

# Александр Соколов

## МУЗЫКА ВОКРУГ НАС



Александр Соколов

# МУЗЫКА ВОКРУГ НАС

Москва  
Издательский дом «Федоров»  
1996

ББК 85.31  
С59

*Рецензенты:*  
*доктор искусствоведения,*  
*профессор В. Задерацкий,*  
*кандидат философских наук Ю. Друшкин*

*Автор выражает признательность Региональному общественному фонду поддержки исследовательских и образовательных программ за помощь, оказанную в издании книги.*

**Соколов А.С.**  
С 59 Музыка вокруг нас. — «ИДФ», 1996. — 224 с.  
фотоил.

ISBN 5-7139-0044-8

Книга о важнейших вопросах музыкальной культуры — как элитарной, так и массовой; о скрытых шифрах и символах музыкального языка.

ББК 85.31

ISBN 5-7139-0044-8

© Георгий Ордынский, оформление, макет, 1996  
© Александр Соколов, 1996

*Если кто-нибудь может подорвать незаслуженный авторитет одних и упрочить справедливую знаменитость других, так это только возможно большее распространение в массах теоретических сведений о музыке.*

П. И. Чайковский

## К читателям

**Н**е правда ли, потребность поговорить о музыке чаще всего возникает у нас как эмоциональный отклик на реальное ее звучание. Порой очень хочется поделиться навеянным музыкой настроением, вызванными мыслями. Но, признаемся откровенно, нужные слова не всегда приходят сами собой, когда под впечатлением услышанного мы возвращаемся из концертного зала либо когда остаемся в тишине, выключив проигрыватель или магнитофон. И дело тут не в недостатке нашего словарного запаса. Даже самые замечательные мастера художественной литературы признавали невозможность передать в словах всю глубину содержания музыки. «Музыка — выражение порядка идей и чувств высших, чем те, на которые способна речь человеческого», — считала французская писательница Жорж Санд.

Говорить о музыке, впрочем, приходится значительно чаще, нежели читать о ней. И это тоже закономерно. Ведь если, к примеру, книгу об изобразительном искусстве можно иллюстрировать репродукциями картин и скульптур, а в книге о художественной литературе можно процитировать фрагменты стихотворного или прозаического текста, то в книге о музыке нам неизбежно будет не хватать присутствия звука — живого источника всех наших переживаний и размышлений.

Потому-то слово о музыке обычно бывает обращено к публике, уже подготовившейся ее слушать



(аннотация к пластинке, вступительное слово музыковеда перед концертом), либо к знатоку, свободно извлекающему из своей памяти соответствующие музыкальные впечатления.

Учитывая все это, я приглашаю вас не к сопоставлению и обсуждению впечатлений от конкретных музыкальных произведений, а к совместному раздумью над внутренними законами музыки, над смыслом тех явлений окружающего музыкального мира, которые зачастую бывают скрыты от слушателя. Хотя книга эта не является ни путеводителем, ни справочником, в ней можно найти ключ к некоторым «шифрам» музыкального языка. Но насколько необходим такой ключ современному человеку, и без того изрядно обремененному сложными и многообразными проблемами «технического века»? Чтобы несколько прояснить этот вопрос, позволю себе существенную для дальнейшего разговора преамбулу.

В 60-х годах прошлого века русским писателем П.Д.Боборыкиным был введен в обиход термин, перешедший впоследствии и в другие языки. Термин этот — интеллигентность. Согласитесь, что столь позднее появление общеизвестного сегодня слова, восходящего к латинскому *intellegens* — понимающий, мыслящий, разумный, — несколько неожиданно.

Впрочем, если вдуматься, то и время, и место рождения слова «интеллигентность» вполне закономерны. Ведь 60-е годы в России — это период стихийного роста движения народников, ставивших перед собой высокие и гуманные цели: ликвидацию крепостничества, свержение самодержавия. Заметим, что сегодня наше внимание привлекает в первую очередь уже не очевидный утопизм конкретной политической программы народников, а пафос их этической программы, озаренной великими именами Герцена и Чернышевского. Мы все больше склонны задумываться над сутью откристаллизовавшихся в той социальной среде родовых признаков интеллигентности.

Каковы же эти признаки?

Просветительские задачи «хождения в народ» определили первый существенный признак — образованность, компетентность в различных сферах культуры. История человечества позволяла выбрать для себя столь высокие ориентиры, как творческий универсализм гениев эпохи Возрождения или энциклопедичность познаний деятелей культуры века Просвещения.

Второй признак интеллигентности определялся способностью обсуждать самые важные и сложные проблемы не только в узком кругу интеллектуалов-единомышленников, но и в самой гуще народной. Демократизм как принцип народничества предполагал высокую культуру человеческого общения, человеческих отношений.

И наконец, наиболее, пожалуй, сущностный признак интеллигентности — непоколебимость этических и нравственных принципов, неспособность к отступничеству от них при любых жизненных обстоятельствах. Именно это и есть «пробный камень» на интеллигентность, в разные времена показывающий грань между интеллигентностью и псевдоинтеллигентностью. Признак этот, сопоставимый с категориями чести, веры, жизни и смерти, в наши дни вновь становится особенно весом.

Сегодня бережно, по крупицам собираем мы свои духовные ценности, заново открываем для себя истинное богатство человеческой культуры. И именно сегодня как никогда ясно видно, что путь нынешней интеллигенции лежит вовсе не в стороне от тернистого пути таких интеллигентов XIX века, как дворяне-декабристы или разночинцы-народники, ибо не сословная принадлежность, а ум и совесть общества определяли во все времена подлинную интеллигентность.

Родство, таким образом, несомненно. Но есть ли существенные различия во взглядах на интеллигентность в век нынешний и в век минувший? Безусловно есть. Развитие общества меняет отношение к этому понятию. И именно в последнее время как-то уж особенно очевидна стала стилистическая неказистость термина

«прослойка», фиксирующего межклассовый статус интеллигенции. Эпоха научно-технической революции оставляет за человеком высококвалифицированный, творческий труд. С чисто механической работой гораздо лучше человека справляются роботы. И теперь буквальный смысл латинского *intellegens* становится попросту неотъемлемым от трудовой деятельности как таковой.

Интеллигентность, иначе говоря, превращается ныне для каждого в условие полноценной жизни, в критерий соответствия требованиям общества, достигшего нового этапа своего развития. Не секрет, что мы отнюдь не всегда и во всем соответствуем этим требованиям. И именно объективная оценка сложившейся ситуации легла в основу начатой у нас в стране фундаментальной реформы народного образования. Открыто признаны серьезные ошибки прежних лет, в частности так называемый «остаточный принцип» отношения к культуре, приведший к резкому падению удельного веса гуманитарных дисциплин в школе.

То, что гуманитарная необразованность людей становится непреодолимым тормозом для научно-технического прогресса общества, было признано уже очень давно. «Кто ничего не знает, кроме химии, тот и химию знает плохо», — справедливо заметил немецкий философ Г.К.Лихтенберг. А в средневековой школе вся система образования строилась на углубленном постижении «семи свободных наук», разделенных на два цикла: тривиум и квадривиум. После освоения первого цикла — тривиума, включающего грамматику, риторику и диалектику, следовало изучение второго, «повышенного» цикла — квадривиума, куда входили арифметика, геометрия, астрономия и музыка. И нет ничего удивительного в этом соседстве. Ведь развитость эстетического чувства для человека — это способность к вдохновению, к творчеству в любой сфере его деятельности. Вот что, например, писал выдающийся французский математик Анри Пуанкаре:

«Можно удивляться тому, что говорят про область чувства по отношению к математике, которая, казалось

бы, имеет отношение только к интеллекту. Но это значило бы забыть о чувстве математической красоты, гармонии чисел и форм, о чувстве геометрического изящества. Это настоящее эстетическое чувство, с которым знакомы все истинные математики. Словом, тут мы имеем дело с областью чувства».

... И потому в иронической строчке из стихотворения Бориса Слуцкого — «Что-то лирики в загоне, что-то физики в почете» — подмечено весьма и весьма печальное для нас недоразумение. Пора бы, наконец, приподняться над ним, оценив истинную и совсем не радужную картину, подтверждаемую современной статистикой: три четверти технической и две пятых гуманитарной интеллигенции не имеют элементарных знаний о музыке (заметим, что в Древней Греции неграмотного человека именовали «ахоретус» — «не умеющий петь в хоре»).

Такова сегодняшняя реальность, и изменение ее в лучшую сторону зависит только от нас самих. Сделаем же теперь совместно несколько шагов в эту сторону.



ХОРОШО ЗАБЫТОЕ  
СТАРОЕ,  
ИЛИ ДЕЙСТВИТЕЛЬНО  
ВПЕРВЫЕ?

«Современная музыка»:  
мы в музыке  
или музыка в нас?

**А** в самом деле, какой именно смысл мы вкладываем в столь привычное выражение «современная музыка»?

Можно, казалось бы, просто подразумевать под ним всю ту музыку, которая сочиняется в наше время. Однако в действительности далеко не всегда мы признаем творчество композиторов, являющихся нашими современниками, воплощением пульса и нерва жизни, мыслей и чувств нынешнего поколения.

Конечно, критичность наших оценок может иметь разные основания. Композитором, не воспринятым современниками, может быть и гений, обогнавший свое Время, точнее, высказавшийся о нем с высоты своего прозрения в Будущее. История знает немало примеров того, как истинные шедевры мировой музыки начинали сценическую жизнь с провала премьеры.

Разгоравшаяся в начале прошлого века французская революция глубоко потрясла великого Бетховена и вдохновила его на создание невиданного по масштабности и накалу драматизма сочинения. Так появилась «Героическая» симфония, первоначально посвященная Наполеону Бонапарту. Примечательно, что посвящение это было решительно снято Бетховеном, как только легендарный консул Французской Республики уронил свою честь в глазах художника, узурпировав титул императора и предав тем самым идеалы революции.

А как же восприняли это сочинение сами французы? «Понадобилось лет десять инкубационного периода, чтобы демон бетховенской музыки, впрыснутый в вены парижской публики, с такой неистовой силой овладел ею, что разрушил стену отрицания и равнодушия, воздвигнутую критикой и академическим искусством», — писал о парижской премьере «Героической» симфонии Ромен Роллан.

А столетие спустя в том же Париже оглушительным скандалом обернулась премьера сочинения, впоследствии безоговорочно поставленного в ряд высших достижений музыки XX века, — «Весны священной» Игоря Стравинского. Написанная в 1912 году, эта музыка дышит бунтарской стихией грядущих потрясений, по дерзкой смелости языка она также всецело принадлежит будущему: именно ей суждено оказать громадное влияние на формирование стиля многих композиторов следующих поколений.

Отставание вкусов публики от современного композиторского творчества, таким образом, давно проявившаяся закономерность. Однако отставать от времени может и сама музыка. В сфере искусства, к сожалению, тоже существуют и эпигонство, и шаблонность. Музыка, которая пишется сегодня, может по существу являться музыкой «вчерашней». И наоборот — сочинение, дошедшее из далекого прошлого, может переживаться как современная нам музыка. Именно так нужно понимать мысль дирижера Юрия Темирканова, высказанную им в одной из телепередач: «Музыка, если она



играется и слушается сегодня, современна вне зависимости от того, написана она в прошлом или в нынешнем веке».

Но не теряет ли в таком случае понятие «современная музыка» свой смысл? Ведь сегодня звучит решительно все! Достаточно включить радиоприемник, взглянуть на концертные афиши, зайти в магазин грампластинок — и нас буквально поглотит море звуков, многообразие которых не поддается описанию. Так что же это в самом деле: сугубо специфическая сторона нынешней жизни, одно из проявлений лавинообразного роста обрушившейся на современного человека информации или, напротив, попросту очередной виток спирали в истории мировой культуры? Попробуем хотя бы отчасти в этом разобраться.

Музыка действительно является для нас «средой обитания». Ведь звук — не свет, от него нельзя отвернуться, отвести взгляд. Звук настигает нас независимо от того, насколько завладевает он вашим вниманием. Воздействие на нервную систему человека потока звуков, раздающихся из радиоприемников и телевизоров, из магнитофонов и проигрывателей огромно. И современный человек поневоле развил в себе своеобразную способность, идущую вразрез с заложенными в него природой: способность, слушая, не слышать. В нашем лексиконе даже появился специальный термин «фооновая музыка», то есть музыка, на которую мы почти не обращаем внимания, занимаясь своими повседневными делами.

А ведь если призадуматься, то это явление из ряда вон выходящее. Чуткое отношение к звуку, едва уловимым его нюансам испокон веков было необходимо человеку, живущему в гармонии с природой. Звуки предупреждали человека об опасности, помогали раздобыть пищу. В многообразии оттенков звучания собственного голоса человек издавна выражал свое эмоциональное состояние, свои чувства.

Немудрено, что и музыка еще с давних времен выявила свою удивительную способность всецело завладе-

вать вниманием человека, магически отключая его от реальности окружающей обстановки; она же, напротив, могла обеспечить и особую концентрацию энергии на каком-либо внешнем действии, сопровождая в труде, ратном деле, становясь основой различных обрядов. На протяжении многих веков музыка окружала человека, являясь неотъемлемой частью его быта. Человек входил в жизнь, слыша колыбельную песню, покидал мир он под звуки траурной музыки.

Откуда же тогда взялась эта наша нынешняя «невозмутимость»? Чтобы лучше вникнуть в события сегодняшнего дня, полезно иной раз попытаться мысленно взглянуть на них из глубины истории. Тогда то, к чему мы привыкли, что считаем вполне естественным, предстанет для нас совсем в ином свете.

Все мы ходим время от времени на художественные выставки, концерты, литературные вечера. В качестве кого? Разумеется, в качестве зрителей и слушателей, перед которыми что-то демонстрируется, экспонируется. Экспонируется — значит специально располагается перед нами, любителями искусства, ради удобного и — особо отметим — эпизодического восприятия. И мы считаем это вполне для себя естественным, подразумевая, что в постоянном, активном соприкосновении с предметами и явлениями искусства предначертано судьбой жить лишь профессионалам. А кто же они — профессионалы в области искусства? Среди них, как мы знаем, тоже существует своя специализация: одни, композиторы, писатели, живописцы, создают произведения искусства, другие, артисты-исполнители доносят эти произведения до публики в своей индивидуальной интерпретации.

Но всегда ли было именно так? Оказывается, вовсе нет! У древних греков, например, существовало важнейшее понятие — *теменос* (*temenos*), выражающее идею постоянного присутствия явлений искусства вокруг человека, а также идею активного включения человека в эти явления. Достигшие одного из наивысших пиков в истории мировой культуры, древние греки не

ведали, что такое музей: сама идея изъять предметы искусства и поместить их в выставочную «экспозицию» показалась бы им весьма странной.

Не просто обстоит дело и с привычным для нас разделением на композитора, исполнителя и слушателя. Такого разделения никогда не существовало, к примеру, в фольклоре, народном творчестве. Позиция стороннего наблюдателя неестественна для народного музицирования, всегда предполагающего активное участие всех собравшихся.

Да и в профессиональной европейской музыке функции композитора и исполнителя обособились лишь с XV века. А самые первые случаи обозначения имени композитора в нотном тексте относятся к XIV веку. Вся более ранняя музыка была анонимной, функции композитора и исполнителя совмещались в одном музыканте.

Отголоски этой давней традиции продолжали проявляться и далее вплоть до наших дней. В эпоху барокко, например, было принято, чтобы композитор непосредственно участвовал в исполнении своей музыки, играя на клавишном инструменте — чембало и одновременно руководя всем ансамблем музыкантов. Позднее славу замечательных дирижеров завоевали такие композиторы, как Феликс Мендельсон, Рихард Штраус, Густав Малер, Пьер Булез. Блестящими концертирующими пианистами были Фредерик Шопен, Ференц Лист, Александр Скрябин, Сергей Рахманинов, Сергей Прокофьев.

В истории музыки сохранились и имена музыкантов, ныне олицетворяющих для нас вершину исполнительского мастерства, хотя при этом мы отдаем должное и их композиторскому дарованию. Таковы, например, скрипачи Никколо Паганини и Генрик Венявский. А Иоганн Себастиан Бах, наоборот, при жизни был известен прежде всего как непревзойденный органист-импровизатор. Гениальность его именно как композитора была признана уже последующими поколениями.

Ну а как же слушатель? Неужели всегда под этим словом подразумевается меломан, способный лишь пас-

сивно «потреблять» музыку? Нет, конечно. Слушатель в разные времена тоже был разный, и придется с сожалением признать, что сравнения тут вовсе не в нашу пользу. Вот одна лишь характерная деталь: слово «дилетант» сегодня воспринимается как весьма обидное — так нередко характеризуют человека, берущегося судить о той области, в которой он толком не разбирается. Но всего лишь сотню лет назад слово «дилетант» не имело этого негативного смысла. Применительно в музыке, в частности, оно лишь удостоверяло, что свободное владение инструментом, голосом не является для человека источником дохода, средством к существованию. Понятие «любительское музицирование» отнюдь не воспринималось тогда как нечто второсортное. В нем усматривалось лишь одно из естественных проявлений интеллигентности, позволяющей человеку глубоко и полноценно воспринимать искусство.

... Увы, в духовной пище современного человека все большая доля отводится «музыкальным консервам» — дискам и кассетам, звучащим буквально повсюду, но тем самым лишь подчеркивающим неуклонное увеличение дистанции между живой музыкой и теми, кому она предназначена. А отсюда и парадокс: музыка буквально хлынула в нашу жизнь благодаря современным средствам коммуникации, но она же и отделилась от нас вследствие нашей неподготовленности к художественному полноценному ее восприятию. Печально, но факт: в море звучащей сегодня музыки нам реально принадлежит, истинно доступно очень немногое. Зачастую мы просто не в состоянии заметить, ощутить и пережить ту самую, скрытую от торопливого и поверхностного взора, глубину художественного произведения, которая была так образно и метко уподоблена Хэмингуэем невидимой подводной части айсберга.

Что и говорить, задача перед современным слушателем стоит чрезвычайно сложная. Ведь сегодня музыка вокруг нас — это и подтверждение незыблемости основных законов искусства, и поиски новых, неизведанных путей; это и не легко дающееся аудитории приобщение

к наследию, дошедшему до нас из глубины веков, принадлежащему другим, в том числе неевропейским, культурам; это новые условия бытования музыки, новые технические возможности, открывшиеся перед музыкантами, и т.д.

С какого же конца подступиться к этой непростой проблеме, от чего оттолкнуться?

Попробуем прежде всего уточнить: какими путями может переходить музыка от человека к человеку, что представляет она как средство человеческого общения?

## О музыке с нотами и музыке без нот

**И**звестно, что письменность возникла в результате длительного развития человеческого языка, изначально существовавшего в устной форме. Известно и то, что правила письменной и устной речи совпадают не во всем, имеют свои особенности.

А как обстоит дело в музыке? Оказывается, и тут наблюдается нечто похожее. Письменная музыкальная культура (ее обычно называют культурой музыкальной композиции) имеет более позднее происхождение. Ей предшествовала, а затем и сопутствовала бесписьменная музыкальная культура, основанная на устно передаваемой от поколения к поколению традиции. Фольклор, о котором нам уже приходилось упоминать, как раз и является одним из важнейших видов бесписьменной культуры. На примере фольклора и познакомимся теперь поближе с основными ее признаками.

Подлинный фольклор теперь, к сожалению, большая редкость. За фольклором снаряжаются научные экспедиции, так как последними его носителями являются, как правило, люди преклонного возраста, жители отдаленных, глухих мест. Изменение векового уклада деревенской жизни, отток молодежи в город разрушают

основу существования древних пластов фольклора. Ведь в условиях бесписьменной традиции, устной передачи унаследованного от деда к внуку, выпадение одного лишь звена, одного поколения, означает безвозвратную, невосполнимую потерю.

Судьба фольклора беспокоит сегодня многих. Предпринимаются попытки не только успеть зафиксировать на пленку для последующего музыковедческого и филологического анализа образцы подлинного народного пения, но и подхватить, перенять во всех тонкостях утасующую традицию, привлечь к ней всеобщее внимание.

В последние годы в нашей стране появилось довольно много фольклорных ансамблей нового типа, имеющих мало общего с так называемыми «народными хорами», создавшими в слушательской аудитории посредством радио и телевидения весьма искаженное и упрощенное представление о манере народного пения. Наибольшую известность приобрел ансамбль Дмитрия Покровского, объединивший в себе истинных энтузиастов, глубоко и увлеченно изучающих фольклор. Эти юноши и девушки, избравшие себе в жизни самые разные специальности, объединены поистине высокой целью — не дать окончательно пересохнуть ручейку, оставшемуся от могучей некогда реки народного песенного искусства.

А поэтому творческое кредо ансамбля — подлинность во всем, начиная от собственноручно собранных в экспедициях народных костюмов, в которых выступают участники ансамбля, и кончая каждой интонацией, каждым движением в танце. Ведь в фольклоре одинаково важно все. Здесь нет, как уже отмечалось, разделения на композитора, исполнителя и слушателя, есть равноправные участники общего действия. Именно поэтому, кстати сказать, ансамбль Покровского предпочитает петь не на эстраде, в отдалении от публики, а старается выйти в фойе или во двор, образовать круг, затягивая, вовлекая в него все новых и новых людей.

Важной особенностью фольклора является единство музыки, словесного текста и жеста. Настоящему народ-



ному музыканту не свойственна статическая поза: песня должна сопровождаться соответствующим ее характеру движением рук, покачиванием, пританцовыванием. Недаром бытует по сей день в народе выражение «играть песню». Слова народной песни тоже не существуют в отрыве от музыки. Иной раз в фольклорных экспедициях после записи песни на магнитофон требуется уточнить то или иное неясно прозвучавшее слово. И тут-то обнаруживается, что народным певцам очень «неподручно» диктовать слова только что спетой песни. Вместо этого они вновь начинают петь ее с самого начала.

Наконец, еще одна особенность фольклора — неотделимость песни от породившей ее жизненной ситуации. Прояснить эту связь можно на следующем примере. Одним из наиболее эмоционально впечатляющих жанров народного пения являются плачи. Для фольклориста записать на пленку плач — особая удача. Не всегда бывает легко упросить народную певицу спеть именно такую песню. Это и не удивительно: ведь спеть плач, который всегда обращен к конкретному лицу — плач по сыну, по мужу, по матери и т.д., — означает состояние подлинного переживания утраты. Нередко случается так, что глубокое волнение даже не позволяет женщине спеть плач целиком. «Здесь больше слез, чем нот», — точно замечено одним из известных фольклористов.

Все, о чем мы только что вели речь, принято обобщать термином «синкретизм», означающим нерасчлененность целого на реально обособленные компоненты. Синкретизм, таким образом, — это принцип, лежащий в самой основе фольклора.

Другой важнейший принцип бесписьменной музыкальной культуры — импровизация означает, что музыка рождается прямо у нас на глазах, ее сочинение и исполнение совпадают во времени. В том же фольклоре вариатность, неповторимость в деталях каждого нового исполнения одной и той же песни определяется способностью поющих чутко реагировать на обстановку — на меняющийся от раза к разу состав участников пения, характер слияния их голосов и т.п. Крупнейший автори-

тет в области фольклористики, венгерский композитор Бела Барток заметил: «Народная мелодия подобна живому существу: она меняется поминутно, каждое мгновение. Следовательно, я не вправе утверждать, что та или иная народная мелодия именно такова, какой я ее записал; я вправе лишь утверждать, что она была такова в ту минуту, когда я ее записывал».

Принцип импровизации может лежать в основе и вокальной и инструментальной музыки. Обычно, говоря об инструментальной импровизации, сразу же вспоминают искусство джаза. Это и понятно: сегодня джаз более на слуху, чем другие формы бесписьменной культуры народного происхождения. И если уж мы упомянули о джазе, то стоит отметить необыкновенную атмосферу джазового концерта. Хотя формально сцена и зал тут разграничены, но никакого барьера между публикой и музыкантами нет. Джазовый концерт — это непрерывный диалог, предполагающий живую реакцию публики на каждую находку импровизирующих музыкантов. Причем непосредственность этой реакции очень важна для музыкантов: в зависимости от нее они с ходу меняют характер импровизации, делая ее либо еще более виртуозной и затейливой, либо, наоборот, помогая слушателям сориентироваться в джазовой композиции, вовремя напомнив им ее основную тему.

Обратим внимание: слово «композиция» оказалось вдруг употребляемым в связи с бесписьменной культурой. Нет ли в этом противоречия?

Да, противоречие есть. Но оно отвечает той реальной ситуации, которая возникла на определенном этапе развития музыки. Речь в данном случае идет о том, что перенесенный на почву европейской культуры джаз отразил в себе свойственные ей принципы, в частности и принцип композиции, сознательного планирования, компоновки формы, архитектурной выверенности структуры сочинения.

Взаимопроникновение культуры композиции и культуры импровизации является в современной музыке одной из центральных проблем. В этом, в частности,

заключается и существенное различие между джазом и рок-музыкой. Понятие «джазовая композиция» в таком сравнении более условно. Здесь речь идет по существу о некотором упорядочивании непрерывной цепи импровизаций. Причем каждый *квадрат*<sup>1</sup> (*корус*) импровизации по протяженности равен теме и в основе своей повторяет ее гармоническую схему.

Иное дело рок-композиция. В ней импровизация присутствует лишь на правах эпизодов и часто строится на совершенно самостоятельном материале. Импровизация в рок-музыке часто воспринимается как эмоциональный всплеск, кульминация предшествующего развития. Сама же рок-композиция обычно отличается четкостью и рельефностью, заметно приближаясь в этом смысле к образцам «академической» музыки.

Конечно же, в композиционных структурах джаза и рока присутствуют и свои специфические черты, связанные с особенностями бытования именно этой музыки. Убедиться поможет следующее сравнение. «Вариации на тему» — форма распространенная и в классической музыке. Здесь сначала излагается тема — тезис, подлежащий дальнейшему обсуждению, — а затем уже следуют различные на нее вариации. А вот в джазовом музицировании нередко все делается наоборот: музыкант сразу же приступает к вариациям, обоснованно рассчитывая, что искушенная в джазе публика и без подсказки догадается, какую именно популярную мелодию он положил в основу своей импровизации.

Иными словами, характерная для классики экспозиция — первоначальный показ материала, подлежащего развитию, — в обстановке джазового концерта не нужна. И даже напротив: точное цитирование темы у джазменов нередко является знаком окончания импровизации.

---

<sup>1</sup> Значение слов, выделенных в тексте курсивом, разъясняется в заключительном разделе "Словарь музыкальных терминов и понятий, встречающихся в книге".

Интересно, что похожая картина — и по сходным же причинам — ранее уже встречалась в музыке совсем иного рода. Свообразными «вариациями наоборот» являлись, в частности, хоральные кантаты И.С.Баха, предназначенные для исполнения в храме во время богослужения. Тема такой кантаты — благородно-сдержанный по характеру *протестантский хорал*. На его материале основаны многочисленные части кантаты — вариации, далеко и свободно отклоняющиеся от темы хорала как по характеру, так и по структурным признакам. Но интересно, что в своем «чистом» виде, в строгом аккордовом изложении хорал звучал не в начале, а именно в конце кантаты в качестве ее финальной части (Schlichter-choral — простой хорал). И это имело глубокий смысл. Ведь каждый прихожанин с детства знал наизусть все хоралы, исполняемые в церкви в связи с теми или иными праздниками. Поэтому обычное экспонирование темы хорала ему не требовалось, он сразу был готов внимать музыкантам, виртуозно варьирующими хорошо знакомую мелодию. А вот заключительный Schlichter-choral предназначался именно для того, чтобы он, прихожанин, мог присоединить в конце церемонии свой голос к звучанию церковного профессионального хора.

Из приведенных примеров сделаем вывод о том, сколь велика роль правильного слушания любой музыки, настроенности нашего уха и сознания на нужную «волну»! В этом нам и в дальнейшем еще не раз предстоит убеждаться.

Но пора поговорить и о третьем принципе бесписьменной культуры — об *устном профессионализме*.

В искусствоведении до сравнительно недавнего времени была широко распространена концепция существования двух культур: профессиональной и народной. Достаточно четких определений профессионализма и фольклора, обосновывающих их разграничение, впрочем, так и не было дано. И это не случайно. Затруднения вызывало, в частности, то обстоятельство, что в фольклоре, при упоминавшемся уже равенстве участни-

ков музицирования, всегда можно наблюдать выделение общепризнанных лидеров — песельников, гудошников, лирников и т.п. Талант, исполнительское мастерство таких умельцев всегда высоко ценилось в народе.

В особенности это свойственно Востоку. Слава о певцах-сказителях, мастерах игры на народных инструментах распространялась по всей округе, хранилась в памяти многих поколений. Странствующих музыкантов встречали с почестями, щедро одаривали на прощание. Творческие состязания лучших острословов, певцов и инструменталистов становились всеобщими народными праздниками.

В среде таких народных музыкантов сложились настоящие школы, различающиеся тонкими нюансами исполнительской манеры, сложной системой стилевых признаков музыки. Секреты мастерства бережно передавались из поколения в поколение. Все это можно расценивать именно как утверждение профессионализма в сфере устной, народной традиции. И если, скажем, вполне соответствующее этому понятию скоморошество на Руси давно уже исчезло, то на Востоке и поныне не уходят из жизни народов индийская *рага*, азербайджанский *мугам*, казахский *кюй*.

Но не только с фольклором связано понятие устного профессионализма. Сходные явления наблюдались и в жизни западноевропейских городов. Именно устная культура была основной в средневековой Европе. Грамотность — то есть владение латынью — была привилегией немногих даже в среде аристократии. «Книжная» культура концентрировалась преимущественно внутри монастырских стен.

Поэтому, когда мы судим сегодня о культуре средневековья по дошедшим до нас письменным памятникам, мы должны помнить, что имеем дело с весьма ограниченной ее частью, и, соответственно, не должны торопиться с обобщениями. Об основной же для того времени — устной традиции мы теперь имеем возможность судить лишь по косвенным источникам. И именно таким образом узнаем об искусстве средневековых

странствующих музыкантов-менестрелей, шпильманов, гистрионов, жонглеров, вагантов. Их профессионализм, кстати говоря, подтверждался существованием еще в XIV веке своеобразных литературно-певческих объединений, цехов и гильдий, ежегодно собиравшихся на съезды не только по сугубо творческим потребностям, но и для отстаивания своих социальных прав и привилегий. Подобные цехи музыкантов сохранялись до XVIII века.

Естественно, что со временем в творчестве таких музыкантов произошло слияние устной традиции с набирающей силу письменной культурой. Стали фиксироваться, записываться не только поэтические тексты, но и мелодии песен. Но, как это нередко бывает, новые обретения сопровождались и осязаемыми потерями. Именно такой исторический момент отражен в опере Рихарда Вагнера «Нюрнбергские мейстерзингеры», написанной в 1868 году. Прославляя единство мастерства и вдохновения, Вагнер в то же время весьма сатирически преподнес приверженность мейстерзингеров к обширным сводам правил, жестко регламентирующим их творчество.

Обращение Вагнера к подобному сюжету не случайно. В XIX веке художники-романтики вернули к жизни забытые слова «менестрель», «бард», поэтически представили эпоху рыцарства. И уже в их вольной интерпретации дошли эти понятия до нашего времени.

Итак, углубление в историю, внимательное изучение ее памятников позволило выделить и осмыслить помимо письменной профессиональной и устной культуры еще и культуру устного профессионализма, тесно связанную с двумя ранее названными, но обладающую своей собственной спецификой. И не только в глубине истории, в архаических пластах фольклора находим мы проявление культуры устного профессионализма. Характерным для наших дней воплощением, ее является... рок-музыка. Недаром о роке все чаще говорят теперь как о современном «городском фольклоре», корнями своими уходящем в далекое прошлое. Руководитель рок-



группы «Звуки МУ» П.Мамонов, например, прямо утверждает: «Мы идем от скоморохов, русской ярмарки, где была толчея, было смешно, весело и обязательно была какая-то сатира на то, что происходит вокруг».

К року, впрочем, нам еще предстоит вернуться особо, а пока обратимся к культуре письменной и посмотрим, что же представляет в ней при более пристальном рассмотрении уже не раз упомянутый треугольник: композитор — исполнитель — слушатель?

## О композиторском творчестве и его «полюсах»

Унеслись, растаяли где-то вдалеке последние звуки музыки, и воцарилась на несколько мгновений особенная тишина, зачарованно хранимая замершими на сцене и в зале людьми. Каждому, наверное, знакомо это ощущение, предшествующее первому всплеску аплодисментов, — одно из таинств музыки, одна из самых выразительных ее пауз. В ней — непосредственное соприкосновение двух миров: мира идеальных образов искусства и мира реального, постепенно возвращающегося в наше сознание через праздничную обстановку концерта.

Но вот дирижер положил свою палочку на пюпитр и тоже начал аплодировать, повернувшись лицом к слушателям. Это означает, что в зале присутствует автор только что исполненной музыки, именно его и приветствует оркестр. Аплодисменты нарастают, и наконец встает и поднимается на сцену, чтобы поклониться публике и поблагодарить музыкантов, сам композитор.

С каким чувством мы смотрим в этот момент на него? Конечно, это чувство зависит от впечатления, произведенного на нас музыкой, но и не только от этого. Невольно мы воспринимаем композитора глазами

нашей эпохи. И такой «исторический» взгляд не оставался неизменным на разных этапах развития музыкальной культуры, неоднократно меняясь на противоположный.

Из глубины веков идет традиция почитания художника как мастера, хранителя цеховых секретов ремесла. Именно в русле этой традиции музыка ставилась прежде в один ряд с науками, получая таким образом, особые ценностные ориентиры. Следуя ориентирам, художник не принял бы с благодарностью обычный для нашего времени комплимент о «неповторимости его творческого лица», ибо это был бы для него вовсе не комплимент, а суровое обвинение в нарушении художественного канона. Ведь свидетельством истинного мастерства художника в эпоху «канонического» искусства было как раз максимальное приближение к общеизвестным образцам, почитаемым за эстетически совершенные.

Сказанное относится не только к музыкальному искусству. По священным образцам византийской иконы создавали свои произведения великие русские иконописцы. Интересно и показательно, что в старой иконописи вместо термина «композиция» использовался термин «перевод».

И вплоть до конца XVIII века, пока музыка понималась как наука, как род знания (ars), объединяющий ремесло (систему правил) с соответствующим осмыслением произведения, создаваемого композитором для вполне определенной практической цели, сохранялась основа для такой именно роли композитора в обществе.

