красок, свето-теней, воздуха происходило в непрестанно изменчивой тиши и в кажущейся неподвижности».

Лядовское «Волшебное озеро» — изумительная картина сказочного зачарованного безмолвия. В ее восьмидесяти двух тактах почти незбылемого *Andante* господствует *pianissimo* струнных и деревянных духовых инструментов. Из медных в партитуре — только валторны, которым предписывается играть *con sordini*. Впрочем, сурдины обозначены также в партиях гобоев и фаготов, да и у всех смычковых. *Pianissimo* тем самым не только усугубляется, но и приобретает из-за сурдинок свойственный тишине звеняще-шумовой оттенок, вызывающий ощущение далей, глухих лесных пространств, перспективы.

Лишь изредка возникает дуновение *crescendo*, приводящее к уровню *mezzo forte*, и лядовские обозначения — «вилки» требуют здесь мягкости нарастаний и спадов. Трижды как рельефный

¹ Асафьев Б. В. О русской природе и русской музыке. — Сов. музыка, 1948, № 5, с. 32.

блик появляется *sforzando*, в тридцать пятом такте партитуры — даже на уровне *forte*.

Но главное не в физически измеримой интенсивности оркестрового звучания, а в музыкальном отображении сонорной многоплановости, свойственной тишине, особенно если она сочетает в себе безмолвие озера с шелестами леса. Сонорность здесь подчинена ясному фонизму, тоновой определенности гармонии. Но она поднята на высокую ступень.

Широко использовано в оркестре мягкое мелодико-фигуративное и дрожащее смычковое тремоло струнных. Первое в большей мере отвечает «плавности», «веяниям», «лилиям», «лепету», второе — «шорохам», «трепету», «шелестам». «Все останавливается, всякое шуршание. Нет, оказывается, что-то где-то копошится. Вдруг скользнул ветер...»¹

Трепи, колыхания, покачивания, шелесты дополняются звонными эффектами арфы и челесты, а также *pizzicato* струнных. Чистые звуки челесты отвечают синестетическим ощущениям глади, глубины, прозрачности, тогда как арфа, усиливающая эти ассоциации, добавляет к ним звуки журчаний и всплесков, а также круговых разбегающихся волн. Прозрачность фактуры, пленэрность засурдиненных звучаний, всплывающие и вновь исчезающие мелодические мотивы у характеристичных по тембру гобоев и кларнетов, воздушные *staccati* флейт — все это музыка и вместе с тем тишина, пейзаж, сказка. Звуки тишины и мерцание звезд — слышимые и зримые детали, прорисовывающиеся на общем фоне.

«Как оно картинно, чисто, со звездами и таинственностью в глубине!»² — писал сам композитор о «Волшебном озере». В этих словах чувствуется особая органическая слитность в восприятии звукового и живописного, столь характерная для многих композиторов XIX века.

В «Сказочной картинке для оркестра» А. Н. Лядова (таков подзаголовок в названии пьесы) тишина выступила в своих характерных свойствах — все смешивать и объединять. Поразительна ее возможность сочетать без каких-либо швов реально звучащее и представляемое, а значит — принадлежащее не только слуху, но и другим органам чувств, а также и эмоциям, и самой мысли.

Эта ее способность ярко проявляется и в самих музыкальных произведениях, и в процессах творчества, а также в развитии слуха.

Активизировать ассоциации, поднимать на поверхность глубоко скрытые впечатления, оттачивать слуховую наблюдательность, соединить известное с новым — ничто в такой мере не может способствовать этому, как тишина. Две ее грани — творческая и охранительная и явятся завершающими в данном очерке.

¹ Асафьев Б. В. О русской природе и русской музыке, с. 32.

² Цит. по кн.: Запорожец Н. А. К. Лядов. М., 1954, с. 138.

Тишина — спутник творчества, поэзии, вдохновения.

П. И. Чайковский писал П. И. Юргенсону: «Поселился я вне города в очень уютном и милом помещении, среди безусловного безмолвия. Эту тишину я страх как люблю и по вечерам долго брожу по балкону, наслаждаясь отсутствием всяких звуков. Оно тебе покажется странным: дескать, как это наслаждаться отрицанием звука и вообще чем-то несуществующим, но если б ты был музыкант, то, может быть, подобно мне имел бы дар в отсутствии звука, среди ночной тишины, слышать все-таки какой-то звук, точно будто земля, несясь по небесному пространству, тянет какую-то низкую басовую ноту! Но это вздор»¹.

Композитор вряд ли имел здесь в виду тот легендарный дар, о котором мы знаем из древнегреческих источников, — дар «слышать», а скорее представлять звучание гармонии небесных сфер.

Вряд ли имелся в виду и «таинственный и тихий звук» из стихотворения Ф. Шлегеля, отрывок из которого был использован Р. Шуманом в эпитафии к до-мажорной Фантазии.

Называя свою мысль вздором, Чайковский все-таки не случайно развертывает свое описание тишины. В письмах его к самым разным людям тишина выступает почти как лейтмотив². Он видит ее под самыми разными углами зрения. Она и благо для человека вообще, для человека уставшего от суеты городской жизни, и условие творческой работы, и предмет поэтического отображения.