Исключения, конечно, были. Можно вспомнить имена художников, дерзко вырывавшихся из эстетических нормативов своей эпохи. Их творчество загадочно и неподражаемо. Как правило, разного рода феноменальные явления наблюдались на стыках крупных периодов истории художественной культуры, в моменты, когда один исторический стиль уже внутренне исчерпал себя, а идущий ему на смену еще с ясностью не определился.

Разве не поражает, например, поистине импрессионистическая воздушность созданной в 1477—1478 годах Сандро Боттичелли картины «Весна» — мягкость ее цветовой гаммы, кажущаяся бестелесность фигур лесных нимф, едва касающихся земли и как бы свободно парящих в воздухе? Стилистически эта картина не принадлежит ни завершающейся эпохе Проторенессанса, ни грядущему Высокому Возрождению.

Не менее поразительно творчество представителя Позднего Возрождения, итальянского композитора Джезуальдо ди Веноза, создавшего своеобразный стиль, явно не вписывавшийся в русло совершавшейся в ту пору реформы музыкального языка, связанной с утверждением новой эпохи — барокко. Обостренная терпкость гармоний, непредсказуемость резких эмоциональных перепадов, свойственные светским мадригалам Джезуальдо ди Веноза, были неведомы ни предшественникам, ни современникам его; не оказались они унаследованными и ближайшими потомками.

Борьба идей существовала, таким образом, всегда, даже в периоды самой очевидной унификации творческого метода. Приглядимся повнимательнее к эпохе классицизма. Какие композиторские имена ассоциируются у нас с этим важнейшим периодом в истории европейской музыки? Конечно же, это знаменитая «венская школа» — Йозеф Гайдн, Вольфганг Амадей Моцарт, Людвиг ван Бетховен. А где же имена композиторов, живших в других странах Европы, на родине Просвещения во Франции, например, где впервые прозвучал в устах Н.Буало чисто классицистский лозунг: «У разума одна дорога»?

Лишь очень редко появляются теперь на концертных афишах имена французских композиторов — Ф.Ж.Госсека, Э.Н.Мегиля, Л.Керубини, равно как и имена чеха И.Мысливечека, русских Е.Фомина, М.Березовского и т.д. И первая встреча с их музыкой почти всегда изумляет слушателя: «Как же это похоже на Моцарта!» Да, в самом деле похоже, поскольку лишь на прочной основе строго упорядоченного языка эпохи

могли тогда проявиться тонкости индивидуального стиля, темперамента отдельных композиторов.

Но коли так, то что же тогда лежало в основе превратившегося в легенду конфликта двух современников — Моцарта и Сальери? Ведь не только же драмой черной зависти к гению и его славе вошел этот конфликт в историю искусства, став одним из вечных его сюжетов?

Прежде всего, справедливость требует признать, что Антонио Сальери отнюдь не был бездарен. Не обошла его стороной и слава, почитание современниками. Вспомним, что и пушкинский Сальери в думах о Моцарте вовсе не склонен к самоуничтожению. Наоборот, свой путь в искусстве он определяет с убежденностью и даже гордостью:

...Ремесло

Поставил я подножием искусству;  
Я сделался ремесленник: перстам  
Придал послушную, сухую беглость  
И верность уху. Звуки умертвив,  
Музыку я разъял, как труп. Поверил  
Я алгеброй гармонию. Тогда  
Уже дерзнул, в науке искушенный,  
Предаться неге творческой мечты.

Смятение у Сальери вызывают не шедевры Моцарта как итог его творчества, а непостижимая легкость озарений, рождающая эти шедевры. Характер творческого процесса Моцарта действительно ошеломляет. Моцарт не знал черновиков и эскизных тетрадей, он записывал свои сочинения сразу начисто, от первой ноты до последней. И если что-то отрывало его от начатой работы, сочинение часто так и оставалось незаконченным. Композитора влекли уже новые, щедро рождающиеся у него идеи.

Оскорблением за «святые муки творчества» был движим Сальери, одновременно боготворя и отвергая Моцарта:

...Нет! не могу противиться я доле  
Судьбе моей: я избран, чтоб его  
Остановить - не то мы все погигли,  
Мы все, жрецы, служители музыки,  
Не я один с моей глухою славой...  
Что пользы, если Моцарт будет жив  
И новой высоты еще достигнет?  
Подымет ли он тем искусство? Нет;  
Оно падет опять, как он исчезнет:  
Наследника нам не оставит он.

Обратите внимание, каков тут приведен аргумент: «Наследника нам не оставит он!» То, что не способно оставить после себя школу, сформировать канон, не имеет для Сальери ценности, даже более того — предстает как антиценность. С его точки зрения, «гений — парадоксов друг» — это угроза искусству, это разрушающая его основы сила.

Таким образом, за одной духовной антиномией — «Гений и злодейство две вещи несовместные» — в пушкинской интерпретации данного сюжета видится вторая: каноническое и неканоническое художественное мышление, а за ней и третья: рациональное и интуитивное в творчестве. Но следует ли и их полагать «вещами несовместными»?

Отнюдь! Рациональное и Интуитивное в творчестве — это две стороны одной медали и даже отсутствие черновиков — прямых свидетельств предварительного обдумывания произведения, тщательного отбора лучшего из возможных вариантов текста — еще ни о чем не говорит. Весьма определенно высказался на этот счет поэт и тонкий знаток литературы Валерий Брюсов:

«Есть два метода творческой работы писателя. Некоторые сначала долго обдумывают свое будущее произведение, пишут его, так сказать, «в голове», переделывая, поправляя мысленно, может быть, десятки раз каждое выражение; на бумаге они записывают только уже готовые строки, которые впоследствии, конечно, могут быть еще раз изменены. Так писал, например, Лермонтов. Другие, и таких меньшинство, берутся за перо при

первом проблеске поэтической мысли они творят «на бумаге», отмечая, записывая каждый поворот, каждый изгиб своей творческой мысли, весь процесс создания запечатлевается у таких писателей в рукописи; рукопись отражает не только техническую работу над стилем, но и всю психологию поэта в моменты творчества. Так писал Пушкин».

Среди композиторов, во всех подробностях «записывающих» свой творческий процесс, можно назвать Бетховена, Прокофьева. Рукописи же всех предшественников Бетховена, а также многих композиторов более позднего времени (Лядова, Рegera и др.) обнаруживают предельную близость первоначальных записей и окончательно оформленного текста сочинения.

Рациональное и интуитивное в творческом процессе вовсе не обязательно образуют «конфликтное» сочетание, их гармоничное взаимодополнение вполне может быть одним из художественных принципов. «Творчество, — считал композитор Александр Глазунов, — состоит из двух отделов: первый есть непосредственное творчество — сила созидательная (...), а второй же подчас, так сказать, черная математическая работа. То и другое должно быть в тесном единении, и это и есть вдохновение в целом произведении».

Эти слова, однако, были произнесены уже в XX веке, и в них заключено самоопределение художника, опирающегося на совсем иную традицию. Но какую же?

Кардинальным поворотом в истории искусства стал рубеж XVIII-XIX веков — начало эпохи романтизма, в самой сути изменившей отношение к музыке, которая стала мыслиться как ключ ко всем прочим искусствам. «Я рассматриваю это искусство, — писал о музыке известный немецкий эстетик XIX века Б.Т.Клейст, — как корень или, если воспользоваться научным термином, как алгебраическую формулу всех остальных искусств».

Именно музыка оказалась уподобленной разумному, наделенному всеми чувствами субъекту, способному не только выразить саму сущность бытия, но и возвыситься над ним и даже преобразовывать его. Соответ-



ственно совсем иным стало и отношение к художнику, который был провозглашен гением, мессией, несущим миру ниспосланное свыше драгоценное откровение.

Великое таинство композиторского творчества было признано не только музыкантами. Характерный «взгляд эпохи» запечатлен в следующих поэтичных словах немецкого философа Артура Шопенгауэра: «Композитор раскрывает внутреннюю сущность мира и выражает глубочайшую мудрость на языке, которого его разум не понимает, подобно тому, как сомнамбула... дает откровения о вещах, о которых наяву не имеет никакого понятия».

Век романтизма — это век индивидуального начала в искусстве. Художник стал импонировать публике прежде всего «лица необщим выраженьем». И именно на фоне твердо усвоенных классицистских принципов единства стал так заметен и значим путь композиторов, возвестивших миру о существовании самобытных национальных культур. Целая плеяда блестящих композиторов, последователей М.Глинки, появилась в России. На «музыкальной карте» Европы впервые, можно сказать, обозначились новые страны: благодаря Ф.Шопену — Польша, благодаря Б.Сметане и А.Дворжаку — Чехия, благодаря Э.Григу — Норвегия, благодаря Я.Сибелиусу — Финляндия и т. д.

После уравниловки и строгости классицизма, словно вся палитра существующих в природе красок вдруг разом оказалась на холсте романтического искусства. Но и здесь не замедлили появиться свои плюсы, свои постоянные ориентиры творчества. Лишь одно крыло романтизма взяло курс исключительно на неизведанное, лежащее вдали от классических эталонов. В западной музыкальной культуре, например, именно таков Гектор Берлиоз, в русской — Модест Мусоргский. Другое же крыло, напротив, твердо опиралось на наследие классического искусства, считая, что основные его принципы и формы вовсе не устарели и не исчерпали себя. И здесь — тоже свои великие имена: Ф.Мендельсон, Ф.Шопен, И.Брамс, А.Брукнер, П.Чайковский.

Классическое и аклассическое — это и есть те два полюса, которые многообразно взаимодействуют в музыкальном искусстве XIX века. Не ослабевают силы их притяжения и в музыке века XX.

В 1892 году одновременно завершили обучение в московской консерватории Сергей Рахманинов и Александр Скрябин. Более долгая жизнь была уготована судьбой Рахманинову, умершему в возрасте семидесяти лет. Все творчество Рахманинова свидетельствует о плодотворном продолжении в XX веке классико-романтической традиции. Рахманинов был непоколебим в следовании по пути, завещанному духовно близким ему П.И.Чайковским.

В одном из писем Рахманинов выразил свое кредо в словах, которые вполне могли принадлежать и его великому учителю: «К чему я стремлюсь, когда пишу музыку, — к тому, чтобы она просто и непосредственно говорила о том, что у меня на душе». Чайковский высоко ценил талант молодого Рахманинова. Сохранился документ — экзаменационный лист по гармонии, в котором рукой композитора Рахманинову выставлена оценка «5», окруженная со всех сторон знаком «+».

Все это, конечно, ни в коей мере не свидетельствует об эпигонстве, несправедливые упреки в котором Рахманинову не раз приходилось выслушивать от поверхностных в своих суждениях критиков. Рахманинов — сын своего Времени, выразитель трагической судьбы русской интеллигенции, навсегда оторванной от Родины. Продолжая ли работать в классических жанрах *симфонии*, концерта или сонаты, обращаясь ли к романтическому жанру *рапсодии*, Рахманинов творил музыку XX века, корнями своими уходящую в великое прошлое русской и мировой культуры.

...Жизнь Скрябина внезапно оборвалась еще в 1915 году. Другая судьба, другой путь в искусстве, всецело подчиненный, особенно в последние годы, фантастической, грандиозной мечте. Скрябин был убежден в высокой миссии художника-гения, верил в возможность силой одного лишь искусства спасти человечество, по-

вернув его в сторону воссоединения «мира и духа». Подобная философско-этическая направленность художественного творчества в те годы была особенно свойственна русской культуре. «Красота спасет мир», — говорил Ф.М.Достоевский.

Скрябин поставил целью своей жизни создание «Мистерии» — особого, небывалого действия, грандиозный замысел которого предполагал синтез всех видов искусства. Исполнение Мистерии должно было состояться в Индии, на берегу священного озера перед куполообразным древним храмом, в лучах заката и при мерцании звезд. Все участники действия, включавшего симфонию музыкальных звуков — «медных, жутких, роковых гармоний», таинственных шумов и шепотов; шествие в торжественных одеждах, танцы и пантомиму; литературные тексты символистского характера и даже особые ароматы и «движущуюся архитектуру», — должны были пережить космогоническую историю «божественного» и «материального», испытав в итоге глубокое духовное перерождение.

Скрябин успел лишь приступить к непосредственному осуществлению своего замысла, оставив эскизы большой театрализованной композиции под названием «Предварительное действие». Однако целый ряд поздних сочинений — поэмы «Маска», «Странность», «К пламени», «Мрачное пламя», четыре последних фортепианных сонаты — так или иначе связаны с идеями «Мистерии» и передают круг ее образов.

В творчестве Скрябина нашла продолжение ветвь романтической эстетики, отмеченная стремлением к поистине космической масштабности замысла, опирающаяся на различные философские учения не только западной, но и восточной культуры. Да и сам музыкальный язык Скрябина, столь безошибочно узнаваемый на слух, также плод сознательных исканий композитора, созвучных поискам новой выразительности, характерным для поэтов-символистов его поры.

Параллельно в музыкальной культуре начала нашего века поднимается мощная антиромантическая

волна. В числе крупнейших ее представителей вновь русские композиторы — Игорь Стравинский и молодой Сергей Прокофьев.

Надо сказать, что решительный уход от художественных эталонов предыдущей эпохи и интерес к более далекому прошлому — общая закономерность процесса эволюции искусства. В ней заключена суть принципа ренессанса — возрождение. С именем Стравинского, в частности, связано появление в музыке термина «неоклассицизм», обозначающего течение, вступившее в диалог с полузабытой музыкой старых мастеров. Понятие «классицизм» в сочетании с приставкой «нео» следует понимать широко: не только, и даже не столько как ориентацию на стиль европейской музыки второй половины XVIII века, но и как отражение особенностей музыки еще более ранней — барокко (впоследствии появился и термин «необарокко»), ренессанса и т. д. Первое неоклассицистское произведение Стравинского — балет с пением «Пульчинелла» — было, в частности, построено на темах из музыки Дж. Перголези, талантливого итальянского композитора, прожившего всего двадцать шесть лет (он умер в 1736 году), но оставившего яркий след в истории камерной, духовной и в особенности оперной музыки.

И не случайно Стравинский с такой настойчивостью утверждал, а точнее, возрождал отношение к художнику как к мастеру, в совершенстве владеющему материалом своего труда. «Композитором тысячи стилей» окрестили современники Игоря Стравинского, ибо материалом его творчества стало глубоко постигнутое и свободно привлекаемое музыкальное наследие самых различных эпох.

Маятник истории в XX веке значительно ускорил свой ход. И даже в творчестве одного композитора нередко стали происходить резкие смены курса. Тот же Игорь Стравинский, по собственному признанию, в период работы над «Весной священной» всецело опирался на свою художественную интуицию: «Я не руководствовался в “Весне” никакой системой... Мне помо-

гал только слух. Я слышал и записывал это слышимое, будучи как бы сосудом, пропустившим "Весну" через себя».

А вот его характеристика одного из своих поздних (1959) сочинений: "Движения" являются самым передовым моим произведением с точки зрения конструкций, когда либо созданных мною... Каждый аспект композиции управляется серийными формами — шестерками, квадратами, треугольниками и т. д. Пятая часть, например (стоившая мне гигантских усилий — я пересочинял ее дважды), использует конструкцию из двенадцати вертикалей. Вместо четырех рядов чередуются пять с шестью перестановками для каждого, в то время как эти шесть перестановок "работают" во всех направлениях, как бы проходя сквозь кристалл».

Не правда ли, такое впечатление, что этот, понятный лишь профессионалу, текст писал совсем другой человек? Следует, однако, учесть, что 50-е годы нашего века вообще вошли в историю музыки как пик структуризма — творческого метода, предполагающего сознательное углубление в область формы, архитектоники; подобные же суждения, принадлежащие композиторам из разных частей света, можно было бы привести во множестве.

Было бы, впрочем, правильней сказать здесь об очередном в истории музыки смещении интереса в сторону техники письма, музыкального языка как системы средств и приемов, в сторону формы. Ведь в неменьшей мере все это относилось и к духовной музыке эпохи Возрождения, с ее почитанием рационального начала в художественном творчестве, культивированием сложнейших и немыслимых без предварительного расчета сочетаний многочисленных хоровых голосов. Да и раньше еще, в эпоху *Ars Nova* (XIV век), композиторы строили свои произведения как самые настоящие музыкальные ребусы, приглашая слушателя к увлекательной игре ума и порой интригуя его названием пьесы, намекающим на ключ к использованному шифру: «Мой ко-



Фотографии, сделанные студентами московской консерватории в фольклорных экспедициях.





*Из разных экспедиций привезены подлинные народные костюмы, в которых студенческий фольклорный ансамбль выступает теперь перед слушателями (вверху).*

*Во время экспедиции народные песни первым делом записываются на магнитофон, а затем расшифровываются (переводятся в нотную запись).*





*Ансамбль Дмитрия  
Покровского.*



*Инструменталисты  
Н.Азов и И.Глухов.*



*Ансамбль "Сказ".*



*Хореографический ансамбль "Березка" (вверху).  
Ансамбль "Россияночка".*



*Хореографический ансамбль  
Игоря Моисеева.*



*Ансамбль "Калинка".*



*Ансамбль "Русская песня".*





M. F. 9456) F. 234) T. f. 125

(1680 5)

A. schottel hater Doboz

Béla m. 1006.11

1911-12

1. Kibéltő: fűtő, 2. Kibéltő: 60 mm

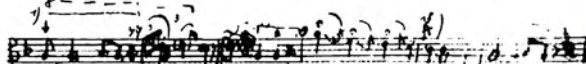
Ellerjénny.

$P = 150 - 1600$

Rubato: 1. Kibéltő.

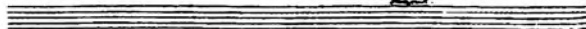


a) Kis pöle van az erdőben, fűt, az erdőben van



Mag-át-ja-tok vére-negye. Kibéltő, Mag-át-ja-tok fűt, az erdőben

1. Kibéltő: 60 mm



Бела Барток.

b) Kis pöle van az erdőben,  
 | Mar-át-ja-tok az erdőben fűt.  
 | Mar-át-ja-tok az erdőben, fűt az erdőben.  
 \ Kis pöle van az erdőben, fűt az erdőben.

P. 314 f.

Бела Барток изучает при помощи фонографа записи румынских народных песен (вверху).

Автограф расшифровки народной песни, сделанной Бартоком.



*Собор Святого Марка в Венеции.*



*Зал Большого театра в Москве (вверху).  
Зал Московской филармонии имени П.И. Чайковского.*





*Большой зал Московской консерватории.*

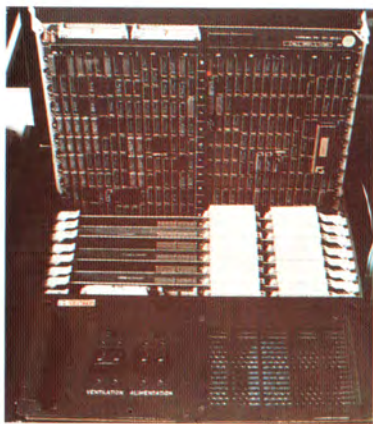


*Рахманиновский и Малый залы Московской консерватории.*

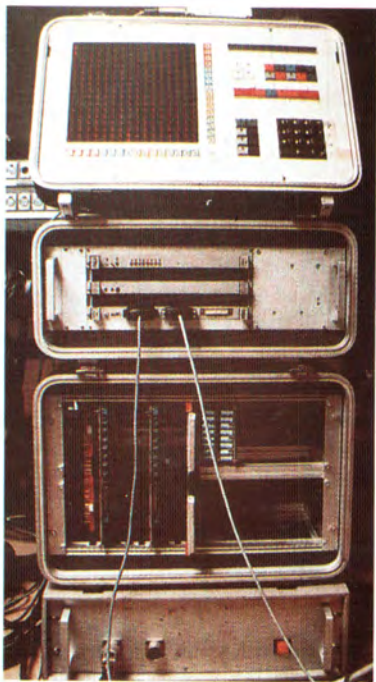


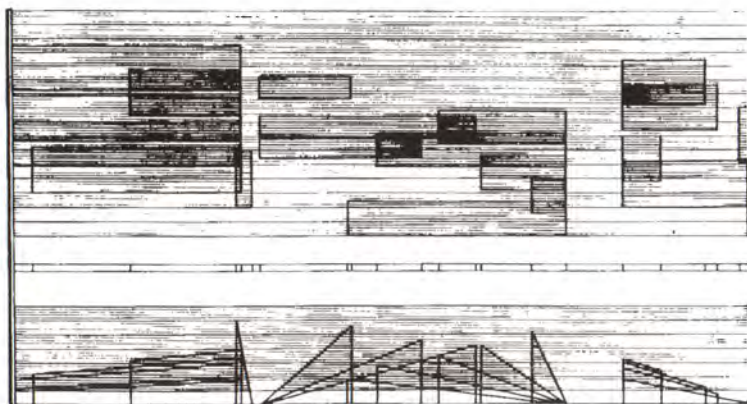
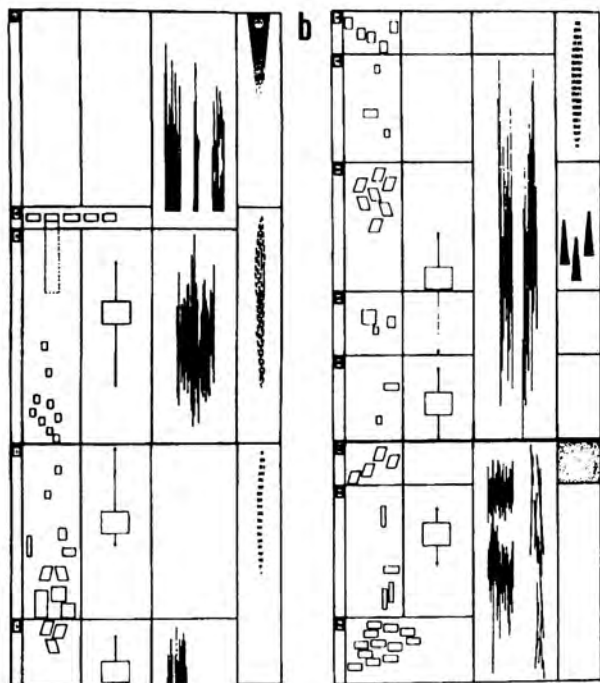


*Композитор Эдуард Артемьев  
в своей домашней электронной  
студии.*

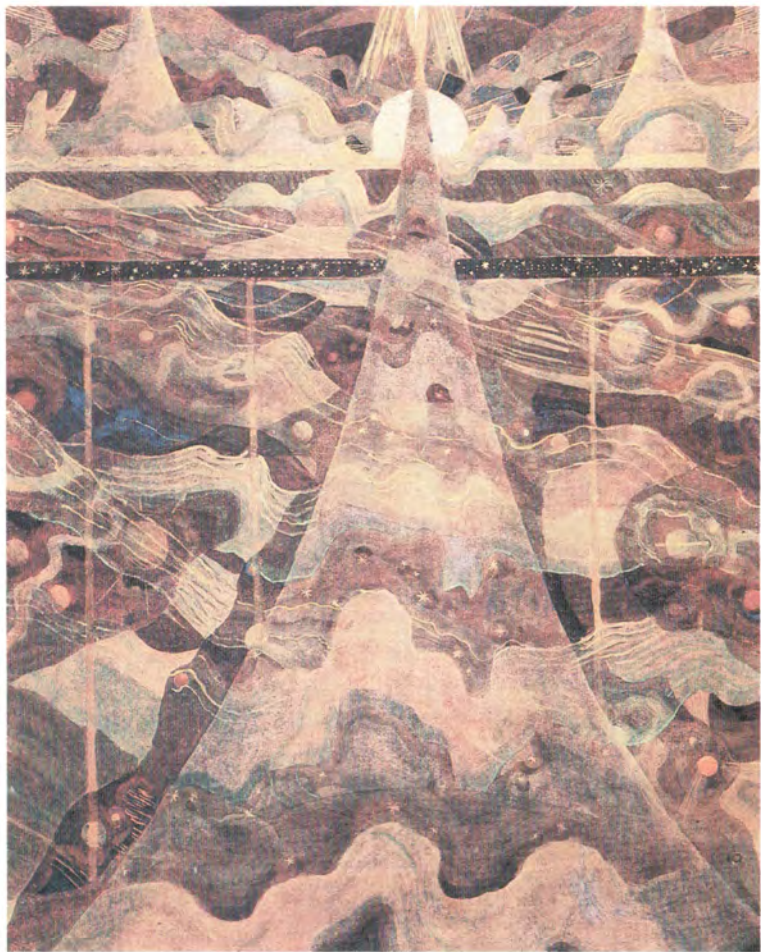


*Компьютер "Картекс-4х" и  
электронное устройство  
"Матрикс-32".*





*Электронные “партитуры” Карлхайнца Штокхаузена.*

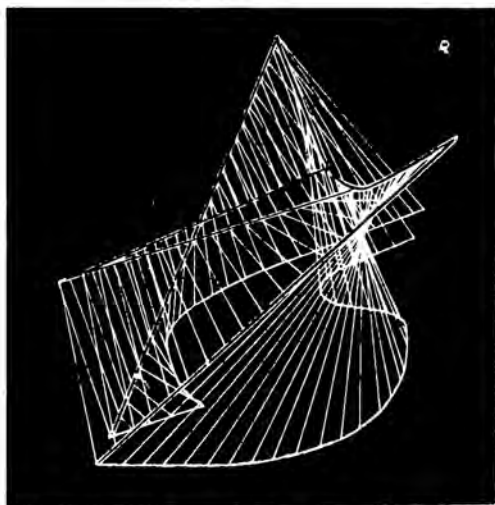


Микалоюс Чюрлёнис. "Соната звезд". 1908 г.  
*Allegro.*





*Andante.*



Янис Ксенакис. Павильон фирмы "Филипп" (фото и чертеж) на выставке "Евро-56" в Брюсселе архитектурная реализация структуры музыкального произведения "Метастазис".

нец — мое начало», «Кто возвысился — да будет унижен» и т. п.

Аналогичные примеры нетрудно привести и из области других искусств. Читатель эпохи барокко, например, владел весьма солидными навыками литературоведческого анализа, позволяющими ему оценить по достоинству мастерское использование поэтами того времени всевозможных морфологических шифров, таких, как коррелятивные, протеические, змеевидные, анафорические, эпиформические стихи и пр. И заметим, все это тоже явственно отозвалось в художественной литературе XX века.

Хорошо забытое старое, таким образом, сегодня вновь возвращается к нам. На ожившие голоса далеких веков, говорящие на странном для нашего уха языке, откликаются столь же непривычные голоса, рожденные уже нашей эпохой. Именно откликаются! И чтобы понимать такие диалоги, которыми насыщена музыка вокруг нас, необходимо вникнуть в закономерности языка, на котором они ведутся. Такая задача стоит, конечно, не только перед композитором. В неменьшей мере это же относится к исполнителю. Впрочем, пора теперь и с ним познакомиться поближе.

## Человек на концертной эстраде

**М**узыкант-исполнитель... На него, как и на композитора, мы невольно смотрим через призму представлений нашей эпохи. Покупая билет в филармонию, мы знаем, что нас ждет встреча с профессиональным музыкантом, у которого за плечами около двадцати лет напряженной учебы (одиннадцать лет в спецшколе, пять — в консерватории и два-три года в аспирантуре или ассистентуре-стажировке). Знаем мы, что у современных исполнителей есть и своя «табель о

рангах», о чем оповещают нас афиши. Во многих зарубежных странах, например, степень популярности и авторитетности исполнителя символически определяется количеством звездочек, сопровождающих на афишах его фамилию. У нас в стране афиши не забывают упомянуть о победах на республиканских и международных конкурсах, о присвоенных званиях заслуженного или народного артиста.

Похожая картина наблюдается и в области эстрадной музыки, хотя специальные отделения в музыкальных училищах и вузах, где обучение ведется по особым планам и программам, появились еще сравнительно недавно.

Музыкальное исполнительство в современном мире приобрело, можно сказать, индустриальный характер: оно находится под опекой многочисленных концертных организаций, министерств, радиокомитетов, студий грамзаписи. Успех артиста во многом зависит от опыта импресарио, менеджера, от умело поставленной рекламы и т.п.

А еще лет сто назад картина была совсем иной, хотя и тогда существовали профессиональные оркестры, хоры, оперные театры, и тогда пользовались большой популярностью гастролирующие исполнители-виртуозы. Для них даже создавалась специальная музыка, позволяющая наиболее эффектно продемонстрировать блеск техники и возможности инструмента: *этюды, транскрипции, рапсодии* и т. п.

Но популярность всех этих форм профессионального исполнительства опиралась в ту пору на действительно широкое распространение традиции домашнего музицирования, которая была неотъемлемым элементом городской и усадебной культуры. Без обучения музыке не мыслилось воспитание детей в семьях разночинной интеллигенции. Музыка была обязательной частью и губернерского образования в среде дворянской.

Крупнейшие композиторы XIX века создали обширную литературу, специально предназначенную для домашнего музицирования. Достаточно назвать форте-



пианные циклы Мендельсона («Песни без слов»), Шуберта (Вальсы и лендлеры), Шумана («Альбом для юношества», «Детские сцены»), Брамса («Венгерские танцы»), Чайковского («Времена года», «Детский альбом») и др. Но и чисто концертный репертуар также звучал в домах любителей музыки — сонаты Моцарта и Бетховена, миниатюры Шопена, даже камерные ансамбли для различного состава инструментов. Особенно же любима была вокальная лирика, именно с этим обстоятельством и связан необыкновенный расцвет в прошлом столетии жанра романса.

В итоге возникала очень важная обратная связь: придя на концерт, самостоятельно музицирующий человек проявлял себя как истинный ценитель искусства, он создавал те необходимые условия исполнения музыки, ту атмосферу взаимопонимания, которая так важна и композитору, и исполнителю.

Условия исполнения музыки, надо сказать, вопрос весьма существенный. Он имеет много различных сторон. Немало неясностей связано, например, с исполнением старинной музыки. Никто не может в точности представить, как исполнялась и воспринималась такая музыка в пору ее создания. Здесь опять приходится полагаться лишь на косвенные свидетельства. Изучение редких источников — литературных описаний, старинных рисунков и гравюр, валиков популярных когда-то механических органчиков, донесших до наших дней весьма несовершенные записи бытовой старинной музыки, — увлекло многих современных музыкантов. Примечательным явлением наших дней стало так называемое *«аутентичное исполнение»* — своего рода реставрация старинной музыки, играемой на инструментах, являющихся точной копией музейных образцов (их изготовлением занялись специальные фирмы), — музыки очищенной от ставших привычными более поздних напластований, возвращенной к своему первоначальному облику.

В России уже гастролировали известные зарубежные ансамбли, специализирующиеся на аутентичном

исполнении старинной музыки: французский «Арт Флориссан», английский «Трежери оф мьюзик», венгерский «Чидра-консорт», бельгийский «Коллегиум инструментале Брюгге». Есть у нас и свои авторитеты в этой области: московский ансамбль «Академия старинной музыки», петербургский «Арсконсони», барнаульский «Арс Лонга» и др.

Один из самых важных аргументов в спорах вокруг аутентичного исполнения — достоверные свидетельства о намерениях композитора, конкретные авторские предписания, адресованные исполнителю. В старинной музыке, однако, таких предписаний, зафиксированных в нотном тексте, почти нет. «В них не было надобности в эпоху, которая их правильно ощущала» — так объяснял эту особенность известный швейцарский музыковед Эрнст Курт. Зато впоследствии композиторы стали весьма определенно предъявлять свои требования к исполнителю, испещряя ноты многочисленными ремарками и условными знаками. К началу XX века обозначился явный уклон в сторону композиторского диктата над исполнителем, ограничения его творческой инициативы.

Весьма красноречивы, например, слова французского композитора Мориса Равеля: «Надо исполнять то, что написано,- вот и все (...) Я не хочу, чтобы меня интерпретировали».

Но и самая наидетальнейшая графическая запись музыки оказывалась не в состоянии передать во всех тонкостях авторский замысел. «Точно записать музыку нельзя, — говорил Скрябин. — Произведение всегда многообразно... Оно сегодня одно, а завтра другое, как море». Такую точку зрения, разумеется, охотно поддерживали и сами исполнители. «В нотах только половина авторского замысла», — утверждал пианист Константин Игумнов. А выдающийся испанский виолончелист Пабло Казальс в одном из интервью сказал: «Написанные нотные знаки — это как бы смиренная рубашка, тогда как музыка как сама жизнь находится в постоянном движении и постоянном порыве, которые освобождают ее от всяческих оков».

Поляризация взглядов в этой области привела к тому, что, с одной стороны, возникли даже попытки полностью обойтись без исполнителя. Еще в 30-е годы нашего века немецким изобретателем Пфеннигером был создан аппарат, позволяющий композитору самостоятельно, без посредничества исполнителя, переводить нотные знаки в звучащую музыку. Правда, практическая реализация этой идеи в музыкальном творчестве относится уже к так называемой «технической музыке» второй половины века.

С другой стороны, все более и более значимым в музыкальной жизни остановилось творческое содружество композитора с исполнителем, причем исполнитель оказывался не только доверенным лицом автора музыки, но его консультантом и вдохновителем. Дмитрий Шостакович с благодарностью говорил о скрипаче Давиде Ойстрахе: «Я счастлив, что мой концерт для скрипки впервые был исполнен этим выдающимся музыкантом. Ойстрах помогал мне советами и в процессе творчества. Если кто-нибудь обратит внимание на ноты, то заметит, что на скрипичной партии значится: “Редакция Д.Ойстраха”. И надо добавить: не формальная редакция, не проверка нот и штрихов, а подлинная творческая помощь композитору».

Нередкими даже стали случаи, когда композитор писал инструментальное сочинение, специально рассчитанное на индивидуальную манеру, на виртуозные возможности конкретного исполнителя. Так, концерт для фагота Софьи Губайдулиной был написан под сильным впечатлением игры фаготиста Валерия Попова. Концерт для флейты Эдисона Денисова — итог творческого сотрудничества с Анри Николь. Виолончельный концерт Альфреда Шнитке создавался с прицелом на исполнительский почерк Натальи Гутман.

А альтист Юрий Башмет вызвал прямо-таки настоящий творческий бум среди современных композиторов. За струнным альтом давно закрепилось амплуа инструмента оркестрового либо участника камерных ансамблей — квартета, квинтета, секстета и т.д. Соль-

ный репертуар для альты весьма скуден, да и концертирующие альтисты сегодня — большая редкость. Уникальный талант Башмета — поразительное богатство звуковых красок, феноменальная техника, тонкое понимание художественного замысла произведения — не только принес ему мировую известность, но и открыл истинные возможности инструмента. На сегодняшний день Башмет является первым исполнителем целого ряда посвященных ему сочинений, принадлежащих перу А.Шнитке, Э.Денисова, А.Чайковского, А.Эшпая, Б.Парсадоняна, А.Головина и других композиторов.