«Один из столпов современной музыки, Рафф, пытался изобразить прелесть и раздолье леса в симфонии „La Walde“, и местами это ему очень удалось; особенно в первой части есть три раза повторяющийся великолепный гармонический ход с перекликающимися валторнами, который всегда переносит меня в лес со всеми его очарованиями»³, — пишет П. И. Чайковский к Н. Ф. фон Мекк 6 мая 1879 года.

Третья симфония И. Раффа была сочинена за десять лет до этого.

Очарования леса для Чайковского — это его любимые ландыши, отсутствие назойливых собеседников, пение птиц, покой. «...Что за наслаждение, что за чудный отдых доставляет мне это одиночество, эта тишина и свобода!!!»⁴ — пишет Чайковский Н. Ф. фон Мекк из Майданова, где начинает работать над «Ваквой».

Конечно же, тишина тут важна не сама по себе, а как следствие общей благоприятствующей творчеству ситуации — отсутствия суматохи, множества отвлекающих обстоятельств, шумливых непрошенных собеседников, даже — музыки (а может быть, и особенно музыки).

¹ Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. VII. М., 1960, с. 475.

² См. там же: с. 232, 267, 302, 439, 446, 462, 477, 496.

³ Там же, т. VIII. М., 1963, с. 202.

⁴ Там же, т. XIII. М., 1971, с. 35.

И в тишине, и в ситуации уединения внимательный анализ — поэтический, психологический, конструктивно-деловой — выявляет множество разнообразнейших граней, из которых особенно важны три: тишина и уединение, тишина и пространство, тишина и творческое воображение. Высказывания же музыкантов дают для такого анализа почти необозримый материал.

Интересны, например, свидетельства, оставленные Р. Вагнером. В этом композиторе, как мы знаем, постоянно жили и соперничали два разных человека. Одного из них Ганс Галь сравнивает с Цезарем, Магометом, Наполеоном, другого — с Микеланджело, Гёте, Бетховеном. Один был ненасытно жаждущим общения вождем близких и деспотически руководимых им людей, восторженных почитателей, окружавших кумира и выслушивающих его изречения и рассуждения. Другим — творец, ищущий спасения от всяческих помех.

«Источником невероятных страданий сделались шум и музыка, доносившиеся из квартир моих соседей, — пишет Вагнер в мемуарах об обстоятельствах работы над «Зигфридом» в Цюрихе. — Кроме кузнеца, которого я смертельно ненавидел — раз в неделю дело доходило у нас до самых решительных объяснений — я открывал все новые и новые рояли. К ним примешалась еще, в конце концов, и флейта, на которой по воскресеньям играл мой сосед, господин Штокар. Но я дал себе клятву продолжать работу над партитурой. И вот в один прекрасный день из Парижа, где они пробыли довольно долго, возвратились мои друзья Везендонки и раскрыли предо мною радостные перспективы»¹.

Речь идет здесь о приобретении Везендонками для композитора небольшого рабочего домика с садом в окрестностях Цюриха, куда Вагнер переехал сразу же, едва он был отделан.

«Утром в страстную пятницу я в первый раз проснулся в новом домике, разбуженный ярким светом солнечных лучей. Садик весь расцвел, пели птицы. В первый раз я вышел на балкон, чтобы насладиться долгожданной тишиной, полной таинственного смысла. <...> Не зная, как назвать приют, мною теперь обретенный, я, сделав удачное вступление ко второму акту «Зигфрида», в минуту хорошего настроения решил наименовать его соответственно работе. «Приют Фафнера». Я невольно рассмеялся. Однако, я назвал свой домик просто «Приютом»².

Быть может русское слово «приют» не совсем точно передает тот смысл, который имел в виду Вагнер, сопоставлявший свое «убежище» с логовом Фафнера, где этот мифологический великан (П. И. Чайковский в своих статьях из Байрейта называет его драконом) только и мог быть неуязвимым. Название «убежище» взято нами из перевода книги Ганса Галя, где автор приводит также весьма примечательное вагнеровское описание «приюта»:

¹ Вагнер Р. Моя жизнь. Мемуары, т. III. М., 1912, с. 101—102.

² Там же, с. 105—106.

«Письменный стол стоит у большого окна, откуда открывается величественный вид на озеро и Альпы, меня окружает ненарушимый покой»¹. Таких описаний можно найти очень много.

Восторженно вспоминает о своей работе в деревенском поместье Ноан Ф. Лист: «Это были три месяца богатой внутренней жизни, мгновения которой я благоговейно храню в своей памяти»².

«Первый раз в жизни мне довелось провести лето в настоящей русской деревне», — пишет Н. А. Римский-Корсаков. «Дом, хотя и старый, но удобный; прекрасный, большой тенистый сад с фруктовыми деревьями и настоящая деревенская глушь»³.

Правда, выезд за город не всегда гарантирует тишину и покой. И вот С. В. Рахманинов в письме М. А. Слонову сообщает из Ивановки: «Музыка здешняя, подо мной, мешает мне ужасно. А ее здесь много. От 9 до 3-х. Иногда даже больше. Чистая беда!»⁴.

Все эти восклицания, во множестве оттенков насыщающие письма композиторов, как правило, — весенние, летние и осенние, связанные с пребыванием в сельской, дачной местности, вдали от суеты, особенно часты и эмоциональны, когда возникают тут же после приезда. Во всех них слышится и поэтическое пушкинское:

Приветствую тебя, пустынный уголок,
Приют спокойствия, трудов и вдохновенья...