Конечно, как особую удачу следует расценивать возможность присутствовать при авторском исполнении музыки. Звучание музыки «от первого лица» всегда чрезвычайно интересно, хотя и вокруг проблемы авторского исполнения не утихают споры.

Благодаря телевидению всем, наверное, доводилось видеть и слышать, как читают свои стихи поэты. Как правило, тут не приходится говорить о хорошо поставленной дикции, о выразительной мимике, то есть обо всем, что свойственно профессиональному актерскому чтению. Декламация актера и декламация поэта, можно сказать, имеют различный интонационный строй.

В музыке такой степени различия между авторским и неавторским исполнением, конечно, нет. Композитор, выходящий на концертную эстраду, должен обладать профессиональными навыками музыканта-исполнителя.

Но было бы неверным воспринимать музыку в авторском исполнении как единственно правильный эталон ее звучания. Исполняя свое сочинение, композитор тоже интерпретирует его, и эта интерпретация может меняться. По свидетельству английского пианиста Хилкинса, Шопен, например, никогда не играл собственное сочинение дважды одинаково, а изменял исполнение каждый раз.

Художественные достоинства авторской интерпретации определяются не только уровнем мастерства владения инструментом. Здесь вопрос более тонкий, о чем позволяет судить следующая мысль, принадлежащая

Роберту Шуману: «Нельзя принимать за доказанное (и опыт подтверждает это), что композитор должен, как правило, наиболее совершенно и наиболее интересно исполнять свои произведения, особенно новейшие, недавно написанные, которыми он не владеет еще объективно».

Но, бывает и так, что творчество композитора рождает не менее как новый, оригинальный тип инструментализма, то есть, говоря упрощенно, особый способ обращения исполнителя со своим инструментом. С этим, в частности, связаны такие понятия, как «пианизм Шопена» или «пианизм Листа». В подобных случаях авторское исполнение обретает особую ценность, представляя ключ к правильному прочтению музыки.

Выдающийся советский пианист Генрих Нейгауз подчеркивал: «Особенности Прокофьева-пианиста настолько обусловлены особенностями Прокофьева-композитора, что почти невозможно говорить о них вне связи с его фортепианным творчеством». Конечно, в данном случае есть все основания для вывода, который делает далее Нейгауз: «Авторское исполнение — если автор большой композитор и конгениальный исполнитель — есть лучшее, единственное, неповторимое в мире исполнительство».

Об отношении современного композитора к проблеме исполнительства есть возможность с достаточной определенностью судить и в тех случаях, когда он вовсе не склонен обсуждать ее, не делает персональных посвящений на титульных листах своих произведений и не берется самостоятельно исполнять их перед публикой. Достаточно просто взять в руки написанные им ноты. Нотный текст сам покажет, к какому из полюсов склоняется композитор: к детальной регламентации действий исполнителя или к приглашению его к активному сотворчеству.

Посмотрим на примеры нотного текста, которые можно считать крайними проявлениями такой поляризации.



Рис. 1. Пьер Булез. «Структуры».

В первом случае перед нами фрагмент из сочинения французского композитора Пьера Булеза с характерным названием - «Структуры» (рис. 1). Это музыка схожа с той, о которой говорил Стравинский в связи со своими «Движениями». Форма произведения рассчитана до такой степени, что каждый(!) звук получает свою строго определенную характеристику по всем параметрам: высоте, длительности, тембру, артикуляции (способу извлечения). Исполнение музыки регламентировано решительно во всем. Причем исполнитель не обязан в данном случае иметь ясное представление о предшествующих сочинению музыки композиторских расчетах. Все они остаются скрытыми и от восприятия слушателя, подобно грунту на живописном полотне, скрепляющему положенный сверху красочный слой.

Сегодня уже можно с достаточной уверенностью сказать, что данная техника композиции, получившая название «сериальная», вошла в историю музыки прежде всего как интересный эксперимент, как своего рода ис-

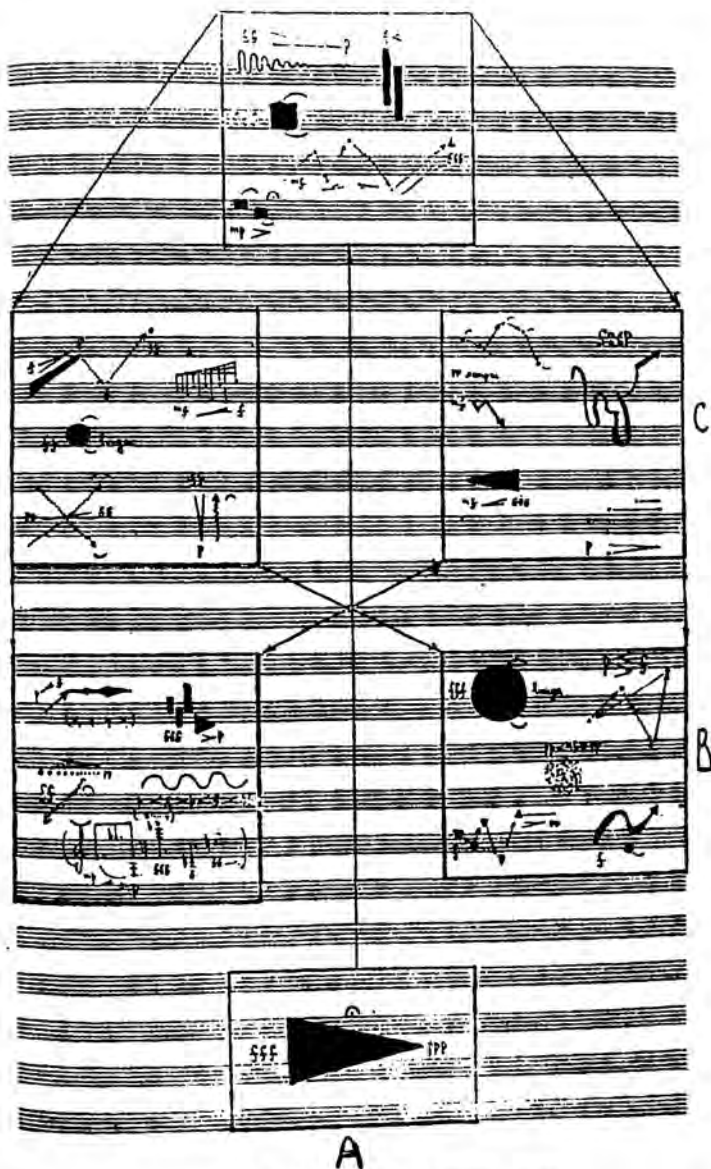


Рис. 2. Эдисон Денисов. "Ода".



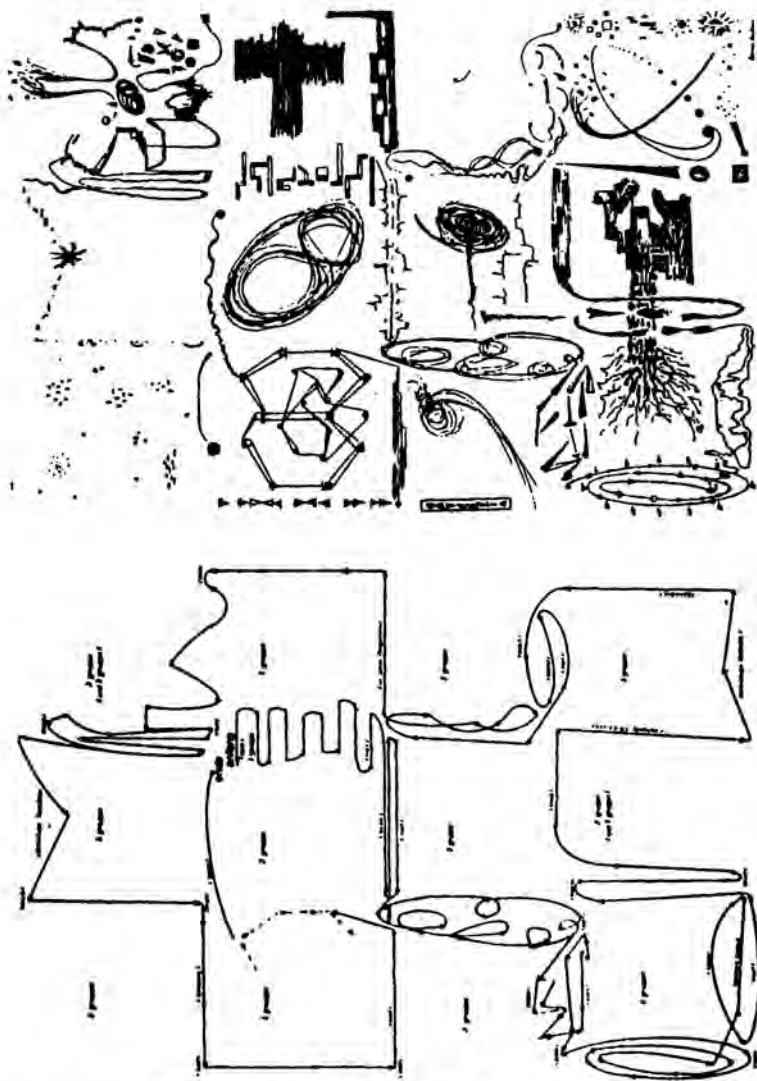


Рис. 3. Анастис Логотезис. "Одиссея".

На рисунок (вверху) накладывается прозрачный транспарант (внизу), который показывает траекторию движения глаза, то есть «путь восприятия» алеаторического текста. В транспаранте есть указания — кому из исполнителей где играть. Каждый графический отрезок пути соответствует по времени примерно 2,5 секундам.



Рис. 4. Сильвано Буссотти. «Фортепианная пьеса для Давида Тюдора».  
(еще один образец алеаторики)

следовательская «экспедиция» на «полюс», жить на котором долгое время почти никто из композиторов так и не захотел. Структурализм действительно пополнил арсенал композиторов рядом новых приемов и средств выразительности, но не принес им удовлетворения достигнутыми художественными результатами.

Следующий нотный пример представляет фрагмент из сочинения Эдисона Денисова «Ода» для кларнета, фортепиано и ударных (рис. 2). Да-да! И это тоже ноты. Они, как видим, могут выглядеть совершенно по-разному.

Перед нами так называемая «алеаторика» — техника композиции, получившая распространение в 60-е и последующие за ними годы как реакция на предельно жесткий диктат сериальной техники. Фактически алеаторика — это род исполнительской импровизации, направляемой композитором в нужное ему русло. Степень определенности композиторских указаний может быть различной. Если прибегнуть к свободной ассоциации с театром, то композитор в данном случае скорее напоминает режиссера, чем автора пьесы. Он символически

намечает исполнителю художественную задачу, оставляя на его усмотрение конкретные способы ее воплощения.

Что же предписывают исполнителю странные значки, помещенные в квадраты?

Эта страничка текста снабжена композитором специальными комментариями, адресованными исполнителям. В них подробно разъясняется, на какой основе должна строиться совместная импровизация: что именно исполнители вольны делать по собственному усмотрению, а что им надлежит заранее согласовать между собой.

Наряду с обычными нотами встречаются здесь и особые значки, тоже хорошо известные музыкантам. Заштрихованные черные фигуры на фоне пятилинейного нотоносца, например, называются кластерами (от английского cluster — гроздь) и предписывают исполнителю одновременно извлекать все соседние по высоте звуки в указанном диапазоне (на фортепиано при этом играют локтем или кулаком). Причудливые волнистые линии означают соответствующий профиль глиссандо — плавного изменения высоты звука и т. д.

Чего же все-таки больше в алеаторике — действительно нового или забытого старого? Наиболее правильно, по-видимому, будет ответить так: новы прежде всего художественные замыслы, предопределяющие использование композитором алеаторических приемов. Эти замыслы чрезвычайно разнообразны, в каждом отдельном случае у композитора были свои мотивы для приглашения исполнителя к сотворчеству.

В частности, в музыкальном произведении, выбранном здесь в качестве примера, авторский замысел связан с посвящением «Оды» памяти кубинского революционера Че Гевары. Эта музыка — своеобразный психологический портрет героя со сложным, противоречивым характером, но с чистым и смелым сердцем. И даже сама композиционная структура сочинения, далекая от каких бы то ни было знакомых образцов, оказывается наделенной особой символикой, выражающейся в переплетении стабильных и нестабильных (непредска-

зуемых) элементов. Страничка нотного текста, продемонстрированная выше, это как раз кульминационная точка такой нестабильности. Здесь запечатлен, условно говоря, музыкальный образ мятущегося духа, тесно связанный, однако, скрытыми нитями с предыдущим и последующим развитием событий.

Что же тогда считать забытым старым? У современной алеаторики достаточно много прецедентов в истории музыки. Эксперименты со случайностью в процессе сочинения музыки периодически привлекали внимание композиторов в разные времена. Под термином «Würfelmusik», например, подразумевалась распространенная в эпоху венского классицизма «музыкальная игра». Ею развлекался и Моцарт, составивший «методику» сочинения вальсов при помощи двух игральные костей, цифровой таблицы и нескольких тактов музыки; перетасовываемых разными способами, в зависимости от того, как падал брошенный кубик.

Приходилось нам уже говорить и об эпохе импровизирующих музыкантов. В современной алеаторике явно чувствуются ее отголоски, причем той именно поры, когда устная культура импровизации «вошла в контакт» с музыкальной нотацией. Но это особый вопрос, к которому нам еще предстоит в дальнейшем вернуться.

Наш разговор об исполнительстве имеет смысл завершить обращением к той области музыкального искусства, принципиальная новизна которой, пожалуй, ни у кого не вызывает сомнений. Поразмышляем немного об открывшихся музыкантам технических возможностях записи и воспроизведения звуков.

С этими возможностями, безусловно, началась новая эра в музыкальном искусстве. Разве не отрадно, что отныне и далекие наши потомки смогут уже не по косвенным источникам, а на основе собственного непосредственного впечатления судить о музыке, звучащей сегодня вокруг нас?! Изобретение грамзаписи в этом отношении вполне можно сравнивать с появлением фотографии и кинематографа.

Но дело не только в этом. Что такое «игра на бис»? Строго говоря, это вовсе не повторение по просьбе публики уже сыгранного произведения, а еще один вариант его исполнения, в который исполнитель помимо своей воли вносит множество новых нюансов звучания. Таков уж закон исполнительства, абсолютно точных копий в нем не бывает.

Грампластинка или магнитофонная пленка не подчиняются этому закону. Впервые в истории получена возможность услышать абсолютно точно воспроизводимое раз за разом исполнение музыки. Это действительно интересная возможность. Она позволяет нам не только продлить удовольствие, но и понаблюдать над собой. При внимательном, сосредоточенном слушании музыки впечатление от нее не будет оставаться неизменным, вопреки буквальному акустическому тождеству звучания воспроизводимой записи.

Слух будет обнаруживать все новые и новые выразительные детали, подмечать ускользавшее ранее сходство различных эпизодов, наводя на размышления об обнаруженных связях, то есть об общей логике музыкального развития. Вариантность исполнения, искусственно снятая звукозаписью, компенсируется, таким образом, вариантностью самого человеческого восприятия, которую психологи не случайно называют «механизмом углубления следов».

Обратим внимание и на то, что с широким распространением звукозаписи впервые возник новый канал «заочного общения» исполнителя со слушателем. Чтобы послушать музыку, теперь можно и не отправляться на концерт: качество современной бытовой звуковоспроизводящей аппаратуры соответствует самым высоким требованиям. И порой даже профессиональные музыканты предпочитают домашнюю фонотеку посещению концертных залов. Такую позицию, например, занимал известный американский пианист Глен Гульд.

Со своей стороны и исполнители стали все чаще перемещаться из концертных залов в студии грамзаписи.



Исключительно на студийной работе сосредоточились многие рок-группы.

Можно видеть несколько причин предпочтения записи на пластинку концертному исполнительству. Не обходится тут, конечно, и без коммерческих соображений. К тому же миллионные тиражи выпускаемых грампластинок могут принести музыканту популярность быстрее, чем любые гастроли.

Бывают и мотивы психологического порядка. Нервное перенапряжение артиста порой вынуждает его отдохнуть от сцены, поработать в более спокойной обстановке. Такие сложные периоды своей артистической карьеры переживали многие крупнейшие исполнители. На несколько лет «уединялся» в студиях победитель Первого международного конкурса им. П.И.Чайковского пианист Ван Клиберн. А такой выдающийся мастер фортепианного исполнительства, как Владимир Горовиц, не поднимался на концертную эстраду более двадцати(!) лет.

Но особо интересны, конечно, чисто творческие мотивы, главным образом и привлекающие исполнителей к студийной работе.

В отличие от записи из концертного зала, в которую неизбежно попадают случайные шумы, покашливание публики и т.п., студийная запись делается в акустических условиях, близких к идеальным. Работая в студии, исполнитель может послушать сам себя со стороны, выбрать наилучший вариант исполнения. Исполнитель может даже составить при помощи звукорежиссера монтаж из фрагментов нескольких исполнений.

## Слушая, слышать!

**А** теперь поговорим, наконец, и о нашей роли в музыкальном мире — о роли слушателя. Уж тут-то, кажется, все ясно: это мне нравится, то — нет.

Ведь о вкусах, как говорится, не спорят. Однако дело и здесь обстоит сложнее, чем кажется на первый взгляд.

Представим себе, что у нас в руках оказалась книга — неизвестный роман или повесть на незнакомом языке. Возьмемся ли мы судить о литературных достоинствах данного произведения? Ясное дело — нет. Ведь, листая книгу, мы не сумеем даже понять, о чем идет речь. А сравнение это не случайно. Музыкальное произведение тоже обращено лишь к тому, кто понимает язык, на котором оно написано. И наслаждение, получаемое слушателем от произведения Шопена, — еще не свидетельство его готовности полноценно воспринимать музыку Шостаковича или музыку «строгой полифонии» XVI века.

Преувеличение! — скажете вы. Что ж, вернемся позже к этому вопросу специально. А пока лишь припомним уже приведенные примеры с «вариациями на оборот». Ведь в обоих случаях там подразумевался особо подготовленный именно для этой музыки слушатель.

Итак, слушатель — адресат вполне определенного «послания» на вполне определенном языке. Вопрос этот связан с жанровой природой музыкального искусства, которую можно считать основой взаимопонимания композитора, исполнителя и слушателя. *Жанры* — это своеобразная система координат на музыкальном глобусе. В частности, к прикладным жанрам (их также называют еще обиходными) относится музыка, специально предназначенная для сопровождения некоторого действия. В противоположность ей музыка для отвлеченного от внешних событий, сосредоточенного слушания относится к жанрам преподносимым.

Долгое время понятие «музыка» практически отождествлялось с музыкой прикладной. «Чистая музыка» — заявление исторически сравнительно недавнее. В наше время, однако, границы между обиходными и преподносимыми жанрами стали во многом условными. Католическую мессу, например, можно услышать и в костеле, и в концертном зале.

Природа жанра может постепенно перерождаться, а сам жанр может «мигрировать» из области обиходных в область преподносимых. Так, например, мазурка изначально представляла задорный народный бытовой танец. Но мазурка Шопена — это уже нечто совсем иное, это музыка совсем не для танцев. В шопеновских мазурках бьется сердце берущегося за оружие польского патриота, кипит кровь оскорбленного национального достоинства. Недаром Шуман называл шопеновские мазурки «пушками, прикрытыми цветами».

Устойчивость жанровых признаков должна обеспечивать правильное восприятие музыки. Именно на основе узнавания заранее известных признаков жанра слушатель замечает и познает впервые встретившиеся ему в данном произведении художественные детали. И «канонические» эпохи в истории музыки, как мы теперь можем уточнить, ставили во главу угла соблюдение именно жанровых канонов.

У жанровых терминов бывают разные судьбы. Одни передаются от эпохи к эпохе, не исчезая из употребления, хотя вкладываемый, в них смысл не остается при этом неизменным. Так, например, термин «рондо» бытует в музыке с XV века и по сей день. В каждую историческую эпоху жанр рондо облекался в новые «структурные одежды», сохраняя лежащую в его основе идею движения по кругу. Иные же термины давно забыты и попадают сегодня лишь на страницах музыковедческих работ.

Встречаются и просто неудачные жанровые термины, не соответствующие явлению, которое призваны отразить. Свежий пример такого рода — термин «молодежная музыка». Он уже изрядно примелькался, стал привычен, вроде термина «молодежная мода», но все же по сути своей не может не вызывать серьезных сомнений.

В самом деле, почему именно нашему поколению принадлежит честь открытия подобного музыкального жанра? Или раньше молодежи не было? Не было проблемы «отцов и детей»? Уже одно это довольно подо-

зрительно. И почему мы тогда не говорим о «молодежной живописи», «молодежной скульптуре» и т.д.?

Наконец, что конкретно имеется в виду: «Эта музыка — только для молодежи» или «Для молодежи — только эта музыка»?

Второе, конечно, следует сразу отбросить, ибо это не что иное, как самообкрадывание с самыми печальными для развития личности последствиями. Ну а первое? С этим можно согласиться лишь отчасти, если подразумевать, что речь здесь идет именно о прикладной музыке, музыке для танца, причем для танца особенно-го.

Хореография брэйк-данса, к примеру, действительно предполагает юный возраст танцующих. Тут столько элементов акробатики, что без хорошей спортивной подготовки ничего толком и не получится. Кстати, и темпераментный рок-н-ролл тоже в наши дни слился со спортивной акробатикой; состязания танцующих под рок-н-ролл спортсменов стали весьма популярны.

А вот рок-музыка в целом, конечно, не принадлежит сегодня одной только молодежи. Ну хотя бы потому, что первым поклонникам «Битлз», приветствовавшим когда-то дебют этой группы, сегодня уже за сорок, но со своими былыми пристрастиями они отнюдь не расстались.

Перед настоящим слушателем, настоящим ценителем музыки сегодня стоит задача не городить высокий частокол вокруг собственных вкусовых пристрастий, а подниматься по бесконечной лестнице художественных откровений, каждая ступень которой дается не просто, но зато дарит новые открывающиеся горизонты мира, красоты, мысли. А это, право, стоит затраченных усилий.

Можно, таким образом, говорить и об определенном профессионализме слушателя, что так же будет не ново. Искусство не становится проще, как не становится проще и вся жизнь человечества. И далеко не случайно, что на крупнейших ежегодных фестивалях со-

временной музыки в Дармштадте и Дюссельдорфе наряду с исполнением музыки, дискуссиями композиторов и музыковедов были организованы и специальные курсы для слушателей, призванные ориентировать их в сложном и противоречивом мире современной музыки.

«Как слушать новую музыку?» — называется одна из работ крупнейшего современного философа и музыкального эстетика Теодора Адорно. Этот вопрос задает себе каждое поколение, но, конечно, особенно остро он встает в рубежные периоды истории искусства, когда в этой самой «новой музыке» отражаются непонятные еще но уже явственно ощутимые перемены в способе выражать и воспринимать мысль. И весьма серьезной слушательской проблемой становится в такие моменты привычка к старым эталонам, удаление от которых порой вызывает чувство недоумения и неудовольствия.

Именно такого рода проблемой для нынешнего слушателя и оказывается классикоцентризм его восприятия, то есть ориентация слуха и вкуса на нормы художественной системы, навеки утвердившей себя в истории блестящими шедеврами, непреходящими духовными ценностями. Но сегодня этого оказывается уже явно недостаточно.

Наезженная колея порой не выпускает слушателя на те новые просторы, где ныне витает мысль и фантазия композитора. И композитор не остается к этому безучастным. С уважением и надежной относясь к интеллекту, интуиции и эвристическим наклонностям своего слушателя, он пытается повести его за собой, увлечь новыми идеями. «Я сам сочиняю восприятие слушателя», — сказал как-то известный польский композитор Витольд Лютославский.

К чему же именно оказывается порой психологически не готов современный слушатель?

Во-первых, классико-романтическое искусство приучило всех нас к тому, что художественное произведение обязательно должно выглядеть как высококачественная, мастерски выполненная вещь и что, соответственно, высшее творческое достижение художника — создание



шедевра. Однако источником эстетического наслаждения в искусстве может быть не только конечный результат, но и сам акт творчества, процесс художественной деятельности. Это, в частности, относится к музыкальной импровизации любого рода. Слушатель ценит в ней прежде всего соучастие в рождении музыки, поэтому его и не шокируют отдельные технические погрешности исполнения, он готов терпеливо ждать удачную находку, не особенно сетуя даже на малоинтересный временами перебор знакомых «формул».

Не стремление к созданию шедевра, а погружение совместно со слушателем в переживаемую творческую деятельность стало девизом и музыкального авангарда середины нашего века. «Речь идет не о том, — писал признанный лидер авангарда, композитор Карлхайнц Штокхаузен, — что нашему поколению посчастливится создать более совершенные произведения, а о том, сознаем ли мы с ответственностью собственно историческую задачу. Сегодняшнее поколение решит, куда будет направлена вновь пущенная в действие большая дуга». Показательным в этом смысле для авангарда жанром является так называемый «хэппенинг» (от английского *happening* — случай, событие) — театрализованное музыкальное действо с активным, зачастую непредсказуемым подключением публики.

Во-вторых, классико-романтическая музыка основательно приучила нас и к своей специфической системе «опознавательных знаков». Даже не имея никакого представления о специальной терминологии, которой пользуются профессиональные музыканты при обсуждении закономерностей музыкальной формы, мы чувствуем и неосознанно ищем эти самые закономерности. Мы привыкли всегда отдавать себе отчет, где именно в данный момент находимся: в начале ли музыкального произведения, в середине ли его или уже приближаемся к концу. Это выражается в чередовании различных слушательских ощущений: в узнавании ранее встречавшихся музыкальных тем и оценке происходящих с ними изменений, в напряженном ожидании кульминации-

развязки, в удивлении неожиданным поворотом событий и т. п. Привычные эпитеты, которыми нередко награждается понравившееся произведение («стройность композиции», «законченность формы» и т. п.), — прямое свидетельство такого воспитанного на классике мышления.

...И вдруг вокруг нас — музыка «без конца и без начала»! Музыка, которую нельзя повторить! Музыка, в которой не удастся вычленить мелодию, в которой отсутствуют привычные нам мажор и минор!

И в самом деле — есть, от чего растеряться. Но что же тогда пришло взамен? На что следует ориентироваться?

Здание современной музыки, сколь необычной она бы ни казалась, возводится сегодня на очень солидном фундаменте. Можно сказать, что композиторами не отвергнуто ничего из наследия прошлых лет. В музыке, создаваемой в наши дни, запечатлен взгляд человека, пытливо устремленный вглубь истории. А история — как в жизни, так и в музыке — это зеркало, в котором мы рассматриваем собственное отражение, вспоминая порой мудрое латинское изречение: «Semper idem sed non eodem modo», что означает: «Всегда одно и то же, но не одинаковым образом».

То, что происходит сегодня в музыке, соответствует происходящему в сознании современного человека. Речь здесь не о простом приведении в порядок старых архивов и тем более не о моде на старину. Ведь только в наше время вновь «заговорили» веками хранившие молчание берестяные грамоты древнего Новгорода и надписи на каменных египетских гробницах, только в наше время вновь открылись взору погребенные под несколькими слоями краски лики старинных икон. «Заговорила» вновь и старинная музыка, как бы донеся до нас живой голос сотворивших ее людей. И разве не хочется понять этот голос, откликнуться на него?

К этому и стремятся сегодня музыканты, каждый, конечно, по своему, более явно или более завуалированно. На этом пути, как на любом другом, тоже бы-

вают и удачи, и разочарования. Но уже смело можно сказать, что путь этот отчетливо определился практически во всех жанрах музыки — от симфонии до рок-композиции.

И перед слушателем просто нет иного выбора, как освоить язык, на котором обращается к нему музыка, иначе говоря, стать вровень со своей эпохой.

## Для чего музыка меняет адрес

Знакомясь в отдельности с композитором, исполнителем и слушателем, мы могли заметить, что их встречи в разные времена происходили при весьма разных обстоятельствах. Но насколько это существенно для музыки?

Оказывается, что очень существенно. Вся история музыки прямо отражена в изменении внешних обстоятельств ее бытования. Достаточно обратить внимание хотя бы на архитектурные особенности помещений, в которых исполнялась в Европе музыка.

С этой точки зрения можно говорить, например, о целой эпохе музыки для храма. Характер музыки, предназначенной для исполнения в церкви, определялся не только канонами религиозного учения, содержанием текста читаемой проповеди и т. д., но и в немалой степени акустикой помещения. Готический собор, например, сам по себе удивительный «музыкальный инструмент». Живущие под его сводами эффекты *реверберации* звука определяют многие стилевые признаки духовной музыки; выражающиеся в определенной частоте смен гармоний, в способах расстановки хора, в регистровке органа и т. п.

В некоторых случаях музыка даже специально писалась композитором в расчете на уникальные акустические особенности конкретного архитектурного сооруже-

ния. Особенно прославился в этом отношении собор San Marco (святого Марка) в Венеции. Таинственные эффекты его акустики возбудили фантазию многих композиторов. «Собственный репертуар» San Marco составляют творения Джованни и Андреа Габриэлли, Андриана Вилларта, Джозеффо Царлино, Клаудио Монтеверди и др. А Игорь Стравинский, по его собственному признанию, даже задался целью отразить архитектурные особенности собора San Marco в композиционной структуре своего сочинения *Canticum Sacrum*.

Вслед за эпохой музыки для храма пришла пора музыки для княжеской капеллы. Именно в условиях светской придворной жизни шлифовался камерный стиль исполнения, подбирался оптимальный состав оркестра, соответствующий сравнительно небольшому по размеру концертному помещению. Даже такой, казалось бы, второстепенный фактор, как малое по теперешним понятиям количество скрипок в оркестре капеллы князя Эстергази, связан на самом деле с существенными тонкостями инструментовки в симфониях Гайдна, непосредственно определяет характер звучания его музыки.

Следующий, XIX век можно назвать эпохой больших концертных залов. Уже не узкий круг приглашенных, а многочисленная публика разных сословий стала посещать симфонические концерты и оперные спектакли. В несколько раз увеличился количественный состав оркестра, пополнившегося также новыми разновидностями инструментов.

Для постановки оперной тетралогии Вагнера «Кольцо Нибелунгов» пришлось даже выстроить в Байрейте новый театр, так как использованный композитором гигантский состав оркестра не уместился в обычной оркестровой яме.

Исполнители-солисты, овладевая искусством наполнения выразительным звуком пространства большого зала, многое пересмотрели в своей технике обращения с инструментом, голосом. Да и сам инструментарий претерпел многоэтапную модернизацию. Концертный рояль

конца прошлого века, например, разительно отличался от того, который был в распоряжении Бетховена. Существенно изменилась конструкция деревянных и медных духовых инструментов, соответственно же и техника игры на них.

С 60 - 70-х годов нашего века началась эра принципиально новой архитектуры, предназначенной для концертного исполнения музыки. Во многих странах мира появились специальные сферические залы акустическая универсальность которых обеспечивается прежде всего электроникой. В таких залах нет акустически невыгодных мест, в них превосходно звучит и струнный квартет, и большой симфонический оркестр. Но главная цель конструирования подобных залов заключается в осуществлении принципиально новых замыслов современных композиторов, связанных, в частности, и с изменением привычных взаимоотношений композитора, исполнителя и слушателя.

Один из первых таких сферических залов был, что называется, показан в действии на всемирной выставке «Ехро-70» в Осаке. Он был построен Федеративной Республикой Германия для демонстрации уровня своей электронной техники и последних достижений архитектуры. «Музыкальной иллюстрацией» к сему послужили специально написанные сочинения Карлхайнца Штокхаузена.

В зале не было привычной сцены. Публика располагалась в непосредственной близости к исполнителям на звукопроницаемой площадке, подвешенной в центре просторного помещения. Сам же звук раздавался из многочисленных динамиков, равномерно распределенных по всей сфере купола, а также под площадкой. Звук все время перемещался относительно слушателей, меняя скорость и направление движения и создавая тем самым необыкновенные пространственные эффекты. Помимо звука натурального происхождения, извлекаемого исполнителями из музыкальных инструментов, в музыке был широко использован и звук электронного синтеза-тора, за пультом которого находился сам композитор.



В основе исполнявшихся в Осаке сочинений Штокхаузена (их названия — «Spiral» и «Stimmung») лежал принцип коллективной импровизации исполнителей по заранее намеченному детальному плану. Непосредственное участие композитора в исполнении музыки к тому же вносило дополнительные «правила игры», обязывало исполнителей следить за предлагаемыми им «коррективами» и реагировать на них. Существенно, что и слушатели имели возможность следить за игровой логикой сочинения — она в доступной форме комментировалась в выставочных буклетах. «Открытая» форма данных сочинений предоставляла посетителям выставки возможность в любой момент подключаться к слушанию и в любой момент покинуть зал.

Все эти новшества, конечно, не сводятся к достижению внешнего, «выставочного» эффекта: за ними стоят творческий поиск, борьба идей и целых концепций, затрагивающих фундаментальные основы музыкального искусства. И здесь, как видим, соприкасаются области «вечных истин» искусства и новых, впервые открывшихся ему возможностей.

Взять хотя бы тот же пространственный параметр звучания, оказавшийся благодаря появлению электронной техники и сферических залов на первом плане музыкальной композиции. Ведь у этого действительно примечательного явления длинная предыстория, ибо проблема пространственности издавна занимала музыкантов.

Пространственные эффекты, наделенные особым выразительным смыслом, могли достигаться сравнительно простыми — «исполнительскими» средствами. Можно вспомнить так называемые антифонные переключки церковного хора, разделенного на поющие с противоположных клиросов группы, или типичный для романтических опер момент «появления вестника», передаваемый отдаленными сигналами трубы, помещенной для этой цели за кулисами, позади сцены.

Это примеры реального включения пространства в музыкальное исполнение. Но наряду с такими способа-

ми осваивались и другие, более сложные, связанные с имитацией пространства, созданием у слушателя иллюзии пространственной отдаленности источников звуков.

В знаменитом хоре Орландо Лассо «Эхо» (XIV век) иллюзия доносящегося издали отзвука достигается повтором кратких мелодических фраз и их рельефным динамическим противопоставлением: громко — близко, тихо — далеко.

Одна из частей «Фантастической симфонии» Гектора Берлиоза носит название «Сцена в полях». Пасторальная идиллия далекой переключки двух пастушьих дудочек тонко передана оркестровкой, средствами тембра. Ремарка *lontano* (издалека), внесенная автором в партитуру, реализована следующим приемом: поочередная переключка поручена двум деревянным духовым инструментам — английскому рожку и гобою. В оркестре они — члены одного семейства инструментов — находятся совсем рядом, однако более плотный, звучащий в среднем регистре голос рожка дает в сопоставлении с тонким, высоким голосом гобоя ощущение двух планов звуковой перспективы — ближнего и дальнего.

С развитием композиторской техники в музыке стали воплощаться и более сложные пространственные явления: постепенный выход на первый план или постепенное удаление одного из голосов музыкальной ткани, встречное движение звуковых пластов и т. п. Но конечно, эпоха электронного синтеза звука открыла перед музыкантами в буквальном смысле слова неслыханные возможности, сопоставимые, пожалуй, с тонкостями техники пространственной перспективы в живописи.

Об удивительном новшестве нашего времени — электронной музыке написан уже не один десяток книг. Это очень интересная область пересечения искусства и техники. Первые опыты привлечения электроники в музыку выглядели поначалу не более как оригинальные попытки пополнить музыкальный инструментарий, что вполне естественно вписывалось в сложившуюся в прошлом веке общую картину поисков

необычных оркестровых тембров, конструирования новых, «гибридных» музыкальных инструментов (каковым, например, является популярный ныне саксофон).

Еще в 1897 году американцем Т.Кахиллом был построен особый орган — «теллармониум», в котором использовались вращающиеся электромагнитные механизмы. Музыка, исполняемая на этом инструменте, весившем более двухсот тонн, передавалась абонентам телефонной сети Нью-Йорка. Считается, однако, что самый первый в мире настоящий электромузыкальный инструмент появился в 1920 году. Изобрел и построил его русский инженер Л.С.Термен, давший своему детищу название «терменвокс». Необычные красочные возможности терменвокса сразу вызвали интерес к нему во всем мире.

Вскоре возникла целая волна конструирования подобных устройств, тут же нашедших себе применение в музыке известных европейских композиторов — Д.Мийо, А.Жоливе, П.Дессау и др. Впоследствии областью активного использования этого разросшегося семейства инструментов стала эстрадная музыка. По радио и сейчас часто звучит музыка в исполнении ансамбля электромузыкальных инструментов под управлением М.Мещерина.

Но сам термин «электронная музыка», отразивший уже воистину новое явление в области искусства, появился значительно позднее, лишь в 50-е годы, с возникновением первых электронных студий, предоставленных в распоряжение композиторов. С этого времени музыка стала не только исполняться, но и создаваться при помощи электронно-акустической аппаратуры.

Определилось несколько ветвей электронной музыки. Первая получила название «живой электроники» (live electronic). Исходным материалом для творчества композитора здесь, как и раньше, был натуральный звуковой материал. Певческие голоса и звуки музыкальных инструментов, однако, подвергались при помощи технических средств разного рода трансформациям, приобретая в результате совсем неожиданный характер.

Вторая ветвь — «компьютерная музыка» (computer music) — вовсе не оставила никакого места исполнителю. Композитор «монополизировал» все этапы движения музыки к слушателю — от первых проблесков замысла произведения до звуковой реализации и записи на магнитную пленку его графического текста (здесь даже трудно говорить о нотах, такой текст скорее напоминает чертеж или график. Можно убедиться в этом, взглянув на приведенный отрывок из «электронной» партитуры).

«Компьютерная музыка» — это попытка свести воедино синтез звука с планированием формы произведения. Причем особое внимание композиторов привлекало именно первый момент: манила возможность впервые проникнуть в микромир звука — не брать его в готовом виде, а сочинять звук, выстраивать звуковой спектр из сложного набора синусоид, продуцируемых генератором.

Собственное наименование — «магнитофонная музыка» (music for tape) — получила и третья ветвь. Исполнитель здесь тоже, как правило, оказывается не у дел. Процесс композиции сводится к манипулированию с магнитофонной лентой (монтаж, изменение скорости и направления протяжки, многоканальные наложения и т.п.), на которой изначально могут быть записаны звуки любого происхождения, как натуральные, так и искусственные.

Наконец, говорят еще и о «прикладной электронной музыке», предназначенной для сопровождения кинофильмов и спектаклей. Здесь незаменимой оказывается способность электронной музыки создавать ни на что не похожие звучания, что как нельзя лучше подходит для отображения разного рода фантастических сюжетов. В фильме А.Тарковского «Солярис», например, космический образ Океана — таинственной, неземной формы проявления Разума — передан музыкой композитора Э.Артемова, созданной на синтезаторе АНС, сконструированном в 1959 году Е.Мурзиным и названным так в честь Александра Николаевича Скрябина.

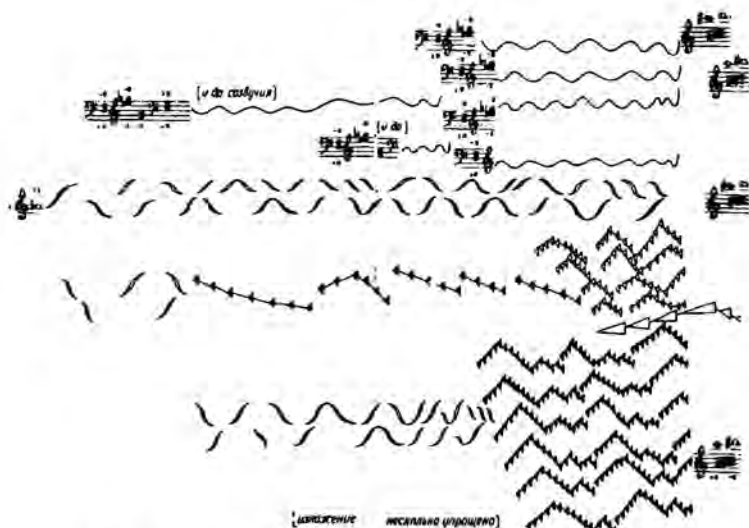


Рис. 5. Софья Губайдулина. «Vivente — non vivente».

Советские композиторы проявили живой интерес к этому изобретению, с разных сторон оценив его необычайные возможности. Михаила Чулаки, например, более всего поразила именно экзотика синтезированного звука: «Быть может, АНС послужит для открытия и воссоздания совершенно нового мира звуков — тембровых, ладовых, ритмических и силовых комбинаций, дотоле не слышанных и поэтому могущих быть связанными с мирами иными, с полетом в космос, с зелеными и пунцовыми солнцами, с живыми существами, никогда ранее не виданными...»

А Андрей Волконский особо подчеркнул принципиально новую роль музыканта, получившего в свое распоряжение столь необычный инструмент: «Изобретение синтезатора АНС — выдающееся событие, могущее иметь исторические последствия. Впервые в истории удалось свести процесс сочинения и записи музыки и процесс исполнения ее в единый. Отныне композитор и исполнитель могут слиться в одном лице. Аппарат АНС, при удачном применении его в жизнь, является изобре-



тением, достойным своего века, века спутников и полетов в космос».

Сейчас, спустя сорок лет после рождения электронной музыки, уже достаточно проявились ее художественные возможности, Период повального увлечения ею во всем мире в 50—60-е годы сменился столь же всеобщей «алергией на звуковую синтетику» в годы 70-е. Звуки природы, живое интонирование музыки человеком оказались все же неизмеримо богаче и тоньше электронной музыки в «чистом» ее виде. Синтезированным звуком стали пользоваться более осторожно и продуманно, открыв главную привлекательность в новом типе образного контраста, достигаемого сопоставлением в музыкальном произведении «живых» и «искусственных» звучаний.

Весьма симптоматично в этом смысле название пьесы Софьи Губайдулиной «Vivente — non vivente» («Живое — неживое»), созданной в московской экспериментальной студии электронной музыки в 1970 году.

В основе этой пьесы, сразу же захватывающей слушателя зримой картинностью музыкальных образов, лежит идея «электронного зеркала», в котором различные натуральные звуки находят своего фантастического двойника. Человеческий смех, например, превращается в рывкающий электронный хохот или в электронную же имитацию судорожных рыданий. Натуральное звучание хора причудливо отражается в электронных отзвуках — тянущихся аккордах-тембрах синтезатора АНС. Настоящий церковный колокол становится неузнаваем благодаря обращенной — «разгорающейся», а не «затухающей», как обычно, — динамике звучания.

Но главное, что из всего этого звукового материала выстраивается цельная композиция, устремленная к остродраматической кульминации с постепенным последующим успокоением. Это подлинная музыка, при всей ее внешней необычности, музыка, которая будит наше воображение и наводит на серьезные раздумья.



## Глава 2

# МУЗЫКА СЛОВ В СЛОВАХ МУЗЫКИ

«Музыкальный язык»:  
метафора  
или научный термин?

**П**ожалуй, этот вопрос уже давно у нас назрел. Да и на связанные с ним противоречия пора обратить внимание. В самом деле, разве утверждая, что язык музыки представляет для слушателя предмет многотрудного усвоения и что свой собственный язык имеет каждая эпоха, каждый композитор, мы не вспоминаем тут же расхожую фразу: «Язык музыки понятен и доступен всем»?

Где же тут истина? И вообще, если музыкальный язык действительно существует, то где азбука этого языка, где его словарь, где учебники с орфографическими и грамматическими правилами?

Что и говорить, вопросы не простые! Но обо всем по порядку.

«...Шершавым языком плаката...» Мы воспринимаем эту строчку из стихотворения Маяковского прежде всего как поэтический образ, запоминающуюся метафору. Но ведь плакат — это жанр изобразительного искусства, отличающийся своими острохарактерными

средствами выражения мысли. И, вспомнив формулировку К.Маркса — «язык есть непосредственная действительность мысли», — можно допустить, что выражение «язык плаката» способно в определенной мере претендовать и на значение научного термина.

Еще одна параллель. Всем известны два пути освоения словесного языка. Родной язык ребенок начинает осваивать еще в колыбели, вместе с первым жизненным опытом обнаруживая связь слов и фраз с окружающей его обстановкой, и лишь значительно позже, уже практически владея языком, он специально углубляется в его грамматику, стилистику и т. д., изучая по учебникам соответствующие правила и нормы. Иной путь связан с освоением языка иностранного (если только ребенок опять же с детства не слышит его вокруг себя постоянно). Здесь сразу приступают к изучению языковых норм, параллельно накапливая словарный запас и расширяя возможности разговорной практики.

Относительно похоже обстоит дело и с языком музыкальным. Музыка, которую мы часто слышим в детстве, сама собой становится понятной и приятной для слуха. Для одних людей это одно, для других — иное. Все зависит от бытовой обстановки, от набора пластинок домашней фонотеки, от того, что чаще слушали по радио. С возрастом интересы, конечно, расширяются, но освоение незнакомой по языку музыки идет уже все труднее. До специального же изучения музыкальной грамоты дело обычно доходит лишь в случае поступления в музыкальную школу. Там-то и выясняется, что существует целый ряд грамматик музыкального языка, которым соответствуют самостоятельные дисциплины — гармония, полифония, музыкальная форма, инструментовка и т. д.

Обращаясь к ситуации, при которой слушатель уже за порогом своего детства встречается с совершенно непривычной для него музыкой, можно предположить, что здесь быстрее приведет к цели «путь освоения иностранного языка». Нужно сразу же позаботиться о пра-



*Йоган Себастьян Бах.*



*Йозеф Гайдн.*



*Вольфганг Амадей Моцарт.*



*Людвиг ван Бетховен.*



*Ференц Лист.*



*Фредерик Шопен.*



*Франц Шуберт.*



*Роберт Шуман.*



*Феликс Мендельсон.*



*Гектор Берлиоз.*



*Йоганнес Брамс.*



*Рихард Вагнер.*





*Михаил Глинка.*



*Модест Мусоргский.*



*Александр Бородин.*



*Петр Чайковский.*



*Александр Скрябин, 1892 г.*



*Сергей Рахманинов.*



*А.Скрябин, С.Рахманинов в  
конце творческого пути.*





*Дмитрий Шостакович.*



*Сергей Прокофьев.*



*Игорь Стравинский и Бенни Гудмэн.*



*Карлхайнц Штокхаузен.*



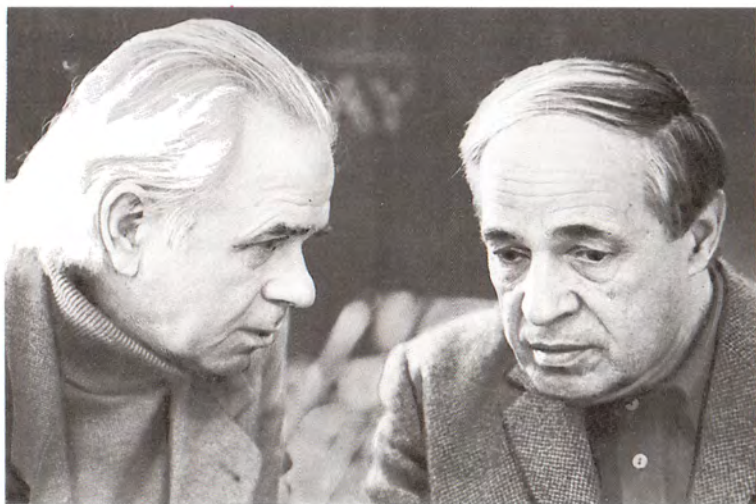
*Эдхард Каркошка.*



*Ханс Вернер Хенце.*



*Марицио Кагель.*



*Эдисон Денисов и Пьер Булез.*



*Софья Губайдулина.*

*Альфред Шнитке.*



*Раймонд Паулс.*



*Владимир Шаинский.*



*Оскар Фельцман.*



*Александра Пахмутова.*





*Большой театр. Сцена из спектакля "Евгений Онегин".*



*Евгений Нестеренко.*



*Ирина Архипова.*



*Елена Образцова.*



*Дмитрий Китаенко.*

*Тамара Сиявская.*



*Геннадий Рождественский.*



*Евгений Светланов.*



*Евгений Мравинский.*





*Спектакли Санкт-Петербургского театра  
музыкальной комедии.*



*“Свадьба с генералом”.*

*“Любовь к трем апельсинам”.*



*Трио — Святослав Рихтер,  
Олег Коган, Наталья Гутман.*



*Артур Рубинштейн.*



*Пабло Казальс.*



*Яша Хейфец.*



*Владимир Спиваков и оркестр  
"Виртуозы Москвы".*



*Эмиль Гилельс.*

*Виктор Третьяков.*





*Ансамбль "Мадригал".*



*Детский ансамбль имени Локтева.*

вильном подходе к «иностранной музыке», поинтересоваться историей ее создания, намерениями композитора.

И обязательно следует воспользоваться привилегией нашего технически оснащенного времени — послушать музыкальное произведение неоднократно, проверить и углубить свои первые впечатления.

Мы условились обсуждать в этой книге именно внутренние законы музыки. Основные особенности музыкального языка в таком случае обойти вниманием никак нельзя.

Продолжим сравнения, обратившись на сей раз к живописи. Что мы обычно делаем, рассматривая висящую на стене картину? Мы стараемся менять ракурс восприятия: отходим подальше, затем приближаемся почти вплотную к холсту. Так же смотрит на свое творение и художник. Процесс его работы в мастерской — постоянное движение перед мольбертом.

Масштаб и ракурс восприятия — понятия, имеющие прямое отношение к музыкальному искусству. Наше внимание может быть сконцентрировано на отдельных звуках, различающихся между собой сочетанием основных акустических характеристик — высотой, длительностью, громкостью и тембром. И эти отдельные звуки уже способны стать микроэлементами музыкального языка, неся в себе разнообразную и важную для слушателя информацию.

По первому же взятому певцом звуку нам, например, становится ясно: народный ли это голос или голос академически поставленный. А иногда мы тут же безошибочно назовем и имя самого певца. Настолько характерен бывает его звуковой портрет. Чуткое ухо не спутает отозвавшиеся под пальцами музыканта клавиши домашнего пианино и концертного рояля. Голос старого доброго контрабаса в джазовом ансамбле тоже скажет нам нечто иное, чем голос выполняющей ту же функцию электрической бас-гитары.

И целое музыкальное произведение, и каждый его отдельный звук несут в себе отпечаток эпохи, стиля, жанра, равно как окружающий ландшафт может цели-

ком отразиться и в огромной чаше озера, и в крохотной капле воды. Поэтому работа над звуком у музыкантов-исполнителей — это тончайшая область профессионализма, область пересечения интуитивного поиска и логического рассуждения.

Оказывается, нельзя выработать у себя «красивый звук» на все случаи жизни. Ведь само понятие «красота» — это исторически изменчивая категория. Звук, ценный в эпоху рококо — в пору завитых париков и лакированных табакерок, — никак не подойдет для исполнения бетховенских или листовских сочинений. Трогающая до слез, сладостная манера пения *bel canto*, свойственная итальянской опере прошлого века, становится у Мусоргского предметом злой пародии. И наоборот, звук, неприятно «царапающий» ухо в одном случае, может точно соответствовать художественной задаче в другом. Нельзя, например, оторвать содержание песен Владимира Высоцкого от хриплого, «рычащего» тембра его голоса. Да и обаяние Марка Бернеса кроется совсем не в отшлифованности его певческого аппарата.

И еще одна существенная сторона: именно на этом начальном, «фоническом» уровне музыки встречаем мы во множестве интонации собственной разговорной речи, слышим «вопросы», «восклицания», «стоны», «смех» и т.д. А поскольку как раз такие интонации наполняют живую речь самых разных народов, то музыка и уподобляется вполне обоснованно языку, понятному для всех.

Но это лишь один, действительно наиболее доступный слой музыкального языка. Ежели на нем делается сознательный акцент, то музыка может восприниматься почти сюжетно, даже если это музыка чисто инструментальная.

У казахов есть красивая легенда. Любимый сын одного из могущественных властителей трагически погиб во время азартной охоты. Никто из перепутанных слуг не решался принести страшную весть своему повелителю, опасаясь гнева и мстительной расправы. И тогда стать гонцом вызвался странствующий кюйши, мастер игры на народном инструменте — кобызе. Не проронив

ни слова, кюйши звуками своего инструмента поведал всю печальную историю гибели наследника, выразив всеобщее горе и сострадание безутешному отцу.

Среди композиторов, уделявших особое внимание отражению речевых интонаций в своей музыке, по праву может быть выделено имя Модеста Петровича Мусоргского. В письме к Н.А.Римскому-Корсакову он очень ясно выразил суть своего художественного метода.

«Я хочу сказать, что если звуковое выражение человеческой мысли и чувства простым говором верно воспроизведено у меня в музыке и это воспроизведение музыкально-художественно, то дело в шляпе... Я живо сработал — так случилось, но живая работа сказала: какую ли речь ни услышу, кто бы ни говорил (главное, что бы ни говорил), — уж у меня в мозгах работается музыкальное изложение такой речи».

Слушая музыку, мы воспринимаем, однако, не просто сумму звуков и интонаций, пусть и обладающих определенной «самостоятельной» выразительностью. Все эти мелкие детали взаимодействуют между собой, выстраиваясь в связное целое и обретая тем самым некий новый смысл.

Но тут-то нас и поджидает самый серьезный экзамен на знание музыкального языка — уровень специфических музыкальных грамматик. Подобно тому как латинский алфавит в различных языках мира участвует в образовании существенно различающихся меж собой грамматических конструкций, звуковой материал тоже организуется по правилам музыкального синтаксиса. Правила же эти гораздо более изменчивы, чем в языке словесном.

Доведись нам сейчас услышать русскую речь, звучащую во времена Петра Первого, мы бы довольно легко поняли ее содержание, подивившись лишь своеобразной стилистике разговорных оборотов. В беседу современников Ивана Грозного вникли бы с немалым трудом: слишком много незнакомого в лексике, в грамматических нормах. «Слово о полку Игореве» и вовсе необходимо теперь переводить «с русского на русский»:

нормы старославянского языка практически полностью забыты.

Музыкальный язык эволюционирует значительно заметнее. Смена грамматических норм в истории музыки происходила все чаще и чаще. И в XX веке уже не только отдельные композиторы, но даже порой и отдельные их произведения приносят в музыку собственную специфическую грамматику. В поисках нового магистрального пути развития музыкального языка, сознательно экспериментируя, композиторы построили немало «мостиков разового пользования», пытаться пройти по которым вновь уже не стоит. Известный современный композитор Дьердь Лигети так охарактеризовал эту ситуацию: «Я позволю себе сказать: мне не интересно делать то, что уже было. Если поставлен новый эксперимент и получен результат, то не стоит повторять этот эксперимент. Иначе мы уподобимся школьнику, который дома проделывает школьные химические опыты, а это просто ремесленничество».

Как же подробно необходимо изучить эти «грамматики», чтобы правильно понимать язык музыки? Воспользуемся опять сравнением.

Отсутствие специальной филологической или лингвистической подготовки не мешает, конечно, человеку восхищаться произведениями художественной литературы, однако где-то оно все-таки ставит барьер непонимания при соприкосновении с особой тонкостью смысла, подразумевавшегося автором. Поэтому, скажем, пушкинский «Евгений Онегин» обязательно должен быть прочитан по изданию, снабженному подробными примечаниями и комментариями, помогающими нынешнему читателю заметить и оценить все оттенки мысли, всю тонкость ассоциаций и игру слов, на которые, безусловно, и без подсказки обратил бы внимание просвещенный читатель прошлого века.

Слушая музыку, тоже приходится иногда «раскрывать словарь», ища разъяснение намерений композитора. Впрочем, так ли уж обязательны кавычки в преды-

душей фразе? Это вопрос, к которому мы теперь уже подошли вплотную.

Именно на уровне синтаксиса в музыке обнаруживают себя закономерности, позволяющие использовать термин «язык» и в строго научном значении. В последованиях музыкальных звуков синтаксического ранга сплошь и рядом скрываются зашифрованные сообщения, предназначенные лишь для посвященных, лишь для освоивших соответствующую грамматику.

Рассуждая о языковой природе музыки, в первую очередь вспоминаешь «синтетические» жанры, объединяющие в себе слово и музыку. На долю последней здесь выпадает интонационное наполнение и одновременно комментарий словесного текста. В вокальной музыке нам предоставлена возможность прямого сравнения литературной и музыкальной фразы, соотнесения ритмики обоих планов произведения.

В союзе слова и музыки лидерство многократно переходило из рук в руки. Вся история оперы может быть представлена как попеременное подчинение слова музыке и музыки слову: «Поэзия должна быть послушной дочерью музыки», — писал Моцарт. И наоборот: в утверждении оперы как литературно-музыкальной драмы заключалась суть вагнеровской реформы этого жанра.

Но и чисто инструментальная музыка тоже умеет «разговаривать», выражая вполне конкретные мысли. К упомянутой выше легенде можно было бы добавить еще немало примеров из области фольклора. Достаточно вспомнить о «говорящих барабанах» африканских племен, и поныне служащих средством передачи важных сообщений, а также пересказа мифов и легенд. Свои «словари» значений определенных звукосочетаний, интонационных оборотов складываются и в профессиональной композиторской музыке. Причем наряду со «словарями», знание которых в равной степени необходимо и композитору, и исполнителю, и слушателю, встречаются «словари» узкопрофессиональные, необходимые одному лишь композитору для организации его



творческого процесса и вовсе не рассчитанные на привлечение внимания исполнителя и слушателя. Сюда можно отнести большую часть той самой «черной математической работы», о которой говорил Глазунов.

Секреты художественного творчества, надежно скрытые от внешнего взгляда, существовали всегда. Лишь современные методы искусствоведческого анализа позволили, например, установить, что древние иконописцы иногда писали фигуры святых весьма странным способом: сперва изображался скелет, затем он покрывался плотью, и, наконец, последний слой краски оставлял для обозрения одну только облаченную в одежды фигуру. Во всем этом была символика, актуальная лишь для творца иконы, но, не правда ли, зная об этой особенности, и сам будешь несколько по-иному глядываться в художественное изображение, размышлять о нем.

Не менее интересно «подсмотреть» и движение композиторского пера, настроившись тем самым на нужную волну слушания музыки. Зная хотя бы в общих чертах, каким был ход мысли композитора, легче охватить целиком всю композицию музыкального произведения. Тут-то и станет ясно, насколько успешно преодолели мы «синтаксический барьер» музыкального языка. Ведь самый крупный масштабный уровень музыки — «композиционный» предполагает избирательную («долговременную», как ее называют психологи) память; он рассчитан на активную работу сознания, сопоставляющего взаимоудаленные во времени звучания разделы музыкальной формы. Многое в музыке опирается на такие сравнения, на слушательское воспоминание и предвидение, на оценку качественных изменений повторяемого материала.

Но есть в этом восприятии музыки и заметное для нас облегчение. Если музыкальный синтаксис изобилует сугубо специфическими для данного вида искусства закономерностями, то музыкальная композиция переносит нас в область общеэстетических закономерностей, позволяя опереться на вполне обоснованные ассоциа-

ции с другими искусствами — литературой, театром, живописью, архитектурой.

Взаимодействие разных видов искусства исходит из общности художественных замыслов, из идей, «витающих в воздухе». Что только не отражалось в разные времена в музыке! И художественные полотна, как в фортепианном цикле «Картинки с выставки» Мусоргского, и литературные произведения, как в симфонических партитурах Чайковского «Манфред», «Ромео и Джульетта», «Гамлет». Музыка «дорисовывала» портрет или пейзаж, во всех тонкостях воплощала драматургию литературного произведения.

Конечно же, и сама музыка не раз становилась вдохновительницей литераторов и живописцев, пытавшихся средствами своего искусства передать собственное впечатление от отдельных музыкальных произведений либо даже пробовавших отразить в ином материале закономерности специфических для музыки жанров и форм.

Так возникли удивительные циклы картин литовского художника и композитора Микалоюса Чюрлениса — «Соната солнца», «Соната весны», «Соната моря», «Соната звезд». Символистская утонченность этих полотен связана с совершенно особым образным планом, на который и обращают прежде всего внимание все музыканты. В композиции циклов, а также и каждой из входящих в них картин Чюрленис отразил тонко понимаемую им архитектуру сонаты, точно передал характер контраста основных ее частей — Аллегро, Анданте, Скерцо и Финала. Глядя на эти картины, можно даже проследить путь развития основных музыкальных тем, характерный для *сонатной формы*.

Поистине «живопись есть музыка для глаз», как сказал однажды Эжен Делакруа. А можно вспомнить и другое изречение, приписываемое то Шеллингу, то Шлегелю, то Гете: «Архитектура — это застывшая музыка». Действительно, ритм музыкальной формы, совершенство ее пропорций дают основание и для такой ассоциации. Музыкальная композиция в самом деле воз-

водится и воспринимается подобно сложному архитектурному ансамблю.

Кстати сказать, наш век — век парадоксов — и эту старую метафору успел перевести в вещественную реальность. Весьма авторитетный в современном музыкальном мире греческий композитор Янис Ксенакис написал в 1955 году оркестровую пьесу под названием «Metastasis» («После покоя»). В дальнейшем ему пришла мысль воспользоваться своей второй профессией архитектора (Ксенакис — бывший ученик и сотрудник знаменитого французского архитектора Ле Корбюзье) и спроектировать оригинальное здание, взяв за основу математические расчеты, выполненные при сочинении «Metastasis». Так и появился в 1958 году на Международной выставке в Брюсселе необычной конусообразной формы павильон фирмы «Филипс». Этот павильон с идеальной внутренней акустикой, обеспечиваемой четырьмястами рассредоточенными по стенам динамиками, был использован для исполнения электронной музыки.

Говорят иногда также о «музыкальных формах» в художественной литературе. Такие совпадения порой совершенно случайны, порой же они возникают не без ведома автора. Например, композиционная структура романа Габриэля Гарсиа Маркеса «Осень патриарха», по свидетельству автора, близка структуре... Третьего фортепианного концерта Б. Бартока. Самую же развитую и сложную из музыкальных форм — сонатную — чаще «обнаруживают» в повестях, романах. И это закономерно, ибо предпосылкой для такого сходства являются общие для всех временных искусств законы драматургии, логики образного развертывания в крупных и многоплановых произведениях.

Подведем теперь некоторые предварительные итоги. Еще не вдаваясь в подробности при сравнении музыкального языка с языком словесным, мы уже обнаружили очень существенное их сходство: наличие нескольких масштабных уровней организации, отличающихся собственными закономерностями.

Фонетическому уровню словесного языка соответствует в музыке фонический — звуковой — уровень. Множество параллелей обнаруживается и в закономерностях синтаксического уровня словесного и музыкального языков. Достаточно сказать, что в профессиональном лексиконе музыкантов фигурируют такие перенесенные из словесной грамматики понятия, как «фраза», «предложение», «период». Сходство композиционно-драматургического уровня в музыке и художественной литературе, как уже отмечалось, основывается на фундаментальных общезстетических принципах.

Но коли так, стоит вернуться и к вопросам об алфавите, словаре и грамматических учебниках музыкального языка. Не открыв их для себя, слушатель не сможет стать заинтересованным собеседником композитора.

## Нота, буква, цифра

**П**еред обсуждением возникших вопросов проведем маленькую экспертизу. Как вы думаете, что за тексты представлены здесь? По крайней мере, что между ними общего?

Наверное, после некоторого знакомства с алеаторикой у вас уже наготове предположительный ответ: все это запись музыки. Да, совершенно верно. Это музыка. Музыка разных эпох. Сегодня такие манускрипты извлекаются из архивов и вновь начинают звучать. Но есть ли у нас уверенность, что современные музыканты правильно поняли смысл этих графических символов, что они играют и поют именно ту музыку, которая звучала в отдаленные времена?

А быть может, стоит «перевести» все эти незнакомые тексты на теперешний привычный пятилинейный нотный стан (рис. 6,7), избавив исполнителей от кропотливой исследовательской работы? Но что именно будет подлежать такому переводу — звуковысотность, ритмика, тембровые или динамические характеристики

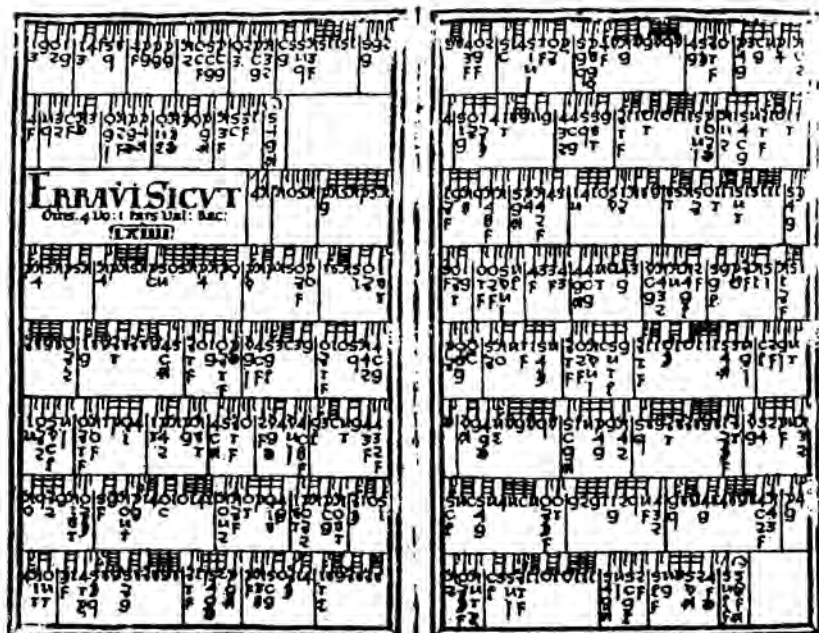


Рис. 6. Лютневая табулатура, XVI в.

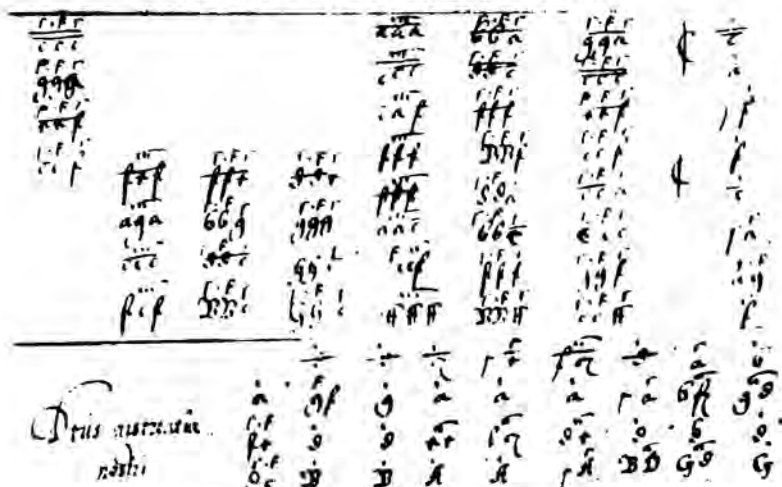


Рис. 7. Средневековые ноты. XIV в.

музыки? А главное, какие стороны музыки оставались в этих старых записях за кадром, полагались сами собой разумеющимися?

Все эти сомнения относятся к проблеме нотации — чрезвычайно важной для музыкального искусства. Здесь необходимо сразу же сделать оговорку, что термин «нотация» является в определенной мере условным: он не связан исключительно с письмом нотами, а охватывает все исторические системы записи музыки.

Таким образом, к предыстории нотации следовало бы отнести и такие знаковые системы, как хейрономия, пиктография и идеография.

Хейрономия — это система фиксации музыки, которая произошла от символических движений рук, свойственных восточным танцам. Вся мелодия «рисовалась» в воздухе, причем пластика рук позволяла передать самые разнообразные и очень тонкие ее характеристики — экспрессию подъемов и спадов, ускорений и замедлений, различные смысловые акценты.

Как именно все это делалось, теперь уже не узнать, поскольку хейрономия представляла собой типичный образец традиции устного канона, давно утасшего в глубине веков. Можно лишь получить о ней отдаленное представление по искусству современного дирижирования.

Пиктография — передача сообщения при помощи рисунка — тоже имела к музыке прямое отношение. Традиция пиктографической записи музыкальных звуков существовала в Древнем Египте, о чем поведали расшифрованные изображения на надгробных плитах.

А в Древнем Вавилоне были обнаружены глиняные таблички с клинописью, представляющей, как полагают, идеографическую — слоговую запись музыкальных звуков: стихотворный текст снабжался дополнительными знаками, предписывающими соответствующее музыкальное сопровождение.

Вслед за всем этим пришло время буквенной нотации, в связи с чем мы и переходим к вопросу о музыкальном алфавите.