Убегая от суеты, поэт, музыкант, творец должен знать, что не встретит ее и на новом месте. Тишина и покой сразу же приносят ему весть об удаче и огромное облегчение. Сняты препятствия, нет отвлекающих моментов. Тишина как символ, знак проникает в душу и сама по себе, во всех своих древних смыслах и дарованиях.

Сама ли по себе она выступает тут как благоприятствующий творчеству фактор? Не только. Преобладающая часть высказываний композиторов о тишине содержит в подтексте мысль о том, что сильнейшей помехой сочинению музыки является активная деятельность находящихся рядом людей — деятельность, которая может вторгаться в течение творческого процесса в любой непредсказуемый момент времени. Эти вторжения, вовсе не репортерские и не громогласные, а, напротив, с добрыми намерениями спокойного общения, с улыбкой, радушием и заботой, этически вполне благовидны (по крайней мере внешне) и потому не могут быть с чистой совестью пресечены. А с трудом найденный творческий настрой, тем не менее, мгновенно гаснет, рушится, переходит в скрытую, активно подавляемую досаду. И уже одно только знание того, что вызванное к жизни состояние музыкальной работоспособности может быть кем-то отменено, действует как сильнейший неблагоприятный момент.

¹ Галь Г. Брамс, Вагнер, Верди. Три мастера — три мира. М., 1986, с. 210.

² Цит. по кн.: Мильштейн Я. И. Ф. Лист. М., 1971, с. 214.

³ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни, с. 173.

⁴ Рахманинов С. В. Письма. М., 1955, с. 120.

Ненарушимый покой — вот главное качество, которое требует любой композитор, писатель, поэт от своего уединения. Иной раз — это уже зависит от характера ситуации и личности — охрана ненарушимости приобретает характер фафнеровской агрессивности, связанной (как у Вагнера) с возможностью «смертельно ненавидеть» возмутителей тишины и вести с ними «самые решительные объяснения».

Другие же, наоборот, испытывают чувство неловкости, смущения перед напором общительности, любопытства и внимания, и даже не в силах дать понять людям, что они, быть может невольно, проявляют как раз самое настоящее безразличие и невнимательность к человеку, занятому творчеством.

«Мне требуется лишь одно — полное уединение: никто не должен видеть или слышать, как я работаю. Моя стыдливость достигает поистине чудовищных размеров. Стоит мне только заподозрить, что кому-нибудь удастся проникнуть в комнату, в которой я работаю, и для меня все кончено!»¹

Это высказывание Онеггера почти буквально переключается с тем, какое мы находим у Чайковского в письме Л. В. Давыдову: «В течение известных часов я не должен видеть ни души и знать, что никто меня не видит и не слышит, сочиняя, я имею привычку громко петь, и мысль, что меня слышат, мне очень мешает»².

То же самое имеет в виду и Н. К. Метнер, когда пишет матери из Нижнего Новгорода: «Ведь я так и не знаю, куда мне укрыться, чтобы никто меня не слышал, не видел, не ждал ничего от меня, не спрашивал меня о моих занятиях, не требовал от меня ничего! Ведь я только тогда и могу заниматься!»³.

И у Чайковского, и у Метнера, как и в высказывании Онеггера, речь идет не только о том, что уединение и тишина ограждают музыканта от нежелательных воздействий. Музыканту тишина нужна и для того, чтобы ее можно было нарушать самому, не боясь быть услышанным. Впрочем, естественная «стыдливость», о которой говорит Онеггер, соединена здесь еще и с подсознательным стремлением оберегать профессиональную тайну творческого процесса и тот поэтический флёр, которым ее окружило общественное эстетическое сознание, особенно с эпохи романтизма.

В своей же «подлинности голой» процесс этот, как известно, часто протекает с активным включением звуковых проб, исправлений, поисков, проверок, исполнительски не всегда совершенных. И тут тишина для композитора тоже лишь знак «отсутствия присутствия» нежелательных наблюдателей. Она буквально соответствует значению слова «глушь» — среда, глухая ко всем звукам, к шелухе, очисткам, отходам, выносящимся за пределы ком-

¹ Онеггер А. О музыкальном искусстве. Л., 1985, с. 118.

² Чайковский П. И. Письма к близким, с. 121.

³ Метнер Н. К. Письма. М., 1973, с. 58.

позиторской кухни. Кстати, ведь и любимое композиторами словечко «кухня» — антипод романтической тайне творчества — тоже не случайно. Как обычная кухня — нечто весьма привлекательное только с точки зрения утонченных гурманов и гастрономов типа Дж. Россини, а для большинства лишь прозаическая необходимость, так и кухня творческая, увы, во-многом прозаична, хотя и в высоком смысле — она связана с трудом, напряжением, с требующим постоянных усилий вниманием, с предельной подчас концентрацией воображения, эмоции и мысли.

Итак, за композиторскими упоминаниями о тишине — lamentациями и филиппиками, благодарениями и воспеваниями — стоят часто не так уж глубоко запрятанные мотивы уединения, отшельничества, желанного одиночества. Более того, собственно акустические характеристики среды на первый взгляд отступают и даже уничтожаются в своей значимости. В самом деле, имеет ли значение то, какой наблюдатель подсматривает за творческим процессом, — затаивший дыхание дилетант, или беспардонно активный знаток; непрощеный вкрадчивый посетитель, подстраивающийся под тишину, текущую из сада в распахнутые окна, или громовержец-репортер, принесший с собой шумное дыхание городской улицы?! Как тот, так и другой для музыканта противны сами по себе и не отождествляются прямо ни с тишиной, ни с шумом.