Создание буквенного алфавита явилось итогом длительной эволюции человека. Это был своего рода переворот в мышлении, так как впервые в центре внимания оказался не смысл, а само звучание элементов речи. Древнегреческий алфавит, появившийся при-

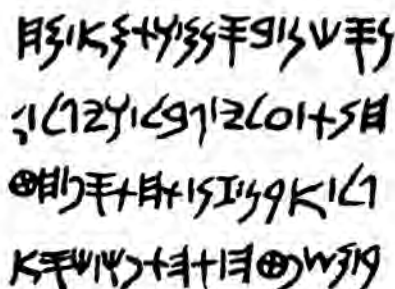


Рис. 8. Финикийское звуковое письмо.

мерно за три-четыре столетия до нашей эры, имел магическое значение, в нем усматривалась связь с идеей целостности, единства Космоса. Возникла определенная символика букв, перешедшая впоследствии и в латинский алфавит.

Характерно, что на латыни даже числа записывались буквенно. С такой записью иногда приходится встречаться и сегодня. L, например соответствует цифре 50, C — 100, D — 500, M — 1000.

Метаморфозой греческого алфавита явились и первые опыты буквенной музыкальной нотации. Буквы стали символами связи числа, звука как такового (каждому звуку соответствовала определенная буква), а также и соотношения разных по высоте звуков — *интервала*. К этим далеким временам восходят некоторые термины, которыми мы продолжаем пользоваться и поныне. Словом «нота», например, у греков первоначально обозначались значки, размечающие звукоряд на корпусе однострунного инструмента — монохорда (наподобие ладов на грифе современной гитары). Звукоряд же этот начинался со звука, которому соответствовала буква «Г». Отсюда и его название — «гамма».

Греческий буквенный алфавит позволял весьма точно фиксировать многие интонационные тонкости. Язык музыки той поры, например, располагал и такими звуковыми микроинтервалами, которые разместились бы между соседними клавишами нынешнего фортепиано.

Греческая буквенная нотация сохранялась примерно до 17 века н. э. и оказалась источником более поздней латинской нотации. Латынь же, ставшая международным языком науки, медицины, религии и дипломатии, и музыку возвела в метаязыковый статус. Латинский алфавит и в наши дни остается общепринятым алфавитом музыки. Соответствие латинских букв более привычным нам слоговым обозначениям музыкальных звуков представлено в следующей таблице:

А	В	С	Д	Е	F	G	Н
ля	си- бемоль	до	ре	ми	фа	соль	си

Для буквенной записи звучания черных клавиш используется наименование близлежащих белых с добавлением окончаний *is* — диез или *s* (после согласных — *es*) — бемоль. Ре-диез, например, записывается как *dis*, а ре-бемоль — как *des*, ля-диез — как *aïs*, а ля-бемоль — как *as*.

Запомните эту таблицу! В ней ключ к зашифрованным в музыке словам, с которыми мы скоро столкнемся.

У древних греков существовали свои правила нотации для инструментальной и для вокальной музыки. В связи с последней нельзя не упомянуть так называемую *экфонетическую* нотацию, специально предназначенную для чтения нараспев церковных книг. Эта нотация, распространившаяся затем в католических странах Западной Европы, связана с совершенно особым видом текста, который можно назвать своего рода «узелком на память». Его функция — не информировать исполнителя во всех подробностях, как следует петь, а лишь слегка напомнить ему основу ориентации в заранее выученном наизусть духовном тексте. В данном случае мы опять наблюдаем пересечение устной и письменной традиций.

Тот же по сути принцип синкретизма слова и музыки сохранился и в нотации, характерной для средневе-

ra hile no men tuum hinc ut adolescenulo de lectur te domine.

**W** d. bruchulum est de ductus harum confecti maliquis que se fecerunt colan  
 bal' galle adpi uellraffiaf inforamony' pe' ut incaurina macevri  
 in co regali v' fula vol tu eant mo pulchra ty rando iudai  
 pla eue qui late pre potui fut. **O** uenit ergo nup  
 iam. xpo suo prebat filia. **T** rion tu do nifac minif pa ter pul  
 sacy uirguis prebituf fu qur uenituf ab eur uin for  
 nudum **U** l me difcremen : etefie hie taphon u. em fice. Prebituf  
**S** o laur pauem u' fula dei naye ranfomecia uiffa ne bohem con fice  
 in fpe con u' quiver. **O** eman dant quali pido  
 io hunc ablu bapifmuf ut fpe **S** ponder pater conuigium comune

Рис. 9. Невменная запись распевания латинского текста.

ковья. Нотация, получившая название «невменной», применялась в Европе для записи одноголосных церковных хоралов вплоть до XV века (рис.9). Используемые в ней значки — невмы — по-прежнему не затрагивали ритмическую сторону музыки, определявшуюся традицией произношения записанного тут же духовного текста, однако фиксировали относительную высоту звука или группы звуков, а также, что важно, и манеру пения: фразировку, характер акцентности или слитности звуков, степень растягивания отдельных слогов.

Невменная нотация существовала во многих древних культурах (Египет, Византия, Персия, Сирия, Палестина и др.). Не всюду, правда, она называлась одинаково. В России, например, система нотной записи, имеющая те же византийские корни, именовалась «крюковым письмом» или «знаменным распевом». Русские крюки, очень похожие по написанию на европейские невмы, в своей совокупности представляли по сути уже не алфавит, а обширный словарь музыки. Соответствующие им мелодические обороты имели вполне индивидуальный характер, подчеркиваемый меткими выра-

зительными названиями: «унылка», «повертка», «возносец», «завивец», «стрела», «переволока», «колесо», «паук», «змийца», «тряска», «скачек», «мережа». В словаре знаменного распева, который певчие обязаны были выучить назубок, насчитывалось несколько сотен таких слов-попевок.

С невменной нотацией связано и появление привычных нашему глазу нотных линсек. Они были введены для более точного обозначения соотношения музыкальных звуков по



Рис.10 Русское крюковое письмо.

высоте. Системы из нескольких линий (их могло быть первоначально от одной до восемнадцати) как бы воспроизводили на бумаге струны музыкального инструмента. Дальнейшим шагом была замена фигурных неув более простыми для написания квадратными нотными головками.

Переход к следующей системе нотной записи вновь совпал с великим рубежом в истории культуры — началом эпохи Возрождения. Музыка откликнулась на происходящее вокруг бурным развитием светских жанров, расцветом сольного инструментального исполнительства, переходом от одногласия — монодии к одновременному звучанию нескольких мелодически развитых голосов полифонии.

Именно последнее обстоятельство и поставило перед музыкантами острую проблему взаимной координации таких голосов во времени. От нотации потребовалась точная фиксация уже не только звуковысотной, но и ритмической стороны музыки. С этой задачей справилась новая «мензуральная» (от слова «мензура» — мера движения) нотация. Ритмические отношения звуков обозначались в ней формой нотных головок, разме-



*Рис. 11 Мензуральная нотация.*

щенных на нескольких линейках нотоносца. Так был открыт путь к нашей теперешней нотации.

Буква и цифра, однако, вовсе не исчезли из музыкальной письменности. Напротив, они были поставлены во главу угла в специфической нотации, предназначенной для сольного исполнительства на различных инструментах. Такие ноты назывались в ту пору табулатурами. Испанские клавирные и органные табулатуры, например, были основаны на сплошной нумерации клавиш инструмента, а в немецких лютневых табулатурах цифрами обозначались номера струн, а буквами — лады на всех струнах.

С конца XVI века именно цифровая система записи оказалась весьма удобной для выражения нового нарождающегося качества многоголосной музыки: позиции полифонии — единства мелодически самостоятельных голосов — потеснила *гомофония* (или, иначе, гармония), возводящая на трон его величество аккорд, властно подчиняющий все голоса логике «вертикали» —



Рис. 12. Лютневая табулатура. XVI в.



одномоментного совместного их звучания. Началась эпоха барокко, а вместе с ней и эпоха «цифрованного баса», или, как его еще называли, «генерал-баса».

Цифрованный бас представлял собой точную нотную запись самого низкого по регистру голоса (баса), снабженную условным цифровым обозначением складывающихся в аккорды комплексов звуков, распределенных по остальным голосам. Такая запись мыслилась как канва для импровизации и предназначалась исполнителю на клавишном инструменте — органе или чембало (мы уже знаем, что его место по традиции занимал сам композитор).

В современных нотных изданиях цифрованный бас, как правило, представлен в расшифрованном виде: на достаточные навыки импровизации у большинства теперешних исполнителей полагаться не приходится. Однако сами опубликованные расшифровки отличаются друг от друга, на что можно обратить внимание, прислушавшись к разным исполнениям одного сочинения таких авторов, как Корелли, Вивальди, Бах или Гендель.

Практика цифрованного баса напоминает о себе и в современных записях гитарного аккомпанемента. Латинская буква обозначает здесь басовый звук, а помещенное рядом условное обозначение — структуру построенного на нем аккорда.

От эпохи барокко к эпохе классицизма перешла по наследству та самая система нотации, которой мы продолжаем пользоваться до сих пор. В ней совместились действительно немало достоинств: весьма точная фиксация звуковысотной и ритмической стороны музыки постепенно пополнилась целым сводом обозначений, фиксирующих приемы громкостной динамики, способы звукоизвлечения, темповые колебания. В нотах появилось много словесных указаний, подсказывающих исполнителю характер музыки, создающих у него определенный эмоциональный настрой.

Средствами нотации композиторы научились активно управлять психическими процессами исполните-

лей. В нотах по этой причине стали порой встречаться весьма загадочные авторские указания.

В финале Шестой симфонии Чайковского, например, в зоне итоговой трагедийной кульминации звучит траурный хорал тромбонов и тубы. Мрачные, как из преисподней доносящиеся звуки представляют немалую трудность для оркестрантов: добиться приглушенной звучности в предельно нижнем регистре на духовых инструментах очень нелегко. Хорошо понимая это, Чайковский выставляет в партитуре динамический оттенок *ppppp*(!). Для такого оттенка даже нет названия — обычное пианиссимо (как можно тише) предписывается в нотах знаком *pp*. Чайковский просит музыкантов сделать невозможное и... добивается своего, ибо главная задача здесь заключается не в минимальном количестве децибелов, а в оцепеневшем, потустороннем характере звучания.

В нотном тексте одного из эпизодов фортепианной «Юморески» Роберта Шумана между строк мелким шрифтом записана мелодия с пометкой автора: «*Иппеге stimme*» («Внутренний голос»). Пианисты по сей день ломают головы: как же с нею поступать? Существуют всевозможные гипотезы о символическом значении этой мелодии для Шумана. Но несомненно одно: всякий исполнитель испытывает здесь особое волнение, выбирая собственный путь интерпретации авторского замысла. И как же различны оказываются эти пути! Владимир Горовиц делает лишь небольшой намек на присутствие таинственной мелодии в начале эпизода. В исполнении Самуила Фейнберга она, наоборот, «всплывает» лишь в самом конце. Святослав Рихтер считает необходимым воспроизвести «голос» целиком.

Глубоко трагическое сочинение Александра Кнайфеля «*Agnus Dei*» также скрывает нотографическую тайну. Рядом с нотным текстом перед глазами исполнителей находятся строчки из потрясающего документа нашей эпохи — дневника Тани Савичевой, девочки, умершей вместе со всей своей семьей от голода в осажденном фашистами Ленинграде. Эти слова не произносятся



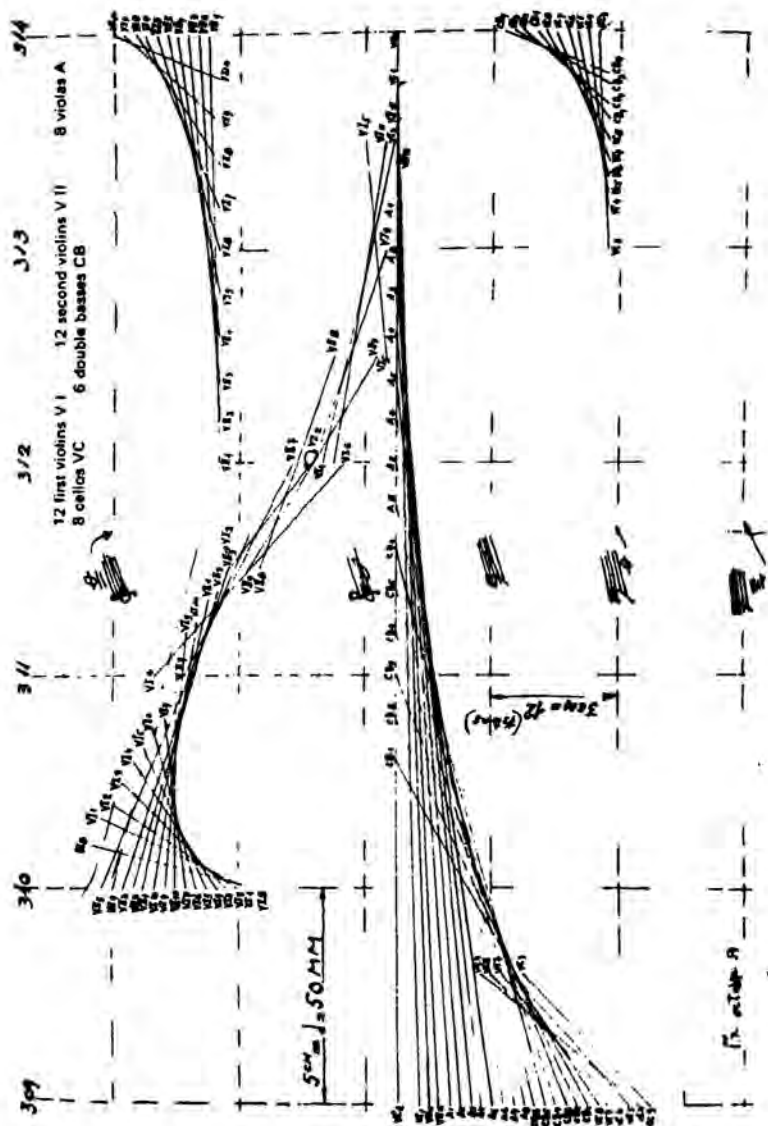


Рис. 13,14. Янис Ксенакис "Метастазис". Фрагменты нотного текста (слева) и предварявшего его создание графика.

вслух, о них не догадывается публика, но они вызывают тот самый «ком в горле» у исполнителей, который наполняет звучание музыки подлинной болью и состраданием.

Итак, можно считать, что достигнута, наконец, желанная цель и мы обладаем универсальной нотацией, удовлетворяющей любым запросам композиторов?

Нет, конечно. «Классическая» нотация с ее ключами, диезами и бемолями давно уже не поспевает за продолжающимся развитием музыкального языка. Одна, например, совершенно не рассчитана на запись музыки, предназначенной для синтезатора. У знакомого нам АНС в пределах одной октавы насчитывается 72 звуковысотных ступени, а не 12, как на фортепианной клавиатуре. Как же их разместить на пяти линейках? В сфере электронной музыки, а также и в современной звукозаписи используется поэтому язык компьютера — цифровой код.

Но и в тех случаях, когда музыканты раскрывают вполне обычные на первый взгляд ноты, они порой видят результат лишь самого последнего этапа композиторской работы, которому предшествовали варианты текста сочинения, выраженные совсем иными средствами.

Сравните страницу из партитуры Я.Ксенакиса «PitopRACTA» с помещенным рядом замысловатым графиком (рис. 15,16). А ведь это одно и то же! Нотная запись является прямой проекцией структуры, сперва рассчитанной на языке цифр и математических символов, а затем представленной графически.

Как отнестись к такому диковинному соседству? Прежде всего надо выяснить, что за этим стоит.

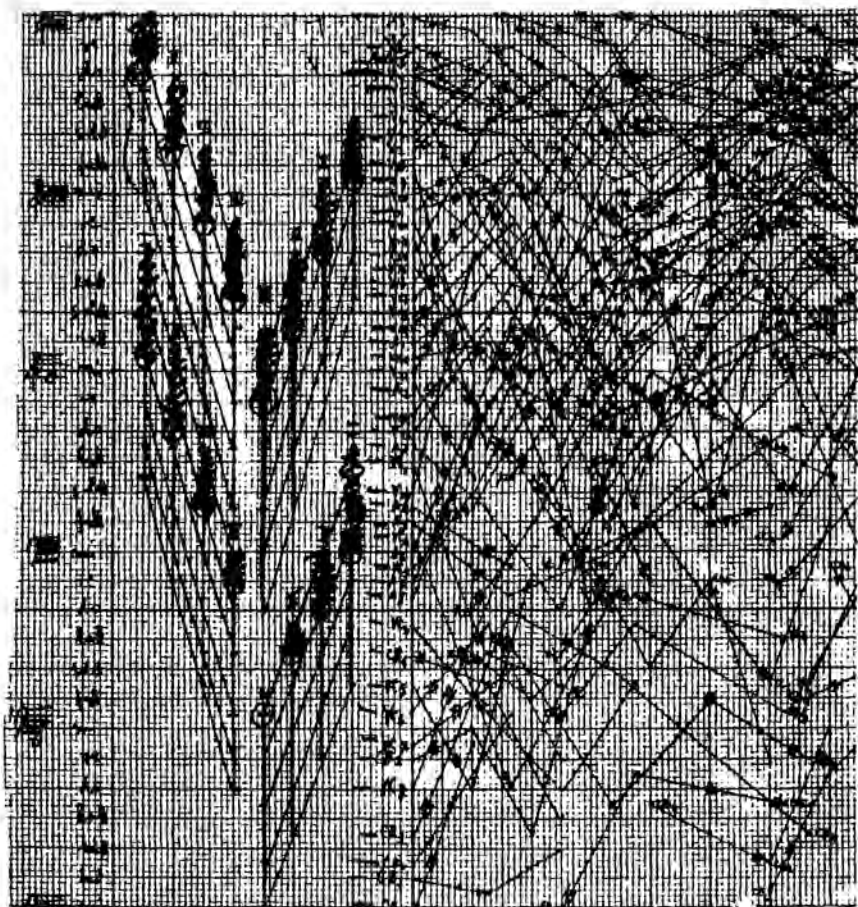
«Музыка есть радость души, которая вычисляет, сама того не сознавая», — сказал однажды выдающийся математик Готфрид Лейбниц.

«Музыкант мог бы увидеть в математике дружественную науку, подспорье, столь же полезное для него, как для поэта овладение другим языком... Я вовсе не утверждаю, что композиторы мыслят уравнениями или



Рис. 15. Страница из партитуры Я.Ксенакиса «Pitopracsa».





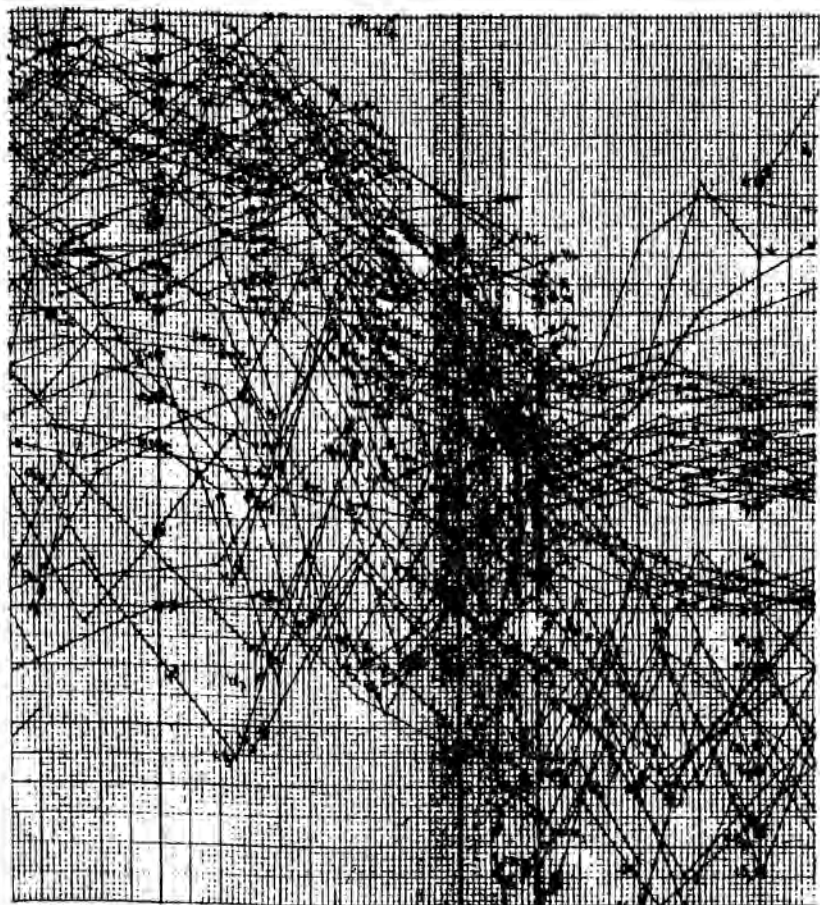


Рис. 16. Янис Ксенакис «Pitopracta» (график).

таблицами, или что такие вещи способны лучше символизировать музыку. Но способ композиторского мышления — способ, которым я мыслю, — мне кажется, не очень отличается от математического». Это слова выдающегося композитора Игоря Стравинского.

Да, не случайно, конечно, музыка еще за много веков до наступления компьютерной эры понималась как наука о числах и пропорциях. А поскольку каждый ход маятника истории набирает все большую амплитуду, то сегодняшней музыке знакомы уже и теория игр, и алгебра Буля, и ряды Фурье. Но эстетические критерии ее оценки остаются неизменны. Неизменно объективным остается и суд Времени. Истинно талантливое сохраняется в памяти, бесталанному суждено скорое забвение. Да за ширму математики и не спрячешься, не имея всего необходимого за душой.

Трудно даже представить себе, сколько числовой символики и связанного с ней математического расчета скрыто в гениальной музыке Иоганна Себастьяна Баха. Скрыто, впрочем, именно от нашего с вами не слишком подготовленного к этому слуха, но отнюдь не от слуха современников Баха, к которым он и обращал свою наполненную сокровенным смыслом речь. Создавая музыку, композитор постоянно работал с числом, он строил форму произведения подобно геометру и зодчему. Известно, что Бах постоянно пользовался такими книгами, как «Библейский математик» Иоганна Якоба Шмидта и «Библейское разъяснение» Иоганнеса Олсариуса, в которых дано подробное истолкование всех сакральных — священных — чисел.

Символика чисел у Баха множественна. Число 4, к примеру, в зависимости от обстоятельств может символизировать элементы квадривия, части света, времена года, добродетели, темпераменты, ветры, Евангелия. Оно также являлось символом Земли. В чаконе ре-минор для скрипки соло Бах заложил число 4 в фундамент всей формы. Тема ~~з~~аконы содержит четыре такта, а вся композиция занимает 257 тактов (то есть  $4^4 + 1$ ).

В музыке особый смысл может приобретать количество тактов всего произведения и отдельных его частей, количество повторений темы, количество голосов и т. д.

Истолкование такого рода пропорций, конечно, предполагало солидную эрудицию и особую чуткость слушателя. О том же, что Бах сознательно манипулировал сакральными числами, свидетельствуют рукописи, на полях которых его рукой выведены и соответствующе прокомментированы такие числа. Цифра 84, выставленная Бахом в конце одного из хоров «Высокой мессы» и совпадающая с количеством тактов в нем, является произведением двух сакральных чисел; семи («творение») и двенадцати («церковь»), которые также хитроумно вплетены композитором в музыкальную ткань.

Было у Баха и «собственное» число, которое он нередко «прятал» в своей музыке. Это число — четырнадцать. Секрет его раскроется, если посмотреть на фамилию композитора, записанную латинскими буквами. Подставив к каждой букве ее порядковый номер в алфавите, получим:

$$\begin{array}{ccccccccc} \text{В} & + & \text{А} & + & \text{С} & + & \text{Н} & = & 14 \\ 2 & & 1 & & 3 & & 8 & & \end{array}$$

А теперь вспомним нашу таблицу с буквами латинского алфавита, закрепленными за музыкальным звуко-рядом. Оказывается, фамилия ВАСН может быть особым образом озвучена! Ей соответствует последование нот: си-бемоль, ля, до, си. Вслушайтесь в это последование, медленно спетое или сыгранное. Оно звучит очень необычно — как повисший в воздухе философский вопрос, как лаконичная и емкая формула.

Невольно ощущается какая-то особая символика в том, что великий композитор всего лишь однажды использовал звучащую монограмму, и сделал это в самом последнем, так и недописанном своем сочинении — грандиозном полифоническом цикле «Искусство фуги». Монограмма ВАСН была воспринята потомками как символ глубины и неисчерпаемости искусства компози-

тора. Подобно сложному по форме кристаллу, монограмма ВАСН может поворачиваться разными гранями, читаться в зеркальных отражениях, может вызывать и зрительные ассоциации. Графическая символика музыки Баха относит эту монограмму и близким друг к другу интонационно «крестным темам». Обладая некоторым воображением, можно увидеть очертания лежащего креста, соединив определенным образом между собой записанные ноты.



Рис. 17. Тема фуги до-диез минор из 1 тома "Хорошо темперированного клавира" И. С. Баха.

«Звучащие автографы» вводили в текст собственных сочинений и многие другие композиторы. Не всегда, конечно, доставшаяся человеку волею судьбы фамилия точно «отражалась» в музыкальном звукоряде. Иногда приходилось и «помудрить» ради интересного результата. Например, звуковая монограмма Дмитрия Шостаковича — DEsCH — это начальная часть его подписи латинскими буквами: D. Schostakovitch. Монограмма Эдисона Денисова — E D Es — составлена из одинаковых «музыкальных букв», входящих в его имя и фамилию:

*Edison Denisov*

Интересно, что в этих монограммах оказались заключены самые излюбленные экспрессивные интонации обоих композиторов.

Буквенная нотация часто оказывается в подтексте современной нотолинейной нотации в связи с жанром «музыкальных посвящений», а также с мемориальным жанром.

Шумановский фортепианный цикл «Карнавал» имеет авторский подзаголовок: «Маленькие сцены, написанные на четыре ноты». Эти самые четыре ноты резвятся перед нами в контрастных номерах цикла, как бы меняя карнавальные маски, пока не предстают, наконец, в чистом виде в номере с таинственным названием «Сфинксы». Весь этот номер выглядит следующим образом:



Рис. 18. «Сфинксы» Р. Шумана.

«Сфинксы» — тоже маска, египетский символ вечной тайны. Но тайна вскоре сама собой раскрывается в номере «Танцующие буквы», рядом с названием которого начертано:

A. S. C. H. — S. C. H. A.

Тут перед нами и «посвящение», и «автограф», вместе взятые. Asch — название городка, в котором родилась возлюбленная композитора. К ней обращено его музыкальное послание. А SCH A — это «музыкальные» буквы из фамилии самого композитора — Schumann.

Теперь уже и в нотной записи «Сфинксов» вам нетрудно будет найти разные варианты звуковой шифров-



ки буквенных символов, приятное сходство которых и обыгрывает Шуман.

Музыкальным материалом Третьей симфонии Альфреда Шнитке, специально написанной по поводу сорокалетнего юбилея лейпцигского оркестра «Гевандхауз», являются сорок монограмм немецких композиторов; Лишь очень немногие из них удастся расшифровать на слух. Но такая задача вовсе и не предполагалась автором. Буквенная символика носит здесь более внешний характер. Для композитора она стала способом предварительного ограничения интонационного материала, из которого и выстраивается вся симфония.

Так же по сути поступил Шнитке и в более раннем своем сочинении, относящемся к мемориальному жанру, — «Каноне памяти Стравинского» для струнного квартета (1971). Основной материал «Канона» выведен из «озвученных» имени, отчества и фамилии Стравинского.

### *Igor Fedorovich Stravinsky*

Это, конечно, весьма условная связь звуков и букв. Сам Стравинский, кстати сказать, своей монограммой никогда не пользовался. Но для Шнитке это опять же способ организации собственного творческого процесса, изначальное установление «рамок» в арсенале художественных средств.

Этот небольшой экскурс в историю нотации, наверное, удержит вас теперь от вопроса: «А не все ли равно, как записывать музыку?» Наступление новой эпохи в человеческой культуре означает смену музыкальной системы, а это влечет за собой и смену типа нотации. История нотации не является процессом неуклонного усовершенствования и усложнения записи музыки. На этом пути что-то приобреталось, но что-то и утрачивалось, становясь до поры до времени ненужным. Классическая нотация, двинувшись значительно дальше своих предшественников, кое-что и подрастеряла из доступного им.

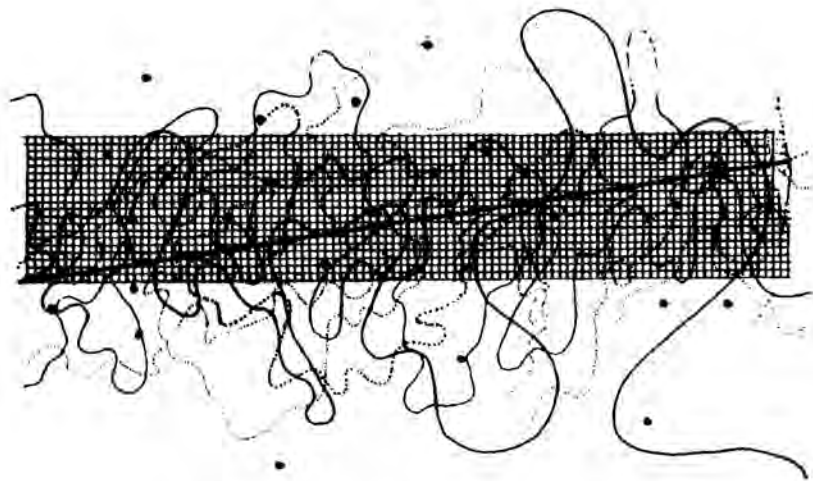


Рис. 19. Джон Кейдж. «Фонтана Микс».

Поэтому и невозможен точный «перевод» музыки из одной системы нотации в другую, поэтому и стала характерным явлением нашей современной музыки ретронотация, возвращающая к жизни основательно забытое старое.

Введение в современный композиторский арсенал элементов старинной нотации может иметь различный смысл. Иногда старый принцип записи оказывается просто более гибким и более точно соответствующим замыслу композитора. Близкой родственницей древней пиктографии является, например, современная «музыкальная графика», сознательно абсолютизирующая всегда присущую музыке визуальную сторону. Партитуры с «зарисованной» музыкой даже демонстрировались за рубежом на специальных выставках. Музыку приходили смотреть, а не слушать!

Наглядность «музыкальной графики» навела некоторых композиторов на мысль дать такие ноты и в руки слушателей, чтобы облегчить им ориентацию в звуковом потоке, сделать их более активными участниками процесса музицирования.

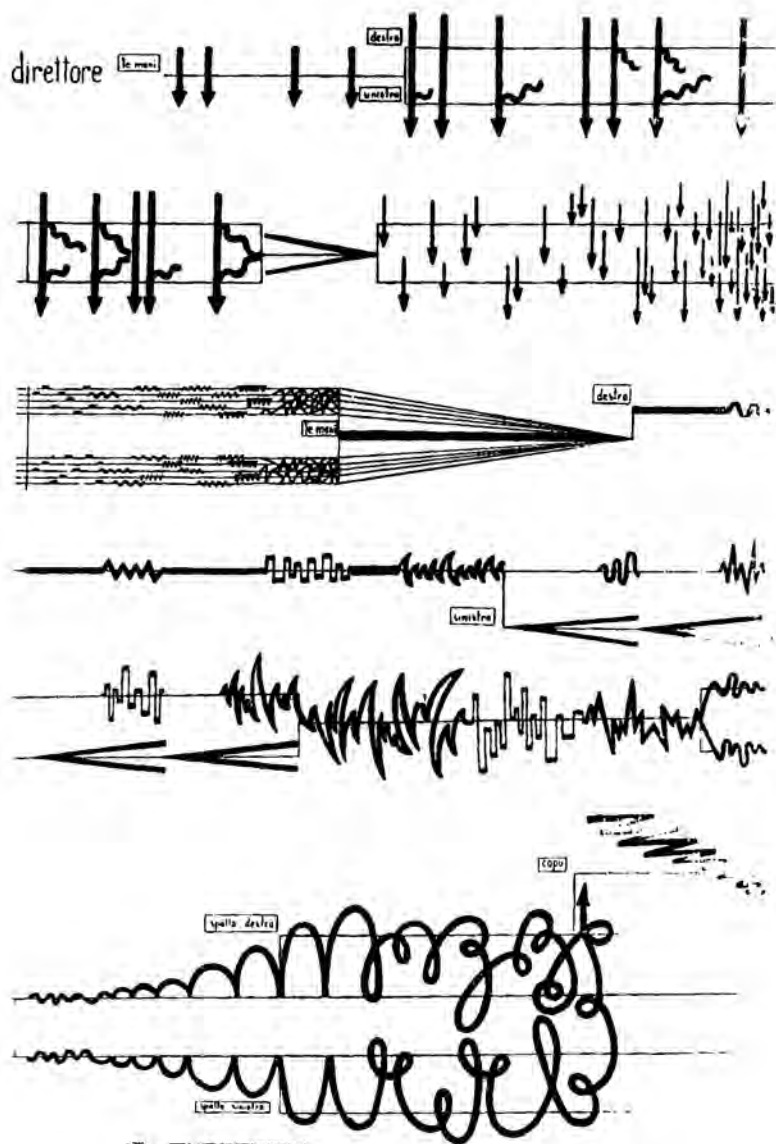


Рис.20. Виктор Екимовский. "Балетто". Фрагменты композиции.