«Вот каков типичный визитер: „Надеюсь, я не помешал вам? Но я не пробуду у вас и минуты”. А двумя часами позднее: „Не стану задерживать вас. Позвоню вам по телефону и тогда попрошу назначить мне новую встречу с вами”.

В противоположность всему этому, — продолжает А. Онеггер, — шум улицы, по счастью, безлик и до известного предела даже способен подбодрить. Погруженный в его гуцу, я кажусь себе крошечным листиком, который тонет в лесной чаще, укрытый ею от всех взоров. К тому же шум, производимый транспортом, заглушает звуки людской ругани, радиол, роялей, собачьего лая, болтовни кумушек и т. п.»¹.

Знакомый мотив — мотив одиночества и уединения в шуме и толпе. Один из советских композиторов как-то рассказывал автору этой книги, что он любит сочинять музыку в метро, сидя на скамейке, расположенной в центре между двумя перронами. А грохот, гул, невероятный шум поездов и толпы пассажиров оказываются гарантией того, что никто из знакомых не рискнет обратиться с приветствием, вопросом, репликой, могущей помешать.

Да, конечно, в каком-то отношении хаотический шум и даже музыкальный шум радиол, отгораживающий человека от назойливого окружения, можно считать эквивалентным тишине. Однако такое приравнивание однобоко и даже опасно для слуха. И оно

¹ Онеггер А. О музыкальном искусстве, с. 118.

накладывает свой след на результаты творчества. Тишина же — иное дело.

Одиночество, сопутствующее и помогающее сочинению, а также отображаемое художником как гордое, чайльдгарольдово, вынужденное или счастливое, как затерянность в мире, аскеза, затворничество — это особая тема для научного исследования психологии творчества, хотя поэтами она уже детально разработана. Нам же все-таки более важен сам акустический символ уединения — тишина: и как знак, и как элемент живописной ситуации, и как реальная слуховая материя.

Умножая мемуарные свидетельства, добавляя к ним высказывания писателей, поэтов, мы, вне всяких сомнений, еще более углубим уже охарактеризованную линию наблюдений — тишина есть верный спутник помогающего творчеству уединения.

Но линии и узоры в этом калейдоскопе фактов можно складывать по-разному. Например. В большинстве случаев тишина прочно связывается у музыкантов с самим пространством уединения, с его особым характером. Войти в него, приблизиться к нему, а сначала найти — одна из насущных забот. Иногда такое пространство отыскивается во времени. От шумного дня можно скрыться в безмолвии ночи, или, опередив его — работать в утренние часы.

Из воспоминаний Анны Григорьевны Достоевской мы узнаем, что великий русский писатель любил работать по ночам. А Мирра Мендельсон-Прокофьева пишет: «Сочинял Сергей Сергеевич обычно по утрам, до 1 часа дня, до 2-х; вставал всегда рано. <...> Когда он сочинял, к нему нельзя было ни с чем обращаться: он был настолько поглощен своими мыслями, так сосредоточен, что на всякое вторжение извне реагировал болезненно»¹.

«Мои лучшие рабочие часы, — говорит Ф. Пуленк, — утро. После семи часов вечера, за исключением концертной деятельности, я ни на что не гожусь. Зато приняться за работу в шесть утра для меня радость»². И далее: «Чтобы собраться с мыслями, мне нужно работать в уединении. Вот почему я не могу работать в Париже и, напротив, прекрасно себя чувствую в комнате отеля, если там есть рояль. При всем том мне необходимо иметь перед глазами радостный, веселый пейзаж — я склонен к меланхолии, и зрительное впечатление может вывести меня из равновесия»³.

Впрочем, здесь калейдоскоп дает уже другую фигуру. Она вновь слагается из упоминаний об уединении, но не во времени, а в пространстве, и связана с его живописными свойствами.

О пейзаже, пропитанном тишиной и звуками, писали многие музыканты. У Вагнера — вид из окна на озеро и Альпы, у Чайковского — лес и ландыши, у Грига — шхеры, фиорды, скалы и

¹ С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания. М., 1966, с. 209.

² Пуленк Ф. Я и мои друзья. Л., 1977, с. 51.

³ Там же, с. 51.

лесистые склоны. Это тоже тишина как условие вдохновения, но она всякий раз выступает еще и как особая тональность окружающей природы, способная оказывать сильнейшее воздействие на эмоционально-образную настройку композитора.

Э. Григ писал из Копенгагена Францу Бейеру: «Друзья также остаются друзьями, и у меня их здесь не занимать стать, но лишь ты один понимаешь, что так влечет меня к родной природе, и поэтому у меня такое чувство, словно все окружающие растворились в каком-то тумане. Что, если нам с тобой помечтать о тихом полдне в лодке у берега или среди шхер и скал! Несколько дней назад меня вдруг с такой силой потянуло домой, что тяга эта вылилась в благодарственную мелодию»¹. Речь идет о фортепианной миниатюре «На родине» из третьей тетради Лирических пьес (ор, 43, № 3). В том же письме Григ продолжает: «Будь окрестности Нессета и Трольхаугена величественнее, музыка звучала бы по-иному»².

Спустя два года он снова пишет Бейеру об этом: «Перед моим мысленным взором во всем их очаровании стоят Трольхауген и Нессет, и, кроме того, — покой, покой! <...> Я возлагаю кое-какие надежды на мою хижину в долине. Чайковский тоже живет в деревне, километрах в десяти от Москвы, и н и к о г о не принимает, когда работает»³. Перед рабочей хижинной Грига — деревья, горы, водная гладь.

Мечты о лодке и просторе уединения запечатлены в приводившемся уже стихотворении В. Брюсова («Мы в лодке вдвоем, и ласкает волна»), написанном им в пансионате Рауха, близ финского озера Сайма. Начальную строчку второй его строфы поэт повторит потом в качестве эпитафии к циклу «В стране тишины», где снова пейзажи Суоми оглашаются естественным мирным шумом водных стремнин, плеском прибоев.

И вот что особенно важно. Тишина уединения вместе с пейзажем, ситуацией, природой запечатлевается в памяти, и даже в этом своем идеальном виде способна выступать как условие и катализатор творчества, как прибежище для художника, ищущего защиты от внешних раздражителей. Она принимает форму внешней рассеянности (но внутренней сосредоточенности), устремленного вдаль невидящего взора (а в самом деле направленного внутрь). Правда, она не всегда возникает сама, произвольно, и иногда требует волевых усилий, опоры хотя бы на слабые элементы тишины реальной.

Впрочем, XX век особенно теснит эти реальные мгновения и все чаще загоняет их в малые и замкнутые пространства, а в конце концов в пространство чистого воображения. Тишина, природа, покой и уединение — все опрокидывается внутрь и отражается в зеркале сознания, в ментальной, психической или даже

¹ Григ Э. Избранные статьи и письма. М., 1966, с. 242.

² Там же, с. 244.

³ Там же, с. 247.

психоневрологической сфере. Новое столетие предлагает композитору, музыканту новые способы овладения животворной тишиной одиночества.

Среди них тесное затворничество — иллюзорно обновляемая традиция. Кабинет, плотные занавески, герметичность, к сожалению, часто не спасающие от звукопроницаемости. В ряду вынужденных способов — ушные затычки, изготавливаемые промышленностью. Изобранные умы обращаются даже к экстравагантным средствам выключения шума и суеты — к фармакологической нирване!

На вопрос — Подвержены ли Вы влиянию звуков окружающего мира? — М. Кагель отвечает: «Не в строго музыкальном смысле, но если уровень шума слишком высок, то — в адреналиновом плане. Единственное, в чем я действительно нуждаюсь и что слушаю — это тишина. Как композитор я воспринимаю все акустическое в высшей мере экстрасенсорно. Поэтому тишина для меня столь же слышима, как и ее противоположность, и к тому же дает мне возможность находить музыку. Окружающая нас аппаратура хотя и не изменила мою композиторскую манеру, но решительно расширила число находящихся в моем распоряжении источников звука. Такие пьесы, как «Звук», «Осязательное», «Частное», «Оркестр из двоих» или «Под током» — это результаты плодотворной разведки акустической среды, какой она всем нам предстает»¹.

Фармакологии в прямом смысле слова тут еще нет: адреналин вырабатывается в крови древнейшим способом — под воздействием сильных, в данном случае акустических, раздражителей. А вот пьесе «Tremens» Кагель написал после того, как побывал в одной университетской клинике, где под наблюдением врача принимал наркотики. Стремясь достичь по примеру Анри Мишо особого состояния «гуру», М. Кагель использовал для этой пьесы протокольную запись своего пребывания в клинике и «заставил себя повторить то, что Мишо делал сам в своих опытах с мескалином и ЛСД»², добиваясь при этом соединения реальной звуковой среды с иллюзорным пространством наркотических слуховых галлюцинаций. Но в какой опасности оказывается здесь музыка, слух и личность!

Самыми надежными, не разрушающими экологии личности, являются испытанные старые способы укрепления ее бастионов в мире шума и тишины — тренировка памяти, развитие воображения, волевое управление переключениями психического строя и внимания, развитие навыков быстрого перехода от внешнего наблюдения и действий к мысленному созерцанию, к диалогам с самими собой — все то, что собирается воедино, цементирует и

¹ András Varga. Musikhören ist Geschichte hören. Ein Gespräch mit Mauricio Kagel.— In: Neue Zeitschrift für Musik, 1985, № 6, S. 22.

² Там же, S. 21.

поднимает личность, что развивается благодаря сосредоточенности в «школе одиночества».

Четыре столетия назад Монтень в своих «Опытах» размышляет «об уединении» — таково название одной из глав. Но в ней он приводит еще более старое латинское изречение — *in solis sis tibi turba locis* (Когда ты в одиночестве, будь сам себе толпой)¹. Идея множества в единообразии, внутреннего богатства развивается философами и художниками. Э. Т. А. Гофман пишет в 1794 году своему другу Теодору Готлибу фон Гиппелю: «В такой изоляции, в такой отгороженности от мира я еще не пребывал со студенческих времен. (...) Итак, я постигаю искусство находить все в себе самом...»². И ставит это для себя в качестве одной из целей творческого художнического развития. Юный Шуман произносит речь на тему «Влияние одиночества на совершенствование ума и облагораживание души», где говорит, что «одиночество — это общение с самим собой», «отрешение от всех внешних впечатлений», «действенный, мыслящий, созидательный покой», что «все великое, что когда-либо было задумано, все прекрасное, что было когда-либо совершено в мире, зародилось исключительно в школе одиночества»³ и приводит в пример случаи из жизни Вергилия, Горация, Петрарки. «Мы проникновеннее складываем руки в молитве, — завершает речь Роберт Александр, — если можем молиться не видимые и не слышимые никем, под открытым божьим небом»⁴.