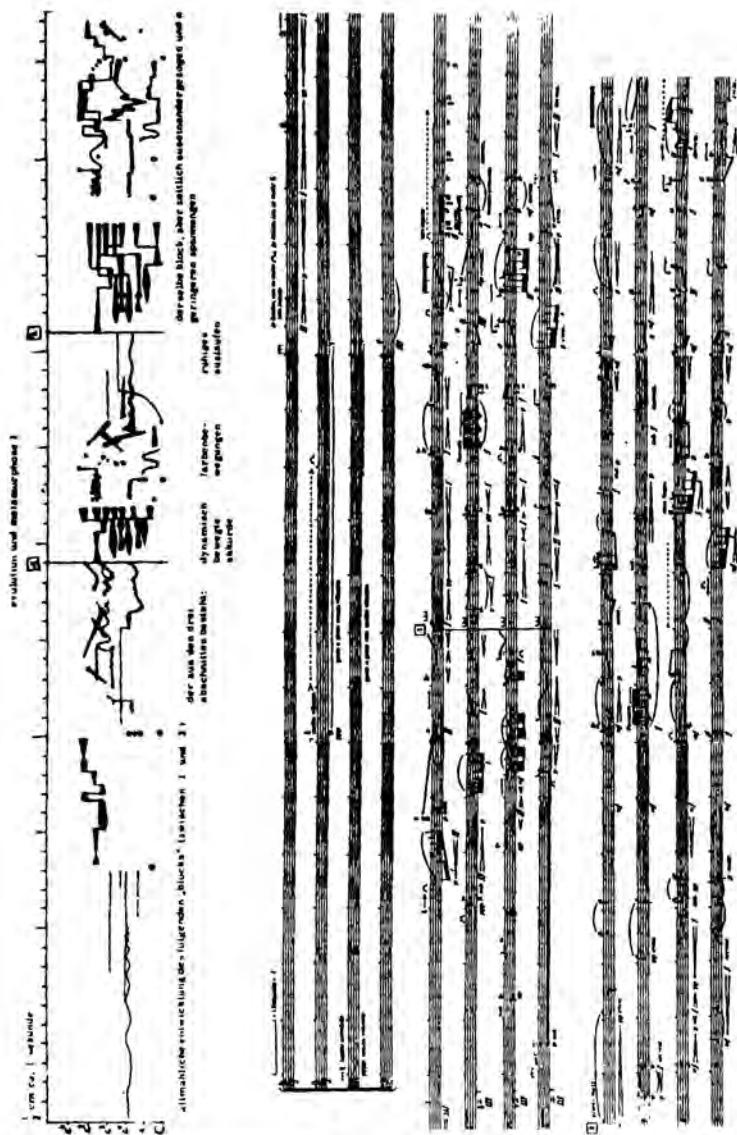


Рис. 21. Эрхард Каркошка. "Кватрология". Нотный текст для исполнителей (вверху). "Hörheft" слушателей (внизу).

Известный западногерманский композитор Эрхард Коркошка, сетуя, что чтение нотной записи современной музыки является «трудной и зачастую неприятной задачей, которая отнимает массу времени и сама по себе сложнее, чем слушание», использует в собственном творчестве особый вид текста — нечто среднее между нотами, графическим рисунком и вступительным комментарием музыки. Такой текст (композитор называет его «*Horheft*» — «Тетрадь для слушания») вручается каждому слушателю и разъясняет ему характер и назначение использованных в сочинении средств.

Иногда же старые нотные знаки важны для композитора именно как знаки эпохи, то есть они наделяются в современном музыкальном произведении определенным символическим смыслом.

«Музыка во все времена обращала человека к истинным духовным ценностям» — так можно условно представить идею, заключенную в сочинении Дитера Шнебеля «Глоссарий». В партитуре соседствуют невременная, мензуральная и наша современная нотация. Но в данном случае, как и во многих ему подобных, от исполнителя и от слушателя требуется уже не только знание алфавита соответствующего музыкального языка, но и весьма тонкое понимание грамматических правил обращения с его словарем. Об этом теперь и настало время поговорить особо.

## Есть ли у музыки словарь?

**П**режде всего давайте подумаем: не слишком ли поспешно мы собираемся снять кавычки с выражения «словарь музыки»? Может быть, это все же лишь метафора? Ведь в научной литературе не раз выражалось несогласие с прямыми аналогиями, проводимыми между конкретными единицами вербального (от латинского *verbalis* — словесный) языка и музыки.

Начисто отрицать возможность аналогий со словами обывденного языка, думается, все же не стоит, поскольку аналогия — не строгое доказательство, а вещь весьма произвольная. В то же время, как писал в книге «Музыка, картины и книги» Сэмюэл Батлер, «хотя аналогия часто вводит в заблуждение, это наименьшее из того, что вводит нас в заблуждение». И видимо, не без оснований так прочно укоренилось в современном музыковедении понятие «интонационный словарь эпохи», введенное в 30-е годы академиком Б.Асафьевым.

Все это так, но нелишне будет заглянуть в энциклопедический словарь, полюбопытствовав: а что, собственно, понимается под самим термином «словарь»?

Мы найдем там указание двух значений. Во-первых, лексика, словарный состав языка, диалекта какой-либо социальной группы, отдельного писателя и т. д. Во-вторых, справочная книга, содержащая собрание слов (или морфем, словосочетаний, идиом и т. п.), расположенных по определенному принципу, и дающая сведения об их значениях, употреблении, происхождении, переводе на другой язык и т. п. или информацию о понятиях, предметах, ими обозначаеьмых, о выдающихся деятелях в какой-либо области науки, культуры и др.

Вот теперь, кажется, можно согласиться на компромисс: толковых словарей в музыке вроде бы и в самом деле нет (энциклопедические словари музыкальных терминов здесь не в счет — речь о другом), зато «словарный запас», «лексика» это понятия, вполне подходящие и для языка музыкального.

Но вопрос все-таки остается: не т толковых словарей музыкального языка или их существование в принципе невозможно? Систематизация значений слов, разъясняемых в словарях-справочниках, основана, как известно, на установлении границ вкладываемого в эти слова смысла. Смысл же этот может определяться целым рядом грамматических, стилистических и прочих условий. (В словаре английского языка, например, разъяснению возможных способов употребления слова «get» отведено несколько страниц убористого текста.)



Так все же существует или нет у «слов» музыкального языка некоторый закрепленный, хотя и варьируемый при определенных условиях смысл? А если да, то как выглядят эти «слова»?

Коль скоро мы уже успели обмолвиться о словаре знаменного распева, следует теперь пояснить сказанное.

Эту музыку русского средневековья сегодня наконец можно услышать — она звучит в концертах, по радио, записывается на пластинки. А еще совсем недавно было неясно, как к подступиться к расшифровке крюков или знамен (это название происходит от старославянского слова «знамя», то есть знак), где подхватить ниточку устной традиции, без которой не подберешь ключа к многосотенным сводам знаменных песнопений.

Особую трудность представляли сокращенно записанные «тайнозамкненные» сочетания знамен. Развязать эти «узелки» помогли научные экспедиции на Север, к потомкам бежавших когда-то от петровских реформ старообрядцев, сохранившим и до наших дней передававшиеся из поколения в поколение секреты «пения по крюкам».

Время зарождения знаменного распева точно не установлено. Можно лишь сказать, что это период христианизации Руси, решительного вытеснения язычества учением византийской церкви. А заканчивается эпоха знаменного распева лишь во второй половине XVII века, на самом пороге великих петровских преобразований.

Поистине удивителен мир этой музыки! В строгом, степенном звучании низких мужских голосов царят покой и умиротворение, исходящие от непоколебимости человеческой веры. Ни всплеска страстей, ни единого резкого контраста. Как волны ветра по созревшему ржаному полю, величаво стелются древние напевы, излучающие то самое просветленное сочетание скорби и умиления, что останавливает наш взгляд на иконописных ликах.

Сравнение это действительно не случайно. Так же как икона была призвана служить в церкви священной

«книгой» для неграмотных, в которой каждое изображение представляло точно определенный символ, так и музыка знаменного распева вела со слушателем свой собственный разговор на темы Священного писания. Разговор этот причем не сводился к прямому «иллюстрированию» содержания распеваемого словесного текста. Музыка знаменного распева действительно имела свой устойчивый и оформленный интонационный лексикон. «Лексемами» или «словами» музыкального языка являлись многочисленные попевки, оттенки выразительности которых не нарушали, однако, тот общий эмоциональный строй, которым музыка духовная четко противопоставляла себя музыке мирской, сурово отвергаемой церковью, усматривавшей в «рук плескании», «ног скакании» и «хребта вилянии» проявления «игрищ бесовских».

Огромный свод зафиксированных средствами идеографической нотации попевок был строго классифицирован. В основе классификации лежал календарный принцип: составление «гласов» — сборников песнопений, приуроченных к определенным церковным праздникам. Как и в западноевропейском средневековом хорале, в знаменном распеве выделяли восемь таких гласов. И не просто выделяли, а подробнейшим образом описывали особенности каждого в специальных «Азбуках», прилежно изучаемых церковными певчими.

Вот характерный пример такого описания:

«Знающие древнюю музыку греков находят в каждом гласе следующие характеры:

1-й глас, прямой, более других прост, но вместе важен и величествен, способен настраивать душу к возвышенным чувствам.

2-й глас есть нежный, трогательный, сладостный, располагающий к любви, умилению, состраданию.

3-й глас — плавный, тихий, постепенный, но вместе твердый, мужественный, способный укрощать страсти, водворять внутренний мир.

4-й глас — быстрый, торжественный, восхитительный, возбуждающий радость и веселье.

5-й глас, косвенный 1-го прямого, есть томный, унылый и вместе растворенный чувствованиями радостными; в некоторых местах возвышающийся до торжественного 4-го гласа;

6-й глас, косвенный 2-го прямого, — весьма печальный, способный расположить душу к сердечному сокрушению о грехах, но вместе и пленительный, наполняющий душу благоговейным умилением.

7-й глас, называемый у греков «тяжелым», есть глас важный, мужественный, как бы воинственный, вдыхающий бодрость, мужество, упование.

8-й глас — весьма поразительный и печальный, а в некоторых местах как бы плачевный и выражающий глубокую скорбь души.

«Азбуки», таким образом, содержали в себе подробную информацию о всей лексике знаменного распева — о различных группах попевок, способах их записи крюками, принципах распевания на словесный текст, выразительном значении. Чем не толковый словарь? Даже проблема этимологии — восхождения к первоисточнику, к изначальным корням, традиции употребления слова — не обойдена вниманием. Заместили неоднократные ссылки «на греков» в приведенной цитате? Именно из Византии распространилось учение об «этосе ладов», то есть об устойчивом характере воздействия на человека напевов, имеющих различную звуковысотную структуру.

Теоретическая мысль о музыке была в то время тесно связана с практическими сторонами жизни. Принцип «детям до шестнадцати не положено» твердо соблюдался в Древней Спарте, где мальчикам — будущим воинам — запрещалось слушать музыку, написанную в определенных ладах, ибо она «размягчала душу».

...Перенесемся теперь в середину XVIII столетия, на оживленный исторический перекресток барокко и классицизма. К этому времени понимание музыки как выразительного языка уже никем не оспаривается, вне зависимости от того, присутствует или отсутствует в ней словесный текст. Вот несколько характерных суждений, принадлежащих крупным эстетикам эпохи барокко:

«Музыка — не что иное, как искусственный язык, посредством которого музыкальные мысли могут стать известными слушателю» (Квантц).

«Сама по себе музыка является не чем иным, как обычной речью, у которой артикулированные звуки изъяты» (Ласепед).

«Аккорды в музыке — то же, что слова в языке: как в речи из нескольких связанных и полных смысла выразительных слов возникает предложение, так и в музыке из нескольких связанных аккордов, кончающихся каденцией, рождается музыкальное предложение или период. И как связанные друг с другом предложения создают целую речь, так и многие связанные между собой периоды формируют музыкальную пьесу» (Кирнбергер).

Для людей эпохи барокко музыка умеет «говорить» самостоятельно и вполне определенно. Посмотрите, каким предисловием снабдил свое инструментальное трио с занятным названием «Разговор сангвиника с меланхоликом» (1751) Филипп Эммануил Бах, один из сыновей великого Иоганна Себастиана Баха:

«В этом трио сделан опыт выразить посредством инструментов нечто такое, для чего было бы много сподручнее воспользоваться голосом и словами. Оно должно представить как бы разговор между сангвиником и меланхоликом, которые на протяжении всей первой части и почти всей второй части спорят друг с другом, причем каждый из них силится склонить другого на свою сторону. В конце второй части они приходят к согласию, так как меланхолик наконец сдается. В последней части они вполне единодушны».

Подобные музыкальные диалоги были весьма характерным жанром эпохи барокко. На каком же языке они могли вестись? Какими средствами передавались тогда различные «темпераменты» и «страсти»?

Музыку барокко нередко называют «языком аффектов». Понятие «аффект» лежало в основе важнейшего эстетического учения этой эпохи. «Аффекты» — это выраженные в музыке эмоциональные состояния человека, или, как тогда говорили, «движения его души».

В разных классификациях называлось разное количество аффектов: иногда восемь, иногда двадцать четыре и т. д. К наиболее важным относили: радость, гнев, любовь, бодрость, страдание, сострадание, изумление, скорбь.

Выразительное слово — реально произносимое или подразумеваемое — было источником каждого аффекта. Количество аффектных слов было столь значительным, что в помощь музыкантам составлялись специальные списки, напоминающие, какие именно слова и каким именно образом должны быть отражены в музыке. Причем существовала прямая связь между такими списками и широко распространенными в ту пору иконологическими и эмблематическими словарями, раскрывающими образные представления людей о разного рода отвлеченных понятиях: «вечность», «бренность», «странничество» и т. п.

Особое внимание к выразительности, многозначности смысла каждого отдельного слова сближало поэтов и музыкантов барокко. Композиторы занимались, можно сказать, «подстрочным переводом» поэтического текста, требуя того же и от исполнителей. Знаменитый итальянский композитор Клаудио Монтеверди наставлял:

«Стремясь к жизненному изображению, исполнитель должен исходить из выразительности одного слова, а не всей фразы. Если в тексте упомянута “война”, то исполнитель должен стремиться выразить именно это слово, если “мир”, то его искусство должно быть направлено на выражение этого понятия, то же самое и со словом “смерть” и т. д. и т. п. ...Исполнитель должен исключить из сферы изображения все, кроме того одного аффекта который порожден определенным словом».

Такой максимализм в следовании за каждым аффектным словом был, однако, свойствен лишь раннему барокко. В дальнейшем эта позиция стала подвергаться сомнению и довольно резкой критике. Один из наиболее авторитетных эстетиков XVIII века И.Маттезон писал: «Если в мелодии никогда не оставляют без внима-

ния слова: глубина, высота, небо, земля, ликованье, печаль, радость, падать, подниматься, слезы и тысячи других подобных слов — без того, чтобы не вводить особые фигуры и мелизмы, не считаясь с тем, что здравый рассудок этого не понимает, то этим превращают музыку в обезьянничание».

Эта цитата интересна как свидетельство уже пробивающего себе дорогу классицистского принципа: любая часть рассматривается прежде всего с точки зрения целого. Но обратим внимание и еще на одну деталь: что это за «особые фигуры» упомянул тут Маттезон?

За этим мелькнувшим выражением стоит огромный пласт культуры, из которого выросла и теория аффектов барокко, и классицистское учение о форме. Пласт этот — риторика.

Еще в Античности под риторикой подразумевалось искусство ораторской речи, ценимое наравне с другими видами искусства. Выступления известных риториков, их состязания в искусстве спора собирали тысячные толпы слушателей. Главное в риторике — эмоциональное воздействие на человека, сводимое к трем принципам: *docere, delectare, movere* — учить, услаждать, волновать.

Постепенно риторика заняла особое положение среди искусств и наук, стала одной из университетских дисциплин, легла в основу разработанной в мельчайших деталях практики судебной речи, подготовила утверждение эстетики в правах самостоятельной науки. Риторика также фигурировала как раздел поэтики, раздел этики, раздел логики, раздел философии.

На протяжении многих веков можно наблюдать и непосредственное воздействие риторики на музыку. Однако именно в эпоху барокко это воздействие достигло такой степени, что появились основания говорить о прямом и неукоснительном следовании музыки по стопам риторики, то есть о собственно музыкальной риторике. Музыкой были прямо заимствованы и словарь, и композиция ораторской речи. Музыканты эпохи барокко обратились к риторике в поисках нового лексикона, движимые желанием освободиться от старых ка-



нонов. Отходящая в прошлое величаясь эпоха стала именоваться эпохой «строгого стиля», в противовес которому провозглашалась ориентация на широкий спектр эмоций, на изощренную игру ума, на яркую изобразительность. Глубоко разработанное ораторское искусство было признано великолепной моделью для нового музыкального языка.

Так и попало в музыку важнейшее в риторике понятие — фигура. Суть его в повышенной выразительности речевого оборота, достигаемой сознательным отступлением от той или иной языковой нормы. Римский ритор и теоретик ораторского искусства Квинтилиан (I век н.э.) называл фигурой «некоторый оборот речи, от общего и обыкновенного образа изъяснения мыслей отступающий».

Споры вокруг новой музыки, взявшей курс на риторику, велись самые ожесточенные. Это видно даже по названиям некоторых фигур: *licentia* — непозволительная вольность, дерзость; *saltus duriusculus* — жесткий скачек. Большинство же музыкальных фигур, а их насчитывалось около восьмидесяти, получили названия, точно перенесенные из риторики. Была заимствована и принятая в риторике классификация, разграничивающая, в частности, фигуры, «обращающиеся к разуму», и фигуры, «обращающиеся к силе воображения». Первые представляли музыку как часть квадравиума, как «звучащую математику» и были связаны с тонкостями композиторского расчета, символикой чисел и т. п. Вторые можно назвать «музыкальными изображениями» конкретных предметов или явлений, а также человеческих чувств. Сюда относились такие фигуры, как *circulatio* — круг, *anabasis* — восхождение, *catabasis* — нисхождение, *suspiratio* — вздох и т. п.

Именно такими фигурами и полагалось подчеркивать аффектные слова, встречающиеся в стихотворном тексте. Фигура *catabasis*, к примеру, неизменно сопровождала слова: «земля», «падать», «снизошел», «погребен», «унижен» и т. п.

Казалось бы, что инструментальная музыка должна в такой ситуации оставаться на вторых ролях. Но ничуть не бывало! Даже наоборот — подразумеваемое, а не реальное присутствие словесного текста поднимало значение собственно музыкальных фигур, придавало им особый вес. Сравнивая вокальную и инструментальную музыку, немецкий эстетик И. Шейбе писал: «Кто станет утверждать, что одна отличается от другой в конечной цели и аффекте? Или: кто считает, что инструментальной музыке не нужны никакие фигуры? <...> Следует лишь перевести их из вокальной музыки в инструментальную».

Пожалуй, наиболее ярко музыкальная риторика проявляла себя в органных импровизациях, «строительным материалом» в которых служили многочисленные фигуры. Прихожане церкви слушали органиста так же, как слушают проповедника. Этому способствовала сама природа инструмента — замечательные «ораторские» качества органа, богатство тембровых, динамических регистровых ресурсов, находящихся в распоряжении одного композитора-исполнителя.

Но инструментальная «проповедь» не могла быть произвольным набором риторических фигур. От нее требовалась внутренняя логика, убедительность. Конечно, если импровизация строилась на мелодии хорала, текст которого слушатели знали наизусть, то сюжетная канва и взаимопонимание были тем самым заведомо обеспечены. Риторика, однако, снабдила музыку и более универсальной системой построения речи. В основу музыкальной композиции легла разработанная еще античной риторикой логическая структура ораторской речи, вне зависимости от конкретного содержания разграничиваемой на шесть-восемь (здесь возможны разные варианты) самостоятельных по функциям разделов.

Эти разделы таковы: *Exordium* — вступление, призыв к вниманию; *Narratio* — начало рассказа, повествовательная интонация; *Propositio* — формулирование тезиса, краткое изложение основной мысли; *Partitio* — разделение, указание различных аспектов избранной

темы; *Confutatio* — опровержение антитезиса, то есть аргументов воображаемого или реального противника; *Confirmatio* — утверждение тезиса, темы; *Digressio* — отступление, отвлечение внимания слушателей; *Peroratio* — заключение, итоговое резюме.

Такая структура, именуемая «риторической диспозицией», была прямо заимствована композиторами как модель собственно музыкальной формы, как диалектический закон, управляющий композиционным уровнем музыкального языка. «Наша музыкальная диспозиция отличается от риторического устройства простой речи в сюжете, предмете или объекте, в остальном она имеет те же шесть частей, что предписываются и оратору», — писал Маттезон.

И такая точка зрения утвердилась надолго. Учитель Михаила Ивановича Глинки, известный педагог и теоретик З.Ден в 1840 году писал о «музыкальной риторике или учении о форме». «Музыкальная форма есть результат “логического обсуждения” музыкального материала», — считал Стравинский.

Так музыкальная риторика, дерзко начинавшая с «вольностей», отрицающих прежние каноны, сама со временем пришла к своей канонизации, получив признание универсального принципа, зафиксировавшего «естественную логику мышлений». Так и возникла та самая «классикоцентристская» установка восприятия музыки, в плену которой порой оказываемся и мы, переоценивая степень ее универсальности.

Первым пока на этом беглый обзор музыки разных веков, с которой все мы время от времени встречаемся как слушатели.

Конечно, он лишь в самой малой степени дал возможность почувствовать ее истинную глубину, зато, быть может, обнажил те вопросы, которые никак не должны ускользать от нашего внимания при таких встречах.

Вопросы эти важны не только потому, что расширяют наш исторический кругозор. Они подводят нас к

пониманию и своей собственной, сегодняшней музыкальной культуры.

«Для того чтобы определить и понять, необходимо быть вне того, что определяется и понимается», — справедливо заметил замечательный наш современник, писатель Хулио Кортасар.

Действительно, в нынешней жизни многое определяется «взглядом извне». Человек познает собственную планету, удаляясь для этого в Космос. И в современной музыке многое предполагает «взгляд из Космоса — из космоса иных культур, иных традиций, иных представлений о красоте».

Попробуем и мы хотя бы на миг преодолеть «земное притяжение», дабы взглянуть на музыку вокруг нас через призму того, о чем только вели речь.

## Эта обманчивая «новая простота»

**О**братим теперь свой взор на еще один рубеж в истории культуры — на тот, который мы воспринимаем изнутри, ибо им отмечено наше, нынешнее время.

В середине 60-х годов многое меняется в сознании людей. Только что пережившее ужасы второй мировой войны человечество начинает явственно ощущать реальность новой, еще более страшной ядерной катастрофы. Становится очевидно, что под угрозой оказалась сама жизнь на Земле, что невосполнимые потери ежедневно несет природа. Люди почувствовали, как невидимая коррозия разъедает их душу, как сами они все более отдаляются друг от друга, заботясь о карьере, подчиняясь жестким законам бизнеса, оказываясь винтиками бездушной бюрократической машины.

Как всегда и бывает в обществе, назревший протест вырвался наружу прежде всего в среде молодежи. 1968 год вошел в историю бунтами парижского и западноберлинского студенчества. Волна политического и социаль-

ного протеста молодежи прокатились по всему миру. В Америке решительно заявило о себе поколение «молодых сердитых негров». В Европе получило широкое распространение движение хиппи.

В стихийных выступлениях молодежи складывалась новая идеология, утверждалась новая система моральных ценностей. И все это не могло, конечно, не отразиться в искусстве. Революция духа всегда рождала новое слово в художественном творчестве. Своеобразие же данного момента заключалось в том, что среди искусств именно музыка оказалась «языком манифеста», захватив лидирующие позиции не только в молодежной среде, но и в обществе в целом. И если «высокое искусство» всегда тяготело к философской концептуальности, то подобная ориентация массовых жанров в эту пору обращает на себя особое внимание.

Представители джаза 60-х годов считали себя создателями чего-то большего, чем новый музыкальный стиль. Они утверждали, что ими построена особая жизненная концепция самовыражения и любви, предполагающая объединение усилий и общественную активность людей. Но уже не джазу было суждено в полной мере выразить эти витающие в воздухе идеи. В середине 60-х годов на авансцену властно выходит рок-музыка, которая сразу же стала символом контркультуры, стала языком выражения особой системы философских и социальных представлений.

Контркультура, однако, не есть антикультура. Контркультура — это встречающая волна, которая именно в пересечении с культурной традицией обретает смысл, подтверждает свою значимость. «Рок противостоит культуре только на определенном возрастном и умственном этапе» — в такой деликатной форме выразил свое неодобрение возникающей порой вокруг рока необоснованной полемики руководитель ленинградской рок-группы «Аквариум» Борис Гребеншиков.

Бунтарский дух сокрушения молодыми недавних «святынь» проникает в 60-е годы повсюду. Причем под прицел критики попадает и сам «левый» авангард

50-х годов вместе с его маститыми уже мэтрами. Новое поколение композиторов недвусмысленно именует себя «антиавангардом» и, разумеется, выдвигает собственную концепцию творчества.

Что же лежит в ее основе?

Антиавангард — это своего рода реакция на реакцию.

Если в 50-е годы авангардом декларировалось отрицание чувственности во имя созерцания красоты абстрактных конструкций формы, то новое поколение решительно поворачивает от такого структурализма к аффектности, к экспрессии непосредственно выражаемого чувства. Предварительный математический расчет вновь вытесняется спонтанностью творческого процесса.

«Когда я начинаю сочинять пьесу, я не представляю — как она будет продолжена в следующий момент и куда все это приведет в итоге. Я этого не знаю и знать не хочу», — запальчиво заявлял один из талантливых молодых композиторов Ханс Йоахим Хеспос. Но это вовсе не утверждение необузданного композиторского анархизма. За скобками этой фразы остается новая художественная программа творчества, опирающаяся на собственную систему правил сочинения музыки.

Молодые композиторы захотели быть понятыми и принятыми широкой аудиторией. Именно этим определяется направление их поисков в области музыкального языка. Девизом творчества становится восстановление контакта с традицией, «выращивание молодых побегов на старом дереве». Эта магистральная тенденция нового этапа развития музыки, начавшегося на рубеже 60-х и 70-х годов, объединяет много непохожих внешне явлений. Весьма показателен термин, которым повсеместно стали обозначать эту тенденцию — «новая простота» (*Neue Einfachkeit, New Simplicity*). Приставка «нео» вновь стала частоупотребимой: заговорили о неоромантизме, неоимпрессионизме, неофольклорной волне и т. п. Казалось бы, слушателю наконец-то стало проще ориентироваться, коль скоро музыка воспользовалась лексиконом классико-романтической эпохи и действи-



тельно стала более демократичной. Но ведь и ощущая твердую почву под ногами, не всегда удается сразу определиться. Так и на этом пути слушатель вскоре обнаружил свои подводные камни и трудности.

Трудность, лежащая, так сказать, на поверхности, — это многоязычие нынешней музыки. Не только «лексемы» классико-романтической эпохи бывают вплетены в ткань современного музыкального произведения. Мы можем встретить здесь и архаические фольклорные напевы, и строфы средневекового григорианского хора-ла, и кружево ренессансной хоровой полифонии, и многое другое. Современное музыкальное произведение как бы моделирует окружающий нас музыкальный мир, в котором звучит, как мы уже отмечали, все.

Заметить и определить все эти специфические музыкальные знаки разных эпох, жанров, стилей, конечно, уже само по себе непросто. Но не будем особенно преувеличивать эти трудности: тут мы, откровенно говоря, попросту отвыкли от панорамного видения культуры, которое было необходимо образованному человеку во все времена. Вот перед нами страничка «Музыкального словаря» А.Вальтера (1732), из которой можно извлечь некоторое представление об уровне эрудиции слушателя эпохи барокко. Автор всего лишь перечисляет здесь различные виды музыки, составлявшие «культурный слой» этой эпохи: «древняя музыка», «арифметическая музыка», «искусственная музыка», «активная, или практическая музыка», «хоральная музыка», «комбинаторная музыка», «хроматическая музыка», «созерцательная, или спекулятивная музыка», «диатоническая музыка», «дидактическая музыка», «драматическая, сценическая, или театральная музыка», «церковная музыка», «энгармоническая музыка», «фигуральная музыка», «холодная музыка», «гармоническая музыка», «историческая музыка», «человеческая музыка», «гипорхемная музыка», «инструментальная музыка», «мансренная музыка», «мелопэтическая музыка», «измеренная, мензуральная музыка», «метаболическая музыка», «метрическая музыка», «современная музыка», «играемая музыка», «мировая

музыка», «изменчивая музыка, или мимическая музыка», «натуральная музыка», «западная музыка», «одическая музыка», «органическая музыка», «патетическая музыка», «ровная музыка», «поэтическая музыка», «политическая музыка», «практическая музыка», «пифагорейская музыка», «ритмическая музыка», «знаковая музыка», «спекулятивная музыка», «музыка симфоний», «теоретическая музыка», «трагическая музыка», «вокальная музыка», «общеупотребительная музыка».

Впечатляет, не так ли? А ведь многое из перечисленного сегодня предстает уже перед нами...

Обманчивость «новой простоты» связана и с трудностями более глубинного характера, о которых слушатель нередко даже и не подозревает. Что стоит за многоязычием современной музыки? Для чего оно? Это кардинальные вопросы, обращенные в самую середину современного мышления, мировосприятия.

Философская идея относительности истины получила в XX веке много интересных преломлений в науке и искусстве. В частности, в области лингвистики привлекла к себе внимание гипотеза Э. Сэпира и Б. Л. Уорфа, утверждавших, что разные языки по-разному членят мир, а потому у людей, говорящих на разных языках, складываются в сознании разные картины этого мира.

Многоязычие как множественное видение мира, как признак «полифоничности» человеческого сознания захватило в 60-е годы воображение композиторов. Они ощутили здесь основу нового художественного метода, отвечающего жгучей потребности выразить в музыке драматизм нашей эпохи. Возникла надежда выйти из кризиса, порожденного авангардом, устоять и под натиском пошлой, коммерческой поп-музыки.

Но что же это за метод и насколько он действительно нов?

«В критические моменты развития музыкального языка спасение всегда приходило извне. Попытки укрепить дряхлеющее дерево привитием побегов диких или одичавших родственников не новы: история музыки

заполнена примерами гибридизации, скрещивания старого с давно забытым — отчего дерево опять плодоносило».

Это слова Альфреда Шнитке, с легкой руки которого найденный метод получил название «полистилистика» (за рубежом приняты также термины «стилевой плюрализм», «плюралистическая композиция», «смешанная музыка»).

Действительно, элементы полистилистики — использования в музыкальном сочинении чужого материала — можно обнаружить еще в музыке барокко. Этот прием, в частности, лежал в основе такого музыкального жанра, как пародия. На протяжении нескольких последних столетий не теряли популярности и вариации на заимствованную музыкальную тему.

Приемы прямого цитирования либо намеренной стилизации давно уже применялись композиторами как для демонстрации пиетета перед классикой (тема ВАСН, например, почтительно цитировалась в музыке Шумана, Брамса), так и для выражения своего иронического отношения к чему-либо или кому-либо (в вокальном сочинении Мусоргского «Раек», едко высмеивающем вкусы и пристрастия недругов композитора, блестяще вывернуты наизнанку восторги по поводу итальянских примадонн, неумелые подражания Вагнеру, рабское подчинение сухим, школьным правилам композиции).

Во всем этом вполне можно усмотреть корни современной полистилистики. Впрочем, корни эти проникают и за пределы музыки. К полистилистике, например, имеет прямое отношение коллаж — получившая распространение в первой половине нашего столетия техника живописи, связанная с наклеиванием на какую-либо основу материалов, отличных по цвету и фактуре. Сам термин «коллаж» сегодня столь же применим к музыке, сколь и к изобразительному искусству. Музыканты подразумевают под ним технику композиции, основанную на подчеркнутой внешней бессвязности фрагментов текста, на непредсказуемости их одновременных сочетаний и переходов от одного к другому. Это как бы диа-

метральная противоположность классической композиционной логике.

Музыкальная полистилистика многое позаимствовала из опыта кинематографа. Полиэкран, видеоклипы, аудиовизуальные программы — близкие ее родственники. «Техника монтажа» — это также термин, перекочевавший из кино в композиторский лексикон. Вот как раскрывает его смысл Родион Шедрин: «Задача в том чтобы не развивать высказанную мысль до бесконечности, а вложить слушателю кодовую информацию, удержать его внимание на том, что ты ему хочешь сказать, и идти дальше».

Да и сама жизнь, сам окружающий человека мир давал множество поводов для появления полистилистики. В воспоминаниях многих композиторов фигурирует описание необыкновенного слухового впечатления, полученного на центральной площади Венеции. В маленьких кафе, расположенных по углам площади, по вечерам одновременно играют три эстрадных оркестра. Сами музыканты звуков других оркестров не слышат, однако для человека, стоящего посреди площади, их игра представляет удивительный коллаж музыки разного характера. А американский композитор Чарльз Айвз еще в начале века переносил свои впечатления от звуковой атмосферы многолюдных сельских праздников на нотную бумагу. Термина «коллаж» тогда еще не существовало, однако он вполне применим к симфониям и сонатам Айвза.

Метод современной музыкальной полистилистики связан с целой шкалой оригинальных приемов. Принцип цитирования может выражаться в точном или видеоизмененном воспроизведении фрагментов чужого сочинения, он может подразумевать и более тонкую «подделку», основанную на использовании стереотипных микроэлементов чужого стиля (характерные мелодические интонации, аккордовые последования, ритмические формулы). Такие намеки и «невыполненные обещания на грани цитаты, но не переступая ее», (Шнитке) называются аллюзией.

Все это, однако, приемы, унаследованные от музыки первой половины столетия. Они встречались, например, в неоклассических сочинениях Стравинского. В его балете «Аполлон Мусaget» сознательно обыгрываются ассоциации с Люлли, Глюком, Делибом, Штраусом, Чайковским и Дебюсси. Причем взаимопроникновение элементов своего и чужих стилей у Стравинского всегда очень органично.

Что же нового тогда внесли 60-е годы? Какие задачи ставили перед собой композиторы и какие вопросы их занимали?

В 1971 году в Москве состоялся конгресс Международного музыкального совета при ЮНЕСКО. Музыканты сорока трех стран обсуждали сообща самые злободневные проблемы современной музыкальной культуры. Оживленная дискуссия разгорелась и вокруг полистилистики.

«Особенности сегодняшней ситуации в том, — говорил с трибуны конгресса Альфред Шнитке, — что еще одно новое измерение музыки найдено, но неизвестны его законы. Неизвестно, сколько слоев стилистической полифонии может одновременно воспринять слушатель. Неизвестны законы коллажного монтажа и постепенной стилистической модуляции — есть ли они вообще? Неизвестно, где граница между эклектикой и полистилистикой, наконец, между полистилистикой и плагиатом. Проблема авторства вообще усложняется не только юридически, но и по смыслу: сохраняется ли индивидуальное и национальное лицо автора? Думается, что авторская индивидуальность неизбежно проявится как в отборе цитируемого материала или в его монтаже, так и в общей концепции произведения. <...> Есть и иные сложности: может быть, полистилистика снижает абсолютную, внеассоциативную ценность произведения, порождая опасность музыкальной литературщины? Повышаются и требования к общей культуре слушателя — ведь игра стилей должна быть им осознана как намеренная».

Сознательно планируемый композитором полистилистический эффект и его адекватное восприятие слушателем — вот, пожалуй, кардинальная проблема, в решении которой каждый композитор шел своим путем.

Целиком на цитатном материале из музыки IX — XX веков построена третья часть «Симфонии для 8 певцов и оркестра» (1968—1969) итальянского композитора Лючано Берио. Обычный состав симфонического оркестра дополнен двумя саксофонами, электрогитарой, электроклавишином и вокальным октетом «Свингл Сингерс», прославившимся своими виртуозно исполняемыми модернизациями классики.

Весь разностильный материал охвачен многочисленными скрытыми смысловыми связями, на основе которых вырастает глубоко трагическая концепция этого сочинения. Симфонию Берио пронизывает ностальгическая тоска по невозвратимой в нынешнем мире гармонии и цельности классического, искусства. Выбор цитат и аллюзий далеко не случаен. Все они спаянны между собой интонационно, но это лишь самый внешний слой предусмотренных композитором связей. Узнав включенный в сочинение инородный материал и заметив его интонационное родство с контекстом, просвещенный слушатель погружается в мир собственных ассоциаций, ранее почерпнутых из искусства впечатлений, размышляет о символическом значении тех или иных «слов» музыки.

И оказывается, что каждое заимствование из чужой музыки рождает в симфонии свой ореол литературных, философских либо религиозных ассоциаций. Сквозь цитируемые в Симфонии музыкальные темы, таким образом, просвечивают полные высокого смысла темы гуманистического искусства, безжалостно оттесняемые и искажаемые силами бездуховности и жестокости. Намеренно незавершенная форма третьей части символизирует оборвавшуюся нить гуманистической традиции, теряющуюся во все более хаотическом нагромождении звуковых образов современного мира.



Философские категории Времени и Пространства в их новом осмыслении, «взгляд издалека», освобожденный от сиюминутных, условных представлений об окружающем мире, — таков уровень обобщений, характеризующий многие музыкальные сочинения, относимые к полистилистике. Дьердь Лигети так говорил о своем сочинении с символическим названием «Lontano» («Издалека»): «В этой композиции скрыто второе дно: в чем-то традиционная, но не основанная на цитатах, как у Стравинского, она оперирует не точными цитатами из позднего романтизма, а лишь растворяет в себе некоторые элементы, типичные для позднеромантической музыки. Пространственное отдаление вызывает, так сказать, временное отдаление, то есть мы можем воспринимать это произведение только изнутри нашей традиции, изнутри какой-то определенной музыкальной школы. Если не знать всего позднего романтизма, то «отдаленность» в этом произведении никак не проявится».

Таким образом, иллюзия понятности и доходчивости — первое впечатление от «новой простоты» — не должна вводить в заблуждение слушателя, которому на самом деле уготовано композитором головокружительное путешествие по галактике Музыки. Сегодня уже можно сказать, что время подтвердило широкие возможности полистилистики как метода композиторского творчества. Вопросы, заостренно поставленные когда-то Альфредом Шнитке, были впоследствии убедительно разрешены в его же собственных произведениях, равно как и в музыке Родиона Щедрина, Бориса Чайковского, Сергея Слонимского, многих других отечественных и зарубежных композиторов.

Полистилистика не сковывает композиторов каким-либо ограниченным кругом идей, образов. Патриарх западноевропейской музыки 60-х годов Бернд Алоиз Циммерман, последовательно применявший в своем творчестве метод плюралистической композиции, не случайно называл себя в шутку «гибридом между монахом и Дионисом». Его перу принадлежит и шедевр му-

зыки XX века — трагико-философская опера «Солдаты», и искрящаяся юмором музыкальная пьеса, специально сочиненная к банкету по поводу избрания композитора членом Берлинской Академии искусств.

Чрезвычайно активизируя слушательское восприятие, полистилистика стала средством диалога между композитором и слушателем. Содержание же самого диалога, разумеется, определяется тем, насколько интересными и достойными друг друга оказываются собеседники.



## Глава 3

# О «ЛЕГКОЙ» МУЗЫКЕ И «ТЯЖЕЛОМ» РОКЕ

### «Барьеры» и «мосты»

**К**акую музыку Вы предпочитаете — серьезную или легкую?

Этот вопрос — из разряда тех, которые мы задаем и на которые отвечаем, как правило не слишком задумываясь над их смыслом. А зря — задуматься стоит. Почему, например, здесь предложены на выбор явно непарные понятия? Ведь «серьезной» музыке должна бы по идее противопоставляться «несерьезная», а «легкой» — «тяжелая».

Но может быть, на других языках подобный вопрос формулируется более точно, если соответствующее противопоставление действительно имеет смысл?

В европейских странах в последнее время получили широкое распространение термины E-Musik и U-Musik. Расшифровываются они следующим образом: E-Musik от немецких слов elite (элитарная) и ernste (серьезная), а U-Musik — от немецких же слов untere (низшая) и Unterhaltung (развлечение).

Суть, как видим, та же: подчеркивается существование музыки, в корне различной по характеру и направленности. Причем термины эти явно намекают на предпочтительное положение E-Musik. Ведь если U-

Musik — это «низшая» музыка, то E-Musik, соответственно, должна над ней «возвышаться».

Существуют объективные причины, побуждающие нас принять такое разделение как закономерное. Сегодня налицо, например, раскол слушательской аудитории на два количественно неравных лагеря. Небольшой, в общем-то, группе посетителей филармонических залов противостоит шумная толпа завсегдатаев дискотек и рок-концертов.

Возникновение этого «водораздела» обычно связывают с возрастными склонностями любителей музыки. Это, конечно, фактор неоспоримый и давным-давно известный. Лишь только возникло в России приветствуемое новым поколением многоголосное *партесное пение*, как тут же не замедлила проявиться конфронтация «отцов» и «детей». Поэт В.В.Тредиаковский оставил нам прямое тому свидетельство: «Так называемое *демественное пение* раскольникам, а столповое некоторым старикам нашим столь приятно, что не могут навеселиться, слыша иное; но от партесного уши затыкают».

Как же выглядит этот извечный конфликт в наши дни?

Нынешние сторонники академического искусства не испытывают недостатка в солидных доводах при обороне собственных позиций. Ниспровержение же противников обычно представляет у них вариации на известную остроту Бернарда Шоу: «Разложение общественного вкуса и эмоциональная нечувствительность зашли так далеко, что любая картина, которая понравилась более чем десяти процентам населения, должна быть немедленно сожжена».

Рокеры в свою очередь в основной своей массе тоже не очень склонны к аргументированной критике академической музыки (ведь для этого такую музыку пришлось бы предварительно освоить!), они ее попросту игнорируют. Лет десять назад ленинградская организация Союза композиторов разослала самодеятельным музыкантам более тысячи приглашений на консультации с профессиональными композиторами. В городе, насчи-

тивавшем в тот момент 1700 вокально-инструментальных ансамблей и 150 дискотек, на приглашение откликнулось... четыре человека! Очевидно, доверию не способствовали в обилии публикуемые тогда прессой категоричные заявления, довольно живо напоминающие начатую у нас в предвоенные годы усердную борьбу с джазом, которую поклонники этого искусства остроумно окрестили «политикой разгibanия саксофонов».

Существует ли все-таки выход из этого тупика взаимного неприятия и где он находится? Желая в этом разобраться, нам без взгляда извне опять-таки никак не обойтись,

Итак, «разная» музыка... Она всегда была разной (вспомним словарь Вальтера!), причем пласты музыкальной культуры разделял подчас не только высокий барьер, но и настоящее поле боя.

Непримиримую войну со светской музыкой на протяжении многих веков вела церковь, что и понятно: цели духовной музыки и музыки, сопровождающей человека в мирской жизни, в корне различны. Но разве не один и тот же человек исправно приходил в храм на молебен, а затем продолжал себе возделывать землю, строить дом, играть веселую свадьбу! И потому смешение даже столь далеких видов музыки было в исторической перспективе совершенно неизбежным, причем смешение именно под напором бытовой музыки.

«Пока церковь запрещала нововведения, пока ученые музыканты думали, допускать или не допускать те или иные «смелые» последования тонов, бытовая музыкальная практика шла вперед, ища новых и новых средств выражения», — писал академик Б.Асафьев.

Каждая эпоха отличалась своими контрастами. Мрачные краски средневековой инквизиции соседствовали с цветным калейдоскопом карнавала. Суровый, монашески аскетичный григорианский хорал возносился к сводам готического собора, пред самыми воротами которого, на городской площади, бродячие актеры-музыканты разыгрывали фривольный уличный спек-

такль. Официоз и фарс сопутствовали друг другу. Король и шут были неразлучны.

Искусство Нового времени провело между музыкальными жанрами еще одну черту. Обиходные жанры потеснились уступая место преподносимым. Человек, всерьез занявшийся самопознанием, ощутил потребность не только в музыке для общения, но и в музыке для духовного уединения, погружения в собственные мысли. В развитии музыкальных жанров проявилась очень существенная закономерность: музыка изначально предназначенная для движения, танца со временем стала превращаться в музыку для слушания, из развлекательной она преобразалась в серьезную, закономерно перемещаясь при этом из бального зала в зал концертный.

Мы уже упоминали об особой судьбе мазурки. Пример этот не единичен. «Легкомысленный» танец XVII — XVIII всков *менуэт* превратился в одну из обязательных частей сонатно-симфонического цикла. «Непристойный» по первому впечатлению цивилизованных европейцев испанский танец *сарабанда* вскоре занял прочное место в танцевальной сюите барокко, а та в свою очередь проложила дорогу к классическим сонате и симфонии.

Такое сближение развлекательного и серьезного становилось возможным благодаря соответствующим изменениям в самом музыкальном языке. На основе единой по сути полифонической техники Дж. Палестрина в XVI веке писал светские и духовные *мотеты*, а И.С.Бах в XVIII веке — светские и духовные *кантаты*. Язык симфоний Франца Шуберта — плоть от плоти венской танцевальной музыки его времени — почти такой же, как в его *лендлерах* и *вальсах*.

В истории музыкальной культуры, таким образом, неоднократно чередовались периоды агрессивного столкновения и периоды мирного соседства различных пластов музыки. Как же выглядит в этом отношении наше время? Мы уже имели возможность убедиться, что профессиональная, академическая музыка XX века от-



личается большим многообразием и что ее собственная эволюция наполнена непрестанной борьбой различных взглядов, концепций, стилей.

Отнюдь не монолитна и современная массовая музыкальная культура. Ее неоднородность тоже всячески подчеркивается соответствующей терминологией, причем существуют большие разночтения в трактовке даже самых основных понятий: «эстрада», «джаз», «поп», «*бит*», «рок» и др. Смысл этих понятий меняется прямо на глазах. К примеру, под поп-музыкой (от английского *pop music* — популярная музыка) в 20-е годы нашего столетия подразумевался широкий круг любимой массы музыки развлекательного характера: марши, куплеты из оперетт, *шансон* и т. д. На вершине этой пирамиды возвышался американский джаз — главное откровение музыкального мира того времени.

Но уже в 40-е годы именно в среде джазовых музыкантов слово «поп» стало приобретать пренебрежительный оттенок. Джаз стремился отгородиться от коммерческой развлекательной музыки, идти своим, независимым от нее путем.

В американской популярной музыке послевоенного периода возникает очевидное расслоение на три типа, имеющих четко разграниченную аудиторию. Первый тип, или стиль, получил название «Тин Пэн Элли» (*Tin Pan Alley*). В буквальном переводе означает «Улица луженых кастрюль». Так называли расположенные в одном районе Нью-Йорка издательские и грамофонные фирмы, специализировавшиеся на массовом выпуске модных шлягеров, имеющих спрос у обывателя. Постоянно бренчащие в этих заведениях репетиционные пианино напоминали, звон кухонной посуды — отсюда и ироническое название. Стиль Тин Пэн Элли отражал потребности респектабельных слоев американского общества, был атрибутом усиленно рекламируемой «сладкой жизни». Второй тип («соул», позднее — «ритм-энд-блюз») бытовал в негритянских городских гетто, третий — «кантри энд вестерн» — являл собой популярную песен-

ную культуру «малограмотных белых» в крупных городах Севера и Запада США.

До 1955 года, как утверждают американские искусствоведы, эти три типа музыки существовали совершенно автономно. Зато их последующее слияние было подобно взрыву: именно так родился рок-н-ролл — новая популярная музыка, моментально затмившая своих «родителей» и создавшая собственную огромную аудиторию. Рок-н-ролл в западном мире сразу же был воспринят отнюдь не как очередной модный танец. Он стал символом нового мировоззрения, определенной жизненной позиции. Это хорошо видно из слов, принадлежащих американской певице и поэтессе Патти Смит: «Рок-н-ролл» — это не только ансамбль, исполняющий песни, это сообщество, интегрируемая звуками, взаимодействием энергии и ритма. Нечто, на чем зиждется взаимоотношение. Чувство общности с людьми, вместе стремящимися к одной цели. Я убеждена, что рок-н-ролл — самая универсальная форма общения со времен христианства».

Одновременно в сознании публики возник и утвердился новый идеал раскованно держащейся на сцене «поп-звезды». Место на троне на долгие годы занял «король рок-н-ролла» Элвис Пресли.

С этого момента термин «поп-музыка» приобретает специфическое, более узкое значение. Он связывается именно с молодежным музыкально-социальным движением, пытающимся, хотя чаще всего и безуспешно, противопоставить себя коммерческой эстраде.

Надо сказать, что сами музыканты-практики обычно не проявляют склонности к углублению в тонкости терминологического аппарата, предпочитают уходить от прямых вопросов. «Если вы спрашиваете, что такое джаз, — говорил Луи Армстронг, — то вам этого никогда не понять». Ларри Коризель, комментируя один из записанных им дисков, тоже не слишком вежливо прервал своего интервьюера: «К черту эти категории! Я сыт по горло разделениями в музыке на джаз, бит, рок, *дис-силенд*, *свинг*».

Конечно же, дело музыкантов — заниматься творчеством. Броские этикетки необходимы в первую очередь для рекламы, для привлечения внимания публики. Благодаря волне массового увлечения битом в свое время было введено в обиход около сорока (!) наименований, призванных разделять его разновидности: хард-бит, софт-бит, фольк-бит и др. После вытеснения термина «бит» термином «рок» то же самое повторилось и с последним: хард-рок, софт-рок, фольк-рок, рага-рок, панк-рок, электроник-рок, психоделик-рок и др.

Аннотация к первой пластинке, записанной в 1967 году рок-группой «Зе Бэрокс», содержит чистосердечное признание музыкантов: «Мы не знали, что играем психоделический рок, пока нас к нему не причислили».

Неуемное «терминотворчество» порой лишь запутывает истинную картину, заслоняет действительно кардинальные проблемы, решаемые музыкантами. Так, например, симфо-рок, барокко-рок, прогрессив-рок, рок-авангард — это по существу одно направление рок-музыки, ориентированное на взаимодействие с академической музыкальной культурой. И изобилующую крутыми поворотами историю джаза тоже необходимо обозреть крупным планом, «с высоты птичьего полета», чтобы сполна оценить основные тенденции и наиболее значительные этапы развития этого искусства.

Наш дальнейший разговор мы и попробуем направить именно на некоторые крупные проблемы массовой музыкальной культуры, в частности на проблему «серьезного» и «легкого» внутри ее самой. На сей раз этому будет способствовать объективное обстоятельство: нет нужды стараться привлечь внимание к и без того широко известной сегодня музыке. Репертуар многих рок-групп, их творческая биография, даже подробности личной жизни «звезд» — все это обсуждается сейчас весьма активно. Так что знание музыкального материала, о котором пойдет речь, поможет нам взглянуть на него с разных сторон. А путеводной нитью нам послужат все те же вопросы: о чем, с кем и на каком языке говорит музыка?

## Музыка протестует

**В** истории музыки не раз скрещивались пути жанров, которые сначала были четко разграничены и даже противопоставлены друг другу. Сегодня у нас на слуху термины «джаз-рок», «бард-рок», хотя еще совсем недавно джаз, бардовская песня и рок мыслились как обособленные явления, характеризующиеся разными языковыми средствами и разными условиями бытования. Так оно, собственно, и есть, но что же тогда послужило основой для их дальнейшего синтеза?

Дело в том, что и джаз, и бардовская песня, и рок — это не просто музыка. Это искусство с определенной идейной направленностью, рожденное единым по сути своей чувством — чувством протеста. И даже чисто внешние обстоятельства жизни каждого из названных жанров прямо свидетельствуют об этом.

Не случайно джаз был в 1933 году запрещен в Германии Гитлером. И не случайно джаз стал для французов символом сопротивления фашистской оккупации. Необыкновенная сила эмоционального воздействия джаза, секрет его стремительного распространения по всему свету заключались в общечеловеческой значимости несомого им смысла. Джаз задевал людей за живое, поворачивал их лицом к кровоточащим ранам окружающего мира. Один из корифеев авангардного джаза 60-х годов Арчи Шепп говорил:

«Я не могу провести четкую границу между искусством и жизнью. Я исполняю истинно негритянскую музыку: она о том, что случилось с моим отцом, со мной, что может произойти с моими детьми. Расистское убийство троих детей и взрыв в церкви не могут не найти отражения в развитии культуры... Джаз имеет свою эстетику, но нам важен и его общественный характер. Долг художника — быть судьей происходящего, бороться за правду и повергать несправедливость. Как люди и как артисты мы принимаем вызов, который бросает нам общество, и свой ответ выражаем языком музыки...»

Протест, выраженный языком музыки, — это изначальная основа искусства джаза. Ведь корни джаза — в музыкальной культуре негров-невольников, вывезенных из Африки в Новый Свет. Рабовладельцы, опасаясь бунта на своих плантациях, зорко следили за тем, чтобы совместно содержались и работали лишь представители разных африканских племен, не имеющих общего языка. Но люди, навсегда оторванные от родной земли и лишенные какой-либо надежды на спасение, нашли новый язык, выразивший их боль, единство, их взаимное сострадание. Этим языком стала музыка — совсем новая музыка, которая никогда не звучала прежде на их далекой родине. Фольклор американских негров колониальной эпохи — это совершенно особое явление культуры, это афро-американская музыка, имеющая свои собственные оригинальные жанры: негритянская баллада, трудовая песня (Work-song), холлер (песня-перекличка), спиричуэл (духовное песнопение с заметным влиянием протестантских хоралов и гимнов) и др.

Песнопения подневольной негритянской общины (прежде всего — спиричуэл) стали одним из основных и непосредственных источников джаза. Другим таким источником явился *блюз* — жанр, отразивший в себе уже иной этап трагической истории негритянского народа Америки.

Гражданская война, закончившаяся победой северян над рабовладельцами Юга, принесла чернокожему населению избавление от неволи и радостные надежды на приобщение к полноценной гражданской жизни. Сколь иллюзорны были эти надежды, выяснилось очень скоро. Расовая дискриминация лишь обрела новые формы. Унизительное положение черного, безуспешно пытающегося найти свое место в чужом мире, породило в нем чувство растерянности, разочарования и одиночества. И если духовный жанр спиричуэл — это выражение боли, переживаемой совместно как общей судьбы, утоляемой чувством горького братства, то светские блюзы, как пишет известный знаток американской му-

*Элла Фицджеральд и  
Луи Армстронг.*



*Орнетт Коулмен.  
Луи Армстронг.*



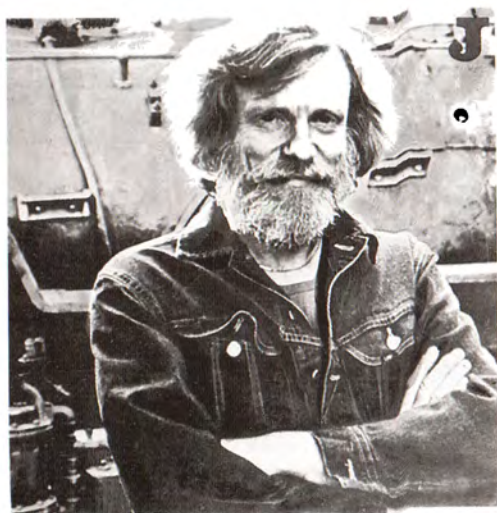


*Диззи Гиллесли.*



*Гарри Джеймс и Бадди Рич.*

*Глен Миллер.*



*Джерри Маллиген.*



*Эррол Гарнер.*



*Дюк Эллингтон.  
Бен Уэбстер.*



*Майлс Девис.*

*Лестер Янг.*



*Коулмен Хокинс.*

*Элла Фитцджеральд.*







*Владимир Тарасов.*



*Алексей Козлов.*

*Аркадий Шилклопер.*



*“Битлз” (вверху).  
Джонсон, Экспозито, Стивенс.*



*“Роллинг Стоунз”.*



*Дрэйтон, Хатч, Джоунс, Глоб, Роуэс.*





*“Самоцветы” (вверху).  
“Ариэль”.*



*“Песняры” (вверху).  
“Автограф”.*



*Поль Мориа.*



*Пэтти Лавлесс.*

*Эл Дэнсон.*





*Элвис Пресли.*

*Бонни Хэйес.*



*Стиви Уандер.*



*Элтон Джон.*



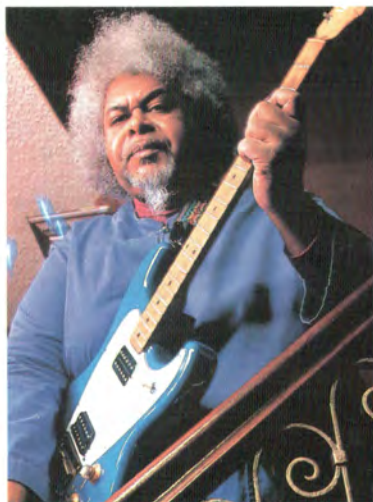


*Эл Ди Меола.*

*Вернон Рэйд.*



*Фрэнсис Бухгольц.*



*Пит Коузи.*

*Джимми Хендрикс.*



*Эллен Хоулдсуэс.*



*Эндриан Вадэнберг.*





*Пуазон.*



*Ингви Мальмстин.*



*Эрик Джонсон.*



*Алла Пугачева.*



*Борис Гребенчиков.*

*Виктор Цой.*



*Лайма Вайкуле.*

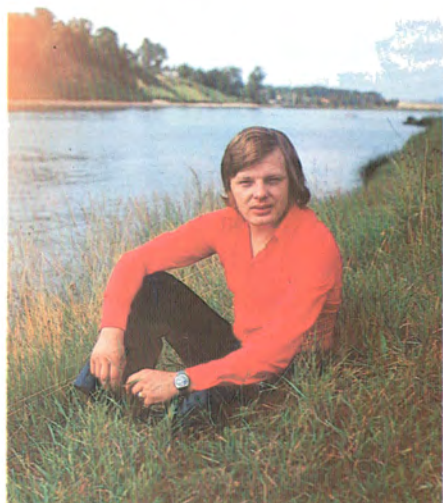


*Иосиф Кобзон.*



*Эдита Пьеха.*

*Татьяна Шмыга.*



*Юрий Антонов.*

зыки В. Конен, «диаметрально противоположны спиритуэлу по своему смыслу. Это вопль одинокого страдальца, затерянного в равнодушном к нему мире».

Быть может, именно с сохраняющейся по сей день неразрешенностью этой человеческой драмы и связана удивительная судьба блюза: дав жизнь джазу, а впоследствии и року, блюз не исчез, не растворился в них, он продолжает существовать самостоятельно, образуя различные течения и школы, находя повсюду и своих исполнителей, и своих слушателей.

Джаз унаследовал от блюза и спиритуэла пафос скорбного и протестующего слова, распространив его при этом в сферу чисто инструментальной музыки. Один из ведущих контрабасистов современного джаза Чарльз Мингус, сказав как-то о своей композиции «Haitian Fight Song», что ее можно было бы назвать «Негритянской боевой песней», добавил: «Я не смогу сыграть ее правильно, если не буду думать о предрасудках, ненависти и преследованиях — о том, как все это несправедливо. В музыке есть скорбь, печаль, но есть и решимость».

Когда-то рабовладельцы категорически запретили неграм иметь барабаны и духовые инструменты, опасаясь, что с их помощью будут передаваться сигналы к восстанию. Исконно африканское искусство игры на музыкальных инструментах, таким образом, не могло перейти в джаз в неизменном виде. Инструментарий джаза самобытен, как и сам джаз — негритянское искусство, возникшее на чужой земле.

Может показаться удивительным, что джаз, завоевавший признание во всем мире, до сих пор не получил распространения в Африке. «Музыка африканских племен сообщает мало конкретного большинству джазменов, — пишет в своей книге «Становление джаза» Дж.Л.Коллиер. — В равной степени и джаз мало что говорит африканским музыкантам». Причины этого взаимного непонимания, несомненно, глубоки. Они связаны с различиями в мироощущении коренных африкан-



цев и их заокеанских потомков, сливших свою судьбу и свою кровь с людьми белой расы.

Зато джаз как искусство, отразившее трагизм столкновения человека с жестоким «цивилизованным» миром, был весьма горячо воспринят в Европе. Европейцев сразу же покорила непосредственность и открытость чувства черных джазовых музыкантов. Расширяя свои географические границы, джаз постепенно становился искусством интернациональным. Белые музыканты, в том числе и в самой Америке, овладевая языком джаза, разумеется, вносили в него новый «акцент», обращались к слушателям с собственным «иносказанием».

«В своих лучших образцах белые музыканты достигали такого накала, какого не всегда добивались негритянские группы, — свидетельствует Дж.Л.Коллиер. Удивляться тут нечему — ведь музыка белых джазменов выражала их протест. Молодые белые американцы составляли против упорядоченной и эмоционально сдержанной официальной культуры, они находили в джазе то, что отсутствовало в их домах: раскрепощенность, энергию и непосредственность чувств».

Но и негритянский джаз отнюдь не стоял на месте, а чутко реагировал на все изменения гражданской позиции людей с темной кожей. Например, утверждение *би-бопа* воспринималось черными музыкантами ни много ни мало как новая декларация их независимости, их права быть личностью. Тема человеческого достоинства пронизывает в би-бопе все, даже особую манеру сценического поведения джазменов, исключаящую привычные прежде маскарадные одеяния и всякого рода ужимки, потешающие публику. Главное же в би-бопе — стиль музицирования, опрокинувший традиции старой школы и поместивший в фокус восприятия личностное начало исполнителя, его индивидуальную виртуозную технику, неповторимую манеру обращения с инструментом.

Мировоззрение бопперов порой сравнивают и с идеологией хипстеров<sup>1</sup>, «молчаливого поколения» Америки 50-х годов, склонного к самоанализу и к размышлениям о сущности вещей, отличающегося сдержанностью внешних проявлений чувств. Однако мировоззрение хипстеров все же в большей мере отразил уже наследник би-бопа — европеизированный джаз («прохладный джаз»), в становлении которого особо важную роль сыграли белые музыканты.

В поздних течениях джаза роль европейских музыкантов вообще становилась все более заметной, и это связано не только с успешным освоением ими техники джазовой импровизации, но и с новой ориентацией самого джаза, апеллирующего к интеллекту, к академическим формам композиции.

Тема же протеста в европейской музыке заявляла о себе не столько в русле инструментального джаза, сколько в песенных жанрах, связанных со словесным текстом. Достаточно вспомнить замечательное искусство французских шансонье, легендарную Эдит Пиаф.

В 50 — 60-е годы по Европе прокатился бум «бардовской песни». Во Франции лидером этого движения стал поэт Ж.Брассенс. Основоположником бардовской песни в СССР считается поэт Булат Окуджава, осенью 1956 года впервые вышедший к публике со своей «поэзией под гитару». По словам Окуджавы, бардовская песня «была своего рода протестом против поверхностного чувства, имитации чувств».

Советская бардовская песня рождена временем «оттепели», временем памятных событий в жизни нашей страны, связанных с разоблачением культа личности, с надеждами на коренное обновление общества. Целая плеяда замечательных поэтов-певцов обратилась к народу с искренним, правдивым словом, отстаивающим духовное начало в человеческой жизни, протестующим против лжи, жестокости, фальши. Это Александр Галич,

---

<sup>1</sup> Не следует путать хипстеров с хиппи, проявившимися позже и выдвинувшими другую жизненную концепцию.



Владимир Высоцкий, Юрий Визбор, Евгений Клячкин, Новелла Матвеева, Юлий Ким, Александр Городницкий и многие другие.

Бардовская песня дала мощный импульс самодеятельному песенному творчеству. Высоцкий ввел в обиход термин «авторская песня», подразумевая творчество поэтов-любителей, поющих под гитару собственные стихи. Появилось много разновидностей авторской песни — студенческая, туристская, альпинистская, армейская и т. д. В нашей отечественной авторской песне, представленной всеми ее ответвлениями, на первом плане всегда оказывался поэтический текст. В сравнении с творчеством американских бардов, отличающимся большим акцентом на собственно музыкальной стороне исполнения, это именно «поэзия под аккомпанемент». Музыкальные истоки авторской песни проследить нетрудно: это русский городской романс, а также так называемая «блатная песня» основанная на жаргоне дворов и подворотен.

В последнее время авторскую песню все чаще сравнивают с горной рекой, растекшейся по необозримой равнине и потерявшей глубину, красоту и мощь. В этом к сожалению, есть немалая доля истины. С одной стороны, уже более чем в ста пятидесяти городах действуют клубы самодеятельной песни (КСП), насчитывающие сотни тысяч почитателей этого жанра. В мае 1987 года выездной XXVII Московской городской слет клубов самодеятельной песни собрал около шести тысяч участников из сорока городов страны. С другой же — налицо признаки кризиса жанра. Новых ярких имен совсем немного. КСП все более ориентируется на «индустрию досуга», попадая под влияние развлекательной эстрады.

В этих условиях инициативу закономерно перехватила рок-музыка, ширящееся русло которой вобрало в себя теперь помимо многого другого и бардовскую песню. Выступления под гитару соло Б.Гребенщикова, А.Макаревича, А.Градского наглядно демонстрируют относительность жанрового противопоставления бардовской песни и рока.

...Но обратимся все же сначала к истокам рока, а для этого перенесемся в Ливерпуль — английский портовый город, в котором, как принято считать, и родился в 50-е годы бит. Более четырехсот любительских ансамблей функционировавших в ту пору в Ливерпуле, были, по признанию газеты «Дейли Уоркер», голосом тридцати тысяч безработных и восьмидесяти тысяч убогих, пришедших в упадок жилищ. Этот «взрывоопасный» город не случайно фигурирует в первых определениях нового направления музыки: «Ливерпуль-саунд», «Мерси-бит» (Mersey — название реки, на берегу которой расположен самый густонаселенный рабочий район Ливерпуля). И не случайно именно из Ливерпуля вышла четверка музыкантов, завоевавших впоследствии весь мир, — бит-группа «Битлз».

Нет нужды много рассказывать о творческом пути этого знаменитого ансамбля, составившего целую эпоху в массовой музыкальной культуре, около десяти лет бывшего общепризнанным законодателем мод в области рок-музыки и даже предвосхитившего некоторые более поздние ее стили — хард-рок, рага-рок, джаз-рок. Но стоит вспомнить о самых первых шагах «Битлз», вернее, тогда еще и не «Битлз», а «Куорримэн» — группы, в которой к Джону Леннону поочередно присоединились Пол Маккартни и Джордж Харрисон.

«Куорримэн» была одной из ливерпульских скиффл-групп, своим названием возрождающих забытый термин «Skiff», употреблявшийся в 20-е годы в Чикаго. Первоначальный же смысл термина «Skiff» — стиль, переплетающий элементы фольклора и джаза, выделяющийся звучанием включенных в оркестр примитивных самодельных инструментов: «казу» — трубка с мембраной из бумаги, «джаг» — кружка или кувшин, «уошборд» — стиральная доска и т. п. Эта танцевальная музыка вызывающе подчеркивала свое «низкое» происхождение, что было свойственно и английским скиффл-группам, стремившимся к доступности и вместе с тем, к национальной характерности своего творчества. Песни скиффл-групп были проникнуты острой злободневностью, в них

говорилось о заботах, переживаниях и протестах простого люда.

И на всем своем дальнейшем пути — играя ли в составе трио «Джонни энд Мундогз», собирая ли вокруг себя квинтет «Силвер Битлз» или образуя вместе с Ринго Старром ставший всемирно знаменитым квартет «Битлз» — Леннон, Маккартни и Харрисон, сами бывшие выходцами из простых далеко не «благополучных» семей, оставались понятными широким массам слушателей, являя им при этом образцы самого высокого искусства.

Было бы, конечно, неверным сказать, что тема протеста пронизывала все творчество «битлз» и всегда преподносилась ими в предельно заостренной форме, «Битлз» необыкновенно многообразны, именно они первыми внесли в рок лирическую струю, они всерьез занялись постижением восточного, медитативного образа мышления и чувствования в музыке. Но факт остается фактом: пластинка Джона Леннона «Sometimes in New York City» была запрещена в Великобритании как причисленная к... открытой коммунистической пропаганде. И подобная же участь постигла немало других песен различных английских бит-групп. Правительство Великобритании запретило ряд пластинок фирмы грамзаписи «Шейн Кимру», пропагандировавшей песни на валлийском языке, в частности «Песни о Мэгги Тэтчер, нарушившей закон» Дэфидда Айвена, в припеве которой есть такие слова: «За язык и работу давайте бороться, ребята, чтобы избавиться от Мэгги Тэтчер».

Активную политическую пропаганду на языке музыки вела группа «Джеферсон Эйрплэйн». Сотрудничали с коммунистами члены группы «Генри Кау». Все это далеко не случайно, потому что бит-группы — примерно с середины 70-х годов их стали уже повсеместно называть рок-группами — подчеркнуто связывали свою деятельность с конкретными явлениями окружающей жизни. С «реакцией обозленных собак на собственную жизнь» сравнивал рок-руководитель группы «Зе Мазерс Ов Инвеншн» Фрэнк Заппа.

Рок становился чем-то вроде «музыкальной периодической печати», остро и незамедлительно откликающийся на все происходящее вокруг. Протестующая позиция рок-музыкантов нередко обретала весьма действенные формы. По инициативе известной кельнской группы «Фло де Колонь» возникло международное движение «Рок против фашизма». Лето 1985 года запомнилось размахом движения «Музыканты против аппарата». Целую серию концертов в пользу развивающихся стран дал популярный рок-певец Боб Гелдоф. Большую роль сыграли и международные фестивали: «Рок за мир» (ГДР), «Песня в борьбе за мир» (СССР), «Рок против наркотиков» (ПНР) и др.