Сам Шуман никогда не имел специального загородного жилища для работы. Он пытался найти хорошее тихое помещение в городе. В Лейпциге, например, он часто менял жилье, пока наконец в 1836 году не нашел с помощью друзей удобную квартиру. Один из современников композитора так описывает его рабочую комнату:

«Она смотрела окнами на густо заросшую деревьями и кустами часть бульвара, опоясывавшего старый Лейпциг. Рядом располагалась большая двухоконная парадная комната, тоже принадлежавшая его квартире, поэтому сюда не доносилось ни одного звука. Было так тихо и покойно в этом пространстве, что когда шумели деревья за окном, могло почудиться, будто находишься в одном из тех затерянных далеко в лесу уединенных замков, которые, как в полных чудес романсах Эйхендорфа, являются взору и блистают в лучах восхода и заката. Если смотреть в окно, стекло которого почти касаются движимые ветром ветви ближайших кустов, открывавших лишь вьющуюся за ними (на улице) тропинку, то не верится, что находишься в людном, ремесленном Лейпциге. (...) Нужно сказать, что для характера и образа жизни гениального композитора невозможно было найти более подходящего убежища»⁵.

¹ Мишель Монтень. Опыты. Книги первая и вторая. М., 1979, с. 219.

² Э. Т. А. Гофман. Жизнь и творчество. Письма, высказывания, документы. М., 1987, с. 50—51.

³ Шуман Р. О музыке и музыкантах, т. 2-6. М., 1979, с. 199.

⁴ Там же, с. 200.

⁵ См.: Jansen F. G. Die Davidsbündler. Leipzig, 1883, S. 60—61.

Идее благословенного уединения XX век придает особо острое и многоголосное звучание, ибо сгущаются смыслы существования человека и человечества, и рядом со стремлением к самосовершенствованию и совершенствованию возникают эмоции печального, трагического, притесненного одиночества, вносящие в понимание гуманизма дополнительные оттенки, заставляющие восклицать: «Человечность — умение не приближаться вплотную»¹.

Особая тишина окружила Бетховена в последние годы его жизни. Слуховые трубки из грубого, жесткого металла, хранящиеся в боннском доме-музее, поражают ум, вызывая в памяти горестные высказывания композитора, его разговорные тетради — средство глазного, а не слухового общения: «Но какое же это унижение, когда кто-то, стоявший возле меня, слышал вдали флейту, а я не слышал ничего, или кто-то слышал пение пастуха, а я опять ничего не слышал!»² (6 октября 1802 года).

Сметана, так же как и Бетховен, переживал потерю слуха как трагедию. А вот в новелле Ингеборг Бахман «О, эти счастливые глаза», написанной в XX веке, молодая женщина специально не надевает очки, чтобы расфокусированные глаза не воспринимали уродство бытия.

Тем более возрастает ценность всего естественного — живой природы и тишины — особенно для музыканта, композитора. Тем более важными оказываются навыки вслушивания в тишину и умение извлекать из нее музыкальные вещи.

Примечательно, что именно с ее апологии начинается свою программную книгу статей и бесед «Музыка и политика» Ханс Вернер Хенце, известный западно-германский композитор, живущий в Италии:

«Когда все коммуникационные изобретения отключены, ни одно письмо больше не пишется, ни одна телеграмма не должна быть послана; когда ни один телефонный разговор уже не вторгается, ни одно ощущение не возникает; когда все достигнуто, осуществлено — *la libidine sfogata*, а также духовный контакт; когда ни сон, ни алкогольный дурман не стоят на пути как оправдание бездеятельности, — тогда широко раскидывается пустыня, сохраняемое для писания музыки пространство, в котором становишься собственным визави, мишенью. В этом пространстве все, что приносит с собой встречи, увиденное и услышанное, собирается в нечто единое, трофеей охотника. Непонятно в точности каким образом шум, содержащий эти вещи, вещи в себе, или вызывающий их ощущение, превращается здесь в тишину.

Когда тишина становится абсолютной и заполняет целое пространство, они принимают музыкальную форму, а потом в таком облачении возвращаются в мир, как бы для того, чтобы отказавшись от сна в одном месте, с новым звучанием появиться в другом»³.

¹ Бахман И. Избранное. М., 1981, с. 77.

² Schindler A. Ludwig van Beethoven. Leipzig, 1973, S. 118.

³ Henze H. W. Musik und Politik. München, 1976, S. 19.

Акустически, физиологически, психологически тишина есть нечто реально существующее в действительности. Но из всего принадлежащего миру слуха именно она в наибольшей мере сопоставима с мысленными музыкальными образами. Возникая в тишине сознания, музыкальные звуки, созвучия, мелодии уже как бы вплетаются в тишину реального мира. Среда, наполненная шумами, отталкивает образы-представления в глубину сознания, глушит их. Мир безмолвный, напротив, втягивает их в себя. Слуховые галлюцинации охотнее возникают в тишине и в ней кажутся особенно яркими.

Можно предположить, что именно так возникло пронзительное *ми* четвертой октавы в финале квартета «Из моей жизни» Б. Сметаны — своеобразная музыкальная фиксация звона в ушах, с которого, как вспоминал композитор, и началось прогрессирующее ослабление его слуха. В коде, после глубокой генеральной паузы альт и вторая скрипка вступают с тревожным, диссонирующим тремоло — словно в полную тишину врывается ветер предчувствия, и вдруг (у первой скрипки) — сильнейший сверлящий тон!

Сам Сметана пишет об этом следующее: «Радость над путем уже найденного мною в национальном искусстве, счастливые успехи на этом пути, пока, наконец, не зазвенит в моем ухе страшно звучащий высокий тон (в квартете высокое *ми*, в действительности же это был ля-мажорный сектаккорд четвертой октавы), как предостережение моей жестокой судьбы, моей нынешней глухоты, которая навсегда лишила меня блаженства слышать и наслаждаться красотой нашего искусства» (из авторской программы квартета).

Н. А. Гарбузов проводил однажды психологический эксперимент¹ по сопоставлению мысленных музыкальных образов с реальными звуковыми образами восприятия. В сравнении предполагалось выявить по единой шкале громкостные соотношения представлений и восприятий. Методологически этот эксперимент кажется уязвимым. Физическое измерение «громкости» представлений и реальных звуков вряд ли осуществимо, ибо нет единой основы: сравниваемые элементы находятся в разных мирах. Но сама идея примечательна. Она могла возникнуть только у музыканта. Да, ведь тишина — это и есть пограничная линия двух миров. В ней человек заглядывает в глубину реального мира как мира внутреннего.

Вечер мирный, безмятежный
Кротко нам взглянул в глаза,
С грустью тайной, с грустью нежной...
И в душе под тихим ветром
Накренились паруса.

¹ Гарбузов Н. А. К вопросу о «громкости» слуховых представлений. — Доклады АН СССР, 1948, т. 7, с. 1297—1300.

Дар случайный, дар мгновенный,
Тишина, продлись! продлись!
Над равниной вечно пенной,
Над прибоем, над буруном
Звезды первые зажглись.

Это стихотворение В. Брюсов назвал «Тишина». А вот ближе к индустриальным центрам возникает уже другой образ:

Запах асфальта и грохот колес,
Стены, камня и плиты...
О, если б ветер внезапно донес
Шелест прибрежной ракушки!

Это строфа из стихотворения Ф. Сологуба 1896 года. Правда, в конце XIX века отношение, например, к новым транспортным шумам было еще двойственным. Снова обратимся к письмам Э. Грига. В марте 1894 года он сообщает Францу Бейеру: «На днях Йунас Ли написал мне: "Постройка бергенской железной дороги открывает новую эру в жизни Бергена, и примечательно, что дорогу проложат вдоль той самой тропы Сверре, по которой совершали свой знаменитый зимний переход биркебейеры", и т. д. И потом, — добавляет Григ, — самое лучшее место: "Лишь бы только наша страна не потеряла в самобытности и одухотворенности то, что она выиграет в развитии средств сообщения. До сих пор мы были страной хульдры и горных троллей, страной бесчисленных волшебных уголков и затерянных долин, снежных пропастей и залитых солнцем склонов. Как знать, если мы вдруг станем слишком уже доступны всем взорам, не разбегутся ли духи, которым нужна животворящая сень таинственности?"»

Не правда ли, прекрасно? — восклицает Григ. — Но — к счастью, но! Самобытность и одухотворенность, которые не терпят солнечного света и отмены всех заграждений, обречены на гибель. Поэтому да здравствует прекраснейшая мысль: люди должны любить друг друга! Если не так как мы с тобой, то в широком смысле этого слова. Если у прогресса есть какая-нибудь цель, то она заключается именно в этом!!!¹

Здесь тишина как образ исторического прошлого страны и ее настоящего не исключает пока оптимистических представлений о будущем — а григовские восклицания звучат как *pro* и *contra*. Сформулированные же им «прекраснейшие мысли» о любви и прогрессе остаются лозунгом и для нашего времени. И человечество, осваивая металл, электрон, космос, эфир, продолжает изо всех сил стремиться к тому, чтобы как можно более успешно оградить себя от ужасных шумов, терзающих слух. Изо всех сил?!

3 июля 1984 года. 14 часов 15 минут. Радиожурнал «Наука и техника». Корреспондент Всесоюзного радио беседует с сотрудни-

¹ Григ Э. Избранные статьи и письма, с. 278.

ками Ленинградского института инженеров железнодорожного транспорта, где есть кафедра охраны труда. Смеются, иронизируют по поводу бытовых нарушений тишины, шума и крика соседей в XVII веке.