Песни антивоенной тематики можно встретить в репертуаре многих известных рок-групп. Вспомним песню Дж.Леннона и Й.Оно «Give Peace a Chance», песни «People! Let's stop the war» и «Freedom is for Children» группы «Грэнд Фанк Он Зе Рэйпроуз». Как призыв против войны во Вьетнаме воспринималась песня «Child in Time» группы «Дип Перпл».

Все это говорит о том, что сегодня рок, по справедливому замечанию композитора А.Рыбникова, есть «нечто острое, броское, непосредственно затрагивающее душу сверстника, позволяющее поделиться наболевшим свободно». И в этом рок вызывает сочувственные отклики не только в среде молодежной. «Новая музыкальная культура, пробиваясь с боем, противостоит как тугоухим консерваторам, так и разливанному морю механической поп-халтуры», — пишет о рок-группе Бориса Гребенщикова «Аквариум» поэт Андрей Вознесенский.

Но не секрет, что раздаются и голоса, совершенно по-иному расценивающие роль рока в нашей жизни, причем голоса, к которым мы привыкли прислушиваться с обоснованным уважением и доверием. Прекрасный писатель Василий Белов, которому мы благодарны и за самоотверженную его борьбу с губителями Байкала и русских северных рек, с тревогой и горечью пишет в газету: «Дискотеки и рок-музыка в их теперешнем виде тесно связаны с пошлейшей бездуховностью массовой

культуры, следовательно сдабривают почву для алкогольной и другой наркомании».

Чем же вызван такой раскол мнений?

Причина его, безусловно, в неоднородности самого явления рок-музыки. В жизни все мы поневоле сталкиваемся с человеческим лицемерием, видим, как компромиссы способны свести на нет изначально благое дело, частенько вспоминаем летучие выражения: «От великого до смешного — один шаг», «Дорога в ад вымощена благими намерениями» и т. п. Стоит ли удивляться, что и в сфере искусства все это также имеет место?

Можно привести очень много печальных примеров того, как в разных течениях современной массовой культуры чистое зеркало искусства постепенно затягивалось паутиной коммерции. Такая участь постигла ряд отличных американских рок-групп, в частности уже упоминавшуюся «Зе Мазерс Ов Инвеншн». До конца 60-х годов эти группы объединяло гордое название «Underground Bands» — «Подземные группы», подчеркивающее их независимость от шоу-бизнеса. Но индустрия развлечений быстро превратила творчество музыкантов в ходовой товар, развернув широкую рекламную кампанию под лозунгом "That's Underground". Как острили американские любители музыки, рок-группы превратились из «Underground» в «Overground» — «Надземные», лишь только они вошли в высокооплачиваемую элиту дельцов поп-культуры.

Шлягерный уклон репертуара всегда выдает истинную сущность ансамблей, нарекших себя рок-группами, а по существу лишь профанирующих рок. Весьма красноречиво само происхождение слова «шлягер»: оно взято из жаргона австрийских торговцев конца прошлого века, в котором означало особенно успешно сбываемые товары. Музыка в наши дни действительно стала предметом весьма выгодной купли-продажи. В одной из самых развитых европейских стран — Западной Германии поп-индустрия по обороту капитала идет на втором мес-

те, пропустив вперед лишь химическую промышленность.

«Шлягеризация» — это тенденция, которая весьма заметна и в развитии самих жанров и стилей массовой музыки. Пример тому — «диско». В этом стиле в предельно выхолощенном и упрощенном виде предстали признаки целого ряда таких его предшественников, как бути-вуги, рок-н-ролл, твист, мэдисон и др. Французский критик Ж.К.Луазо пишет о диско: «Эта двухтактная музыка, или, лучше сказать, ритм, настолько примитивна, что рядом с ней рок-н-ролл — просто Стравинский». От идейной же нацеленности, социальной значимости рока здесь не осталось и следа. Ален Пароди — кумир диско-клубов заявил: «В 80-х годах голова будет утрачивать свое значение — потому что думать — значит регрессировать — в угоду телу, которое реализует себя в танце, в необдуманном повторении одного и того же элегантно или, наоборот, безобразного движения в течение шести часов подряд».

Комментарии тут, как говорится, излишни. И вполне понятна становится позиция истинных джазовых музыкантов, с презрением отнесшихся к такого рода року. Пианист замечательного джазового ансамбля «Модерн Джаз Квартет» Джон Льюис так отреагировал на решение своего коллеги, вибрафониста Милта Джексона покинуть ансамбль ради более выгодных финансовых предложений: «Мне кажется, мы прекрасно ужились в течение двадцати двух лет. А что касается звезд рок-музыки, зарабатывающих бешеные деньги, о которых мечтает Милт, то они — люди шоу-бизнеса, их профессия — развлекать публику. Мы же — музыканты».

Но нет, пожалуй, ничего отвратительней циничной спекуляции на высоких идеях, которыми порой прикрываются взгляды тех музыкантов, что занимают на сцене и в жизни диаметрально противоположные позиции. К чести публики надо сказать, что она, как правило, чувствует и не прощает такой подлог.



Бурное возмущение вызвала в Западной Германии на рубеже 60 — 70-х годов афера английского рок-оркестра «Эдгар Браутон Бэндз». Первому приезду оркестра на гастроли предшествовало красивое заявление его руководителя и солиста Эдгара Браутона: «Хотя перед нами стоит языковая проблема, мы, однако, хотим идти вместе! Мы можем друг друга понять! Потому что в Англии, как и на континенте, растет движение молодых людей, которые защищаются от власти имущих и их помощников: военных, судей, церквей, полиции».

Выступления оркестра перед многотысячной аудиторией на бесплатных «Свободных концертах» принесло ему широкую известность и симпатии слушателей. Но уже через год тот же самый оркестр приехал уже с единственным нескрываемым намерением — «стричь купоны» на приобретенной в стране популярности. Бешеные цены за билеты, выгодные контракты с престижными фирмами грамзаписи как-то не вязались с прежним обликом борцов за демократию.

«Нас обманул оркестр, окруживший себя прогрессивным имиджем, с которым плохо согласуются его подлинные намерения», — жаловались в газету возмущенные слушатели. Музыкантов, однако, это уже мало волновало. «Они, — как писала газета, — гребли золото, прежнее паблисити вознаграждалось, турне было продано наперед. Протест был нужен, чтобы сделать рок-оркестр известным; как только обречена известность, долг протесту отдан».

Раскол мнений и позиций существует, таким образом, и в самом роке. Существуют и открыто реакционные его ответвления («фашистский рок», «замогильный рок» и т. п.), в которых чувство протеста перерождается в агрессию, в культ грубой силы, направленной против всякого гуманного начала. Массовая музыкальная культура давно стала ареной жестокой борьбы. Далеко не всегда в этой борьбе одерживают верх совесть и преданность искусству.

Не выстоял в борьбе с монополиями поп-бизнеса и международный кооператив «Рок в оппозиции» (RIO)

образованный музыкантами, заявившими о своей творческой независимости от коммерческого искусства. Этот кооператив попытался противопоставить крупнейшим фирмам грамзаписи работу собственной студии Recommended Record, поддерживающей прямой контакт со слушателями и выпускающей диски групп, связывающих свое творчество с социально-политическими целями, «Кевин Койн», «Фэминист Импровайзинг Групп» и др.

Бесплодность этой неравной борьбы послужила одной из многих причин разочарования западной молодежи в возможностях изменить мир к лучшему, что и было отражено «усталым роком» 70-х годов. Активный протест уступил в нем место протесту отстранения, вялой апатии, погружению в наркотический мир иллюзий, поискам душевного равновесия в восточной философии и т. п.

Рок в своих новых течениях предстал почти неузнаваемым, его границы как явления искусства стали еще более условны.

Но, как мы уже знаем, кардинальные изменения в 70-е годы происходили не только в роке. Во всей мировой музыкальной культуре начиналась новая полоса.

## Почему молчат музыковеды

Замечали ли вы, что о роке, как правило, говорят и пишут не как о музыке, даже не как о явлении художественной культуры? Впрочем, и мы сами приступили к разговору о нем не с этой стороны, что тоже, конечно, не случайно. «Рок ведь не столько феномен культуры, сколько социологии», — сказал как-то Борис Гребенщиков. В спорах о роке выражают свою точку зрения писатели, философы, социологи, психологи — словом, кто угодно, но реже всего... профессиональные музыковеды. Почему же?

Здесь можно увидеть несколько причин. Одна из них заключается в том, что музыковеды привыкли иметь дело с нотным текстом, а в рок-музыке, как известно, такового нет. Привычку сличать видимое и слышимое можно считать проявлением уже обсуждавшегося нами «классикоцентризма» восприятия. «Я способен судить о качестве музыки, лишь бросив взгляд на ее запись», — говорил Иоганнес Брамс.

Но ведь занимается же музыкальная фольклористика изучением бесписьменной культуры, опираясь при этом на методику нотных расшифровок! Да и исследования джаза тоже производились музыковедами при помощи записанных нотами импровизаций. Значит дело не только в этом.

Действительно, есть причины и посерьезней. Рок может быть воспринят как не представляющий особого интереса примитив, если пытаться «извлекать» из него музыку и рассматривать ее отдельно. Это так же бессмысленно, как ограничиваться обсуждением музыкального сопровождения бардовской песни, построенной на трех-четырёх аккордах.

Но рок может и ошеломить своей необозримостью, если рассматривать его именно как явление культуры — отражающее, преломляющее и сталкивающее совершенно неожиданные ее элементы. Не покажется тогда преувеличением и характеристика, данная року американским исследователем Де Моттом:

«Рок ассимилировал все, что есть в поле зрения, начиная со своей американской музыки: городские и деревенские блюзы, спиричуэлс и т. д., обогатился звуками и ритмами Африки, Среднего Востока и Индии. Он обратился к прошлому, взяв оттуда барочные звучания, мадригал и григорианские песнопения, обратился в будущее к электронной музыке и шумовым коллажам музыкальной конкретики».

Рок, иначе говоря, способен ставить такие проблемы культурологического ранга, перед лицом которых иной профессиональный музыковед может оказаться столь же неподготовленным, сколь и рядовой слушатель.

К изначальным основам рока можно отнести идею синкретической целостности искусства, в котором одинаково важно все — музыка, слово, костюмы, манера сценического поведения, электронная аппаратура, эмоциональная «отдача» аудитории, наконец, сам характер творческого содружества исполнителей — композиторов, составляющих группу. При выпадении какого-либо из этих слагаемых рок перестает быть роком — «способом музыкального переживания действительности», как образно назвал его Л.Переверзев.

И всё же синкретическая целостность — это скорее именно идея (если не сказать — иллюзорный идеал!) рока, вспоминающего о далеком прошлом и, по выражению Б.Гребенщикова, «смахивающего с культуры пыль». А фактически правильной было бы говорить тут не о синкретизме, а о синтезе, то есть о вполне сознательном объединении предварительно изученных музыкальных знаков, относящихся к разным художественным системам. Известно, в частности, что для того, чтобы ввести «восточный элемент» в музыку «Битлз», Джордж Харрисон брал уроки у знаменитого индийского композитора-ситариста Рави Шанкара. Направленным самообразованием занимались и джазовые музыканты: Арт Блейки специально ездил в Африку изучать игру местных барабанщиков, Джон Колтрейн самостоятельно постигал специфическую ладовую систему восточной музыки, получившую отражение в авангардном джазе. Но просто сказать, что словесной текст важен в рок-музыке, это еще не сказать ровным счетом ничего, поскольку рок и в данном отношении представляет весьма противоречивую картину.

Первые бит-группы, подхваченные в 50-е годы волной рок-н-ролла, выполняли поначалу одну четко определенную для них функцию: аккомпанемент вокалисту, основанный на пружинистом, подхлестывающем ритме, удобном для зажигательного танца. Эмоция, до предела сжатая в импульс движения, — это принцип, определяющий все стороны рок-н-ролла. Короткое дыхание ощущается в его ритме, гармонии, мелодике. Соответ-

ственно выглядит и словесный текст, представляющий смесь кратких отрывистых слов-раздражителей (Rock, Shak, Rattle, Roll и т. п.). Не случайно рок-музыка довольно длительное время оставалась исключительно англоязычной: сама природа английского языка, в котором преобладают короткие фразы, отвечала выразительным задачам жанра.

Надо сказать, что рок шел здесь по уже проложенному пути: ведь словесный текст (хотя и в значительно меньшем объеме) использовался и джазом. Как и в ранней рок-музыке, в джазовых песнях текст отнюдь не являл собой образцы высокой поэзии. Словесный текст в джазе — это скорее средство слоговой артикуляции звука, попутно указывающее на и без того ясный лирический настрой музыки. Можно с достаточным основанием сказать, что инструментальному характеру джазового пения, в котором вокалист стремился максимально приблизить звучание своего голоса к тембру того или иного инструмента (трубы, тромбона, саксофона), гораздо более соответствовала появившаяся в 30-е годы техника «скэт» — виртуозная импровизация с произношением условных слогов (та-ба-да-ба и т. п.). Можно вспомнить здесь и стиль «ду-воп» (doo-wop), продолживший эту традицию и представлявший распевание гармонических последований без инструментального сопровождения на слоги ду-воп (отсюда и название стиля).

В 60-е годы отношение к тексту в рок-музыке резко меняется. Именно текст становится носителем социально-политических, мировоззренческих идей. «Поэтом рока» стали называть основоположника чикагского городского блюза Чака Бэрри, многосторонне отразившего в своих песнях психологию подростка. Да и музыкальный язык таких песен Бэрри, как «School Days» («Школьные дни»), «Almost grown» («Почти взрослый»), «Roll over Beethoven!» («Посторонись, Бетховен!») отличается, можно сказать, психологической достоверностью.

Но особенно значительное влияние на развитие рока оказало в это время творчество американского певца и поэта Боба Дилана (псевдоним Роберта Циммермана) — автора многочисленных рок-н-роллов и песен протеста. С именем Боба Дилана, поэзия которого нередко носила мрачный, фантазмагорический характер, связано и проникновение в рок «наркотического» настроения (такое влияние Б.Дилана испытали в середине 60-х годов и «Битлз»), особенно усиленно культивируемого уже упоминавшимся «психоделическим роком». Туманной метафоричности образов соответствовала особая музыкальная стилистика психоделического рока. Такие группы, как «Джеферсон Эйрплэйн», «Грэйтфул Дэд», «Пинк Флойд», «Прокол Хэрум», увлекались длительными медитативными импровизациями, а также электронной трансформацией звука, рождающей эффекты неясных видений, расплывающихся образов, слуховых галлюцинаций.

Однако в целом музыка рока в этот период нередко оказывалась в некотором отрыве от слова, в ней как бы шли свои собственные эксперименты и стилистические поиски. Зато к началу 70-х годов между музыкой и словом уже достигнуто качественно новое единство. Поэтический текст утрачивает свою прямолинейную агитационность, насыщается тонкой символикой, становится художественно интересным и сам по себе. Появляются специальные текстовые сборники рок-песен. Известные рок-группы («Генезис», «Пинк Флойд», «Ван Дер Грааф Генерэйтер») печатают поэтические тексты на конвертах своих пластинок. Рок и чисто музыкально становится разнообразней и самобытней. Определяются и обретают популярность новые его течения: джаз-рок, блюз-рок, кантри-рок и ряд других.

Понятие «рок-музыка» начинает неуклонно расширяться, теряя свою определенность, и в качестве противовеса этому, в качестве некоей твердой точки опоры, на рубеже 60-х и 70-х годов появляется и надолго утверждает свои позиции хард-рок, всячески избегающий контактов с другими стилистическими течениями и



упорно придерживающийся традиций рок-н-ролла. В своей более поздней модификации, достигшей предельной степени жесткости звучания (максимальная громкость, обнаженно четкий ритм, упрощенная гармония), этот стиль рок-музыки стал именоваться «хэви-метл» и получил признание «мейн-стрима» — главного течения рок-музыки, в той или иной мере прослеживаемого в творчестве большинства групп.

Продолжая вести речь о художественном синтезе, очень легко сбиться на простое описательное перечисление всех разновидностей рок-музыки, а также заняться «гаданием на кофейной гуще» относительно грядущих перспектив рока. Избежать этого и должен бы помочь опыт музыковедения, изучающего на самом разном историческом материале устойчивые законы развития жанров, форм и стилей музыки. Сохранить ориентацию в стремительной эволюции рок-музыки помогут некоторые параллели. И конечно, наиболее напрашивается здесь параллель с ближайшим родственником рока — джазом.

История джаза была не менее яркой, захватывающей, опровергающей всяческие прогнозы. Трудно, пожалуй, высказаться о ней более лаконично и емко, чем это сделал Дж.Л.Коллиер:

«В 1927 году всем казалось очевидным, что музыка Оливера Мортонa не знает себе равных и вот-вот покорит весь мир. А уже в 1929 году новоарлеанский стиль угасал и в джазе начиналась эра биг-бендов, ранее почти незаметных. В 1945 году опять-таки не было и тени сомнения в том, что будущее джаза принадлежит «симфоническим» композициям, черпающим материал в европейской музыке. Но в 1947 году стиль биг-бенда приказал долго жить, а пришедший ему на смену боп сметал все на своем пути. Спустя десять лет боп находился еще на подъеме, и считалось, что любое новое направление джаза будет лишь его модификацией. Но в 1960 году свободный джаз заставил боп посторониться, и в 1965 году будущее джаза уже связывали с именами Колтрейна, Коулмена, Шеппа, Тейлора и их единомыш-

ленников. Но в конце 60-х годов и свободный джаз пал под натиском электронной музыки, которая обязана своим появлением на свет как року, так и джазу».

Обратим особое внимание на тот период истории джаза, когда ему — властителю сердец любителей музыки всего мира — пришлось вдруг отдать пальму первенства року, едва ступившему на концертную эстраду. Что было причиной такой капитуляции? Ведь ни о каком кризисе искусства джаза в этот период говорить не приходится. Совсем наоборот — джаз достиг невиданных вершин, став вровень с профессиональной академической музыкой и по сложности художественных задач, и по богатству средств музыкального языка, и по исполнительскому мастерству.

Стоит, пожалуй, привести здесь отзывы музыкантов-профессионалов о своих коллегах — джазменах.

«Это немыслимо. Я не верю своим ушам и глазам!» Таковы были слова мастера фортепианного искусства Владимира Горовица, пораженного игрой джазового пианиста Арта Тейтума. Феноменальной техникой Тейтума восхищался и великий дирижер Артуро Тосканини.

«Наконец я услышал оркестр Дюка Эллингтона во время его гастролей в нашей стране. Я испытал настоящее потрясение — мне явился джаз в высшем проявлении, зажигательный, одухотворенный, мудрый! Радость моя, как музыканта, была ничуть не меньшей, чем при знакомстве с симфонией Д.Шостаковича или «Весной священной» И.Стравинского».

Так выразил свои впечатления замечательный советский композитор Гия Канчели.

Фанатическая преданность джазовых музыкантов своему делу позволила им достигнуть вершин мастерства не только в технике владения инструментом. Джаз стал в полном смысле слова высоким искусством, в котором глубина художественного содержания обеспечивалась богатством выразительных возможностей музыкального языка.

В развитии джаза следует выделить несколько особенно важных тенденций. Одна из них — это неуклон-

ная его профессионализация. Если первые джазовые музыканты зачастую были попросту малограмотными людьми, то со временем в джаз пришли музыканты с консерваторским образованием. Джазмены стали стремиться глубоко осмыслить ту музыкальную культуру, которой они посвятили свою жизнь.

Поиски новых путей развития музыкального языка джаза велись на все более крепкой теоретической основе. Особенно впечатляющих высот джаз достиг в области ритма и гармонии. По оригинальности и сложности эти стороны музыкального языка джаза вполне сопоставимы с ритмикой и гармонией современной академической музыки.

Диапазон средств, стилей, манер джазового музицирования просто поражает. Причем практически каждое крупное направление джаза достигло до уровня законченной, в мельчайших деталях проработанной системы, овладение которой музыкантом было возможно лишь при условии воистину самозабвенного погружения в ее недра. Именно с этим обстоятельством связано следующее интересное наблюдение Дж.Л.Коллиера:

«В джазе, оказывается, действует жестокое правило: исполнитель может овладеть лишь одним музыкальным языком, только выдающимся музыкантам дано овладеть двумя. Ведущие реформаторы джаза в молодости вырабатывали новый стиль исполнения на основе того стиля, которым овладели еще в юные годы. Гудмен внес свою лепту в создание свинга, отталкиваясь от манеры Тешемахера и новоарлеанцев. Армстронг, прежде чем найти свой собственный язык, прошел через новоарлеанский стиль, играя на корнете в оркестре Оливера. Паркер и Гиллеспи, до того как стать боперами, были сложившимися исполнителями свинга. Однако ни один из корифеев джаза так и не смог овладеть третьим музыкальным языком».

Другая важнейшая тенденция заключается в том, что джаз в процессе своего развития все больше превращался в музыку для слушания. Универсальность этой закономерности нам уже известна. Поздние джазо-

вые композиции предполагали не танцующего, а сосредоточенно слушающего знатока, способного улавливать весьма тонкие нюансы музыкальной речи. Как следствие же здесь не замедлила сказаться все та же злополучная проблема адекватности слушательского восприятия. Становясь все более утонченным и интеллектуализированным, джаз не мог не потерять значительную часть своей аудитории.

В массовой культуре возникла незаполненная ниша, куда незамедлительно рванулся рок, давший долгожданную разрядку двигательной энергии давно всласть не танцевавшей публике. Это был момент наиболее очевидного противостояния джаза и рока, которое один из выдающихся джазовых музыкантов Херби Хэнкок охарактеризовал следующим образом: «Рок стал популярным, потому что он был понятен. Сложный, атональный джаз 60-х оказался трудным для восприятия. В нем нельзя было «соучаствовать», а рок давал такую возможность».

По-видимому, именно основательным знакомством европейцев с современной академической музыкой можно объяснить их большую, чем у американцев, восприимчивость к поздним направлениям джаза. Уступив свои позиции в Америке, джаз продолжал свое движение в новом избранном направлении в различных странах Европы.

Но даже там, где джаз продолжал быть неразрывно связанным со своими истоками и лишь стремился говорить на новом, более сложном языке, обнаружился все увеличивающийся разрыв непонимания музыкантов слушательской аудиторией. «Многие могут слушать Колтрейна целый вечер, но до конца выступления так и не понять, что его музыка — это крик о свободе. Они слушают его и не слышат», — сетовал Арчи Шепп.

Нельзя сказать, что джаз не предпринимал попыток вернуть утраченные позиции. В 50 — 60-е годы в джазе наблюдается возврат к негритянским истокам, к эпохе свинга и блюзу в таких его направлениях, как фанки, соул, хард-боп. Но рок в этой «горячей» сфере уже был

вне конкуренции. Его успеху в немалой степени способствовала техническая революция — появление нового электронного инструментария, обеспечивающего неслыханное прежде «роковое звучание». До конца 60-х годов рок-группы продолжали называть «гитарными ансамблями». Впоследствии все более важную роль стал выполнять электронный синтезатор.

Технический прогресс открывал необозримые горизонты для музыкального языка рока, но он же и таил в себе немалую опасность: к созданию компьютерных музыкальных композиций получили прямой доступ малопрофессиональные люди. В наводнении эфира тиражированной музыкальной продукцией повинен, конечно, не «автоаранжер» — компьютерная программа, позволяющая делать аранжировку мелодии в любом заданном стиле и даже в индивидуальной исполнительской манере того или иного выдающегося артиста. Этот грех — на совести людей, а не машины. «Консервативный» джаз оказался здесь в более выгодном положении, сохранив мастерство композитора, аранжировщика и исполнителя в незамутненной чистоте.

Рок лишь на первом этапе своей истории (примерно с 1954 по 1962 год) ограничивался «таперством» на танцверандах. В 60-е годы американский период рок-музыки уже позади, с появлением ансамбля «Битлз» в рок-музыке всего мира пришло время британского владычества. Началась полоса активных экспериментов, появились многочисленные новые течения рок-музыки. Но при всей этой пестроте картины в развитии рок-музыки вдруг начинают проступать те же самые тенденции, что ранее наблюдались и в истории джаза.

По-прежнему рок-культура ассоциировалась с тысячами любительских групп, но погоду в ней уже делали настоящие профессионалы — поэты, композиторы, аранжировщики, режиссеры, звукооператоры, светотехники. Рок, как и современный театр, стал сложным синтетическим действием, можно сказать — сценическим производством.

И хотя в роке почти всегда сохранялся его стилистический стержень — биг-бит (четырёхдольная акцентированная ритмическая основа, как будто специально созданная для танца), рок тоже стал постепенно превращаться в музыку для слушания. Он как бы предлагал своим поклонникам выбор: сосредоточиться на поэтическом тексте и его преломлении в музыке или «отключиться», «побалдеть», отдавшись стихии ритма, рокочущего, раскаленного потока звуков.

Таким образом, проблема адекватности восприятия в роке тоже возникла, но сначала проявилась завуалированно. Рок вполне мог «нравиться», совершенно не будучи понятным своими слушателями. Не случайно Джон Леннон как-то сказал, что во всем мире всего лишь человек сто по-настоящему понимают музыку «Битлз».

Английский социолог и музыкальный критик Л.Гроссберг так комментировал создавшуюся ситуацию: «Рок-музыка, чтобы быть эффективным инструментом развлечения (а ей отводится именно такая роль большинством воинствующих социологов), обязана непрерывно открещиваться от своей значимости: основное внимание аудитории она должна фокусировать на своей поверхностной, видимой части... (часто удовольствие, доставляемое рокмузыкой, не исчерпывает всех возможностей ее содержательного восприятия)...»

В 70-е годы интересы рок-аудитории уже заметно поляризуются. Основная масса слушателей по-прежнему остается вблизи «тяжелого рока», сознательно примитивизирующего свой язык ради сохранения чистоты стиля. Но именно те немногие, что пошли вслед за группами «Генезис», «Кинг Кримсон», «Даэр Стрэйтс», а в нашей стране — за «Аквариумом», «Алисой», «Странными играми», оказались первыми на пороге нового этапа развития музыкальной культуры. Этот «интеллектуализированный» рок, как и поздний авангардный джаз, может вызывать упреки в элитарности. Но нельзя не признать, что именно ему удалось на очередном крупном витке истории вновь подойти вплотную к желанно-



му синтезу «серьезной» и «легкой» музыки, по крайней мере, снять их внешнее противоречие.

Конечно, это художественное достижение тоже можно интерпретировать по-разному. Можно видеть в нем обоснование «рок-снобизма», наивно полагающего, что отныне рок исчерпывает собой все запросы человека в области музыкального искусства, а все прочее становится уже ненужным. Но можно и оценить истинную перспективу дальнейшего развития искусства, вновь выходящего на орбиту единых устремлений в содержании и языке. Массовая и академическая музыкальная культура сегодня встретились лицом к лицу и — каждая со своей стороны — оказались готовыми к новому диалогу и заинтересованными в нем.

## Встречи на перекрестке

Орбиты массовой и академической музыки в XX веке сближались не однажды. Каждый раз такое сближение бывало очень интересным, хотя далеко не всегда оно приносило высокие в художественном отношении результаты. Не всякий гибрид сохраняет в себе лучшие свойства породнившихся организмов.

Наиболее давнюю историю имеют взаимоотношения джаза и академической музыки. Эти взаимоотношения строились на встречном движении. Сначала сказалось влияние джаза на творчество профессиональных композиторов. Оно было подготовлено интересом европейцев к еще предджазовым формам афроамериканской музыки. Например, в симфонии Антонина Дворжака «Из Нового Света», а также в ряде его камерных сочинений присутствуют мелодии спиричуэлс. Клод Дебюсси и другие французские композиторы охотно обращались в своей музыке к *рэтайму*, *кэк-уоку*.

Отражение джаза в академической музыке менялось по мере проникновения профессиональных композиторов в его суть. Поначалу заимствования носили весьма

внешний характер. В симфоническую партитуру «приглашался» саксофон либо труба «наряжалась» в одежды джазового соло. Иногда композитор позволял себе поупражняться и с полным составом биг-бенда. Такие элементы джазовой стилистики можно встретить во многих произведениях 20 — 30-х годов: «Джазовых сюитах» Д.Шостаковича, «Камерной музыке» П.Хиндемита, Скрипичной сонате М.Равеля, балете Э.Сати «Парад», пьесе А.Онеггера «Регби» и др.

Сколь приблизительным, а порой и неверным было представление профессиональных композиторов о природе джаза, его истинном духовном содержании, позволяет судить уже тот факт, что джаз в академической музыке нередко преподносился как символ зла, разврата, машинного ритма жизни современного города, подавляющего все человеческое. В оратории «Жанна д'Арк на костре» Артура Онеггера, например, элементы джаза появляются в сцене суда над Жанной. В «Истории солдата» Игоря Стравинского джаз ассоциируется со всяческой чертовщиной.

Увлечение джазом как звуковой экзотикой было заметным, но недолгим. «Влияние джаза... вскоре прошло, как проходит благотворная гроза», — подвел итог этого периода Дариус Мийо. Но такой вывод был явно преждевременным. На качественно новом уровне проявился интерес профессиональных композиторов к джазу в послевоенные годы. Сам джаз к этому времени прошел немалый путь, четко представив и свою эстетику и диапазон выразительных возможностей.

Композиторов занимает уже не внешний слой джаза, а его сущность, психологическая основа. «Джаз и современную академическую музыку сближает стремление к раскованности композиции, к исполнительской свободе, — пишет Альфред Шнитке. — Композиторы со все большим интересом, даже с завистью, вслушиваются в джаз и в народную музыку, пытаясь постичь свойственные им законы импровизации, спонтанного раскрепощенного музицирования... Я черпаю из джаза много идей, технических приемов, эмоциональных им-

пульсов. Я отношусь к джазу как к фольклору, как к древнерусской музыке или григорианскому хоралу. Все это равно вдохновляет меня, помогает в работе».

Главная трудность, с которой столкнулись композиторы, пожелавшие соединить академическую музыку с джазом (а также и с роком), заключалась именно в художественно оправданном соотношении композиции и импровизации, сочетании в корне разлитых принципов письменной и устной культуры. Более простым здесь может показаться путь коллажа — контрастного сопоставления элементов этих культур. Но мы уже знаем о подводных камнях полистилистики, о значении скрытых связей разнотильного материала, на которых и выстраивается смысл музыкального произведения. Другой путь основан на взаимопроникновении композиционных структур и выразительных средств джаза (рока) и академической музыки, на неуловимых переходах из одной художественной системы в другую. Такие сочинения, как Второй фортепианный концерт Р.Щедрина, «Концерто грассо для двух оркестров» С.Губайдулиной, Концерт для оркестра А.Эшпая, «Концерт-буфф» и Концерт для симфонического оркестра, трех электрогитар и ударных С.Слонимского могут быть признаны весьма убедительными попытками художественного синтеза.

Ничуть не менее очевидно и влияние академической музыки на джаз. Еще в 20-е годы невероятным успехом пользовался так называемый «симфоджаз», представлявший попытку породнить джаз с симфонической музыкой. Идея эта не угасала и в последующие годы, находя продолжение в таких стилях, как «прогрессив», «кул» и «третье течение».

Симфоджаз 20-х годов (иногда его определяют термином «свит») был типичным образцом музыкальной поп-культуры. В нем безраздельно господствовала концертно-салонная музыка танцевального характера, исполняемая оркестрами симфонизированного типа. Нельзя не признать, что и здесь встречались свои художественные достижения, к которым в первую очередь сле-

дует отнести «Рапсодию в стиле блюз» и «Американца в Париже» Джорджа Гершвина, безусловно талантливые и самобытные сочинения. Но в целом симфоджаз претендовал не столько на тонкий художественный синтез, сколько на эксперимент джазовой аранжировки произведений, мало-мальски подходящих для этого по характеру, в необычных условиях классического оркестрового состава. Строго говоря, такой симфоджаз и не вполне является джазом хотя бы потому, что в нем принесена в жертву основа основ — импровизация.

В середине 40-х годов был достигнут новый рубеж, отмеченный появлением термина «прогрессив». Оркестр Стена Кентона направил свои усилия на сближение таких направлений джаза, как свинг и боп, с современной симфонической музыкой (ориентирами здесь стали Стравинский, Барток, Онеггер, Мийо). Вскоре определилось и еще одно течение джаза, тоже ориентированное на академическую музыкальную культуру. В конце 40-х начале 50-х годов заявил о себе кул-джаз (или, как его еще называли, вест-коуст-джаз — «школа западного побережья»).

Представители кула — Дейв Брубек, Лестер Янг, Джерри Маллиген, Джон Льюис, Пол Дезмонд и др. — были по-настоящему широко образованными музыкантами. Родион Щедрин, вспоминая о своем сугубо профессиональном споре с Джерри Маллигеном и музыкантами его ансамбля, рассказывает:

«Я задиристо утверждал, что джаз по своей природе гомофоничен и «вертикален», что полифония в том виде, в каком она представлена в классической музыке, — джазу недоступна, да, пожалуй, и не нужна. Джерри Маллиген бурно возражал мне. Потом, неудовлетворенный словесным поединком, взял инструмент, подозвал Боба Брукмейера — и они вдвоем стали наглядно «доказывать» мне; как я был неправ. Играли они увлеченнейше, демонстрируя отменную полифоническую технику. Джазовые темы излагались в увеличении, уменьшении, каноном, проходили во всех видах контрапунктов и т. п. Артисты выказали глубокие по-

знания в музыкальной литературе — от венских классиков до Стравинского и Шенберга. Я был сражен. Вот, оказывается, какие мастера делают настоящий джаз».

Уже в самом термине «третье течение» (Third Stream), появившемся в конце 50-х годов, выражена идея синтеза академической музыки («первого течения») с джазом («вторым течением»), осуществляемого сразу с двух сторон. Надежды возлагались на непосредственное сотрудничество академических и джазовых музыкантов: профессиональные композиторы писали музыку, специально предназначенную для исполнения джазовыми музыкантами, а последние в свою очередь старались освоить принципы академической музыки.

Перспективность и обоснованность подобных поисков, казалось бы, не вызвала сомнений, но, увы орешек оказался слишком тверд, и «третье направление» 60-х годов так и не сумело его разгрызть. Нерешенной проблемой осталась все та же связь композиции и импровизации, о чем Дж.Л.Коллиер разочарованно пишет: «Хотя это направление представлялось логичным и необходимым в развитии джаза, все попытки утвердить “третье течение” закончились провалом. Это было все равно что сидеть сразу на двух стульях: с точки зрения публики, музыка, исполненная без признаков джазового стиля, не может считаться джазом; если же музыканты начинали свинговать