— Ну, наверное, все-таки в XVII веке шум не был столь глобальной проблемой, как в XX веке! — Конечно. Шум сейчас — это проблема века. — Давайте посмотрим на шумовую карту Октябрьской железной дороги, — говорит доктор технических наук Н. И. Иванов, заведующий лабораторией по борьбе с шумом. — Здесь видны уровни шума на различных станциях, видно, каковы величины, видны превышения... Лаборатория занимается разработкой акустических экранов, методов их расчета, закономерностей их проектирования. Есть определенные разработки, которые мы рекомендуем сейчас в производство. (Как хорошо! Уже есть определенные разработки.) — Еще лаборатория создает новый тип кабины для машинистов метро...

Корреспондент завершает беседу: Человечество уже подошло к такой черте, когда вредность, опасность акустического загрязнения стала нетерпимой. Но наступит день, когда мы так же сможем совладать с шумами, как в свое время человечество справилось с другими проблемами, например со многими болезнями...

А музыка? Создают ли музыканты для себя и для других шумозаглушенные кабины? Да! Но только часто совсем не в том смысле.

Музыка, которая усиливается современными электроакустическими установками, может быть поднята до максимального уровня громкости, и еще выше, где ощущение звука сменяется ощущением боли в ушах и даже повреждением барабанных перепонок. Ведь у самой аппаратуры «болевого порога» нет.

Ухо еще как-то пытается приспособиться к новым условиям, но это не дается ему без потерь. Усилители свирепствуют в самых разных местах. В ресторанах, например (не во всех и не всегда), с их помощью у каждого столика образуется невидимая шумозаглушенная кабина. Ею снабжаются даже отдельные лица. Шум («легкая музыка») изолирует их от всех находящихся в зале, и даже сидящий рядом собеседник должен кричать, чтобы пробить акустическую изоляцию. Быть может, такая динамическая интенсификация призвана (подобно пряностям) обострить впечатление? Увы, природный и музыкальный слух трудно обмануть. Экспрессия, которую обеспечивают столь простым способом, экспрессия напрокат, коммерческая экспрессия распознается как таковая и никак не может заменить настоящую. А кроме того, исчезает весь набор средних и нижних уровней громкости. Исчезает тишина как контекст музыки, как сама музыка, как «дар случайный, дар мгновенный».

Ресторан — не концертный зал. Однако и последний не обойден аппаратурой. И вот в газетах, журналах (уже давно) начинают появляться реплики — «нельзя ли потише?». Летом 1983 года

ветеран войны и труда П. Чебуркин выражает свое возмущение: «...мы ничего не услышали кроме невообразимого гула»; «начали вибрировать кресла»; «все загудело, затрепало»; «выходили какие-то певцы, но из-за страшного шума нельзя было разобрать ни одного слова»¹.

Осенью того же года в концертные залы Москвы, на выступления разных эстрадных ансамблей зачастил один мой старый приятель. Он вооружился портативным шумомером и потихоньку, незаметно производил измерения — из середины зала, с близкого от эстрады расстояния, из задних рядов. Почему, спрашивается, потихоньку и незаметно? Да потому, как он потом рассказывал с юмором, что эстрадникам и их звукообеспечителям это очень не понравилось. Примелькавшаяся фигура обратила на себя внимание, и вот как-то раз еще до концерта к нему подошли высокие плечистые парни и весьма пристрастно начали расспрашивать его о содержимом портфеля...

Однако материал был собран и появилась хорошая статья. Быть может, имея в виду плечистых парней, автор ее несколько раз говорит в ней, что отнюдь не против применения достижений техники, не против усилительной аппаратуры в эстрадных концертах. Вовсе нет! Но... что постоянные посетители таких концертов утрачивают вообще способность слушать нормальную симфоническую и оперную музыку, теряют естественные ассоциации между громкостью и выразительностью. Взамен же получают «необратимую порчу слуха»².

Да не убоимся мы сложностей! Да сбудутся желания каждого здравомыслящего, даже если они подобны желанию поэта —

Не хочу я синицу в руки —
Я хочу журавля в небе!

А положение таково, что малым и не обойтись. Большие же желания и возможности заключены в нас самих. Их много. Но они и в том, чтобы снова и снова слышен был «звон отдаленной свирели», чтобы опять и опять — «синее небо, и сумрак, и тишь — смотрится в воду зеленый камыш»; чтобы можно было столетия за столетиями повторять слова Анны Ахматовой:

Смуглый отрок бродил по аллеям
У озерных грустных берегов,
И столетие мы лелеем
Еле слышный шелест шагов.

¹ Сов. культура, 11 июня 1983.

² Лобанов П. В. Музыка или шум? — Муз. жизнь, 1984, № 7.

Исследование

ВЛАДИМИР ВЛАДИМИРОВИЧ НАЗАЙКИНС
ЗВУКОВОЙ МИР МУЗЫКИ

Редактор *Н. Панкратова*

Худож. редактор *А. Головкина*

Техн. редактор *С. Белоглазова*

Корректор *Л. Герасимова*

Подписано в набор 10.08.87. Подписано в печать 07.09.88. Формат $60 \times 90^{1/16}$. Бумага картографическая. Гарнитура литературная. Печать офсетная. Объем печ. л. 16,0. Усл. п. л. 16,0. Усл. кр.-отт. 16,0. Уч.-изд. л. 17,07. Тир. 10 000 экз.

Изд. № 13956. Зак. 418. Цена 1 р. 50 к.

Издательство «Музыка», 103031, Москва, .
Неглинная, 14 .

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома
при Государственном комитете СССР по делам
издательств, полиграфии и книжной торговли,
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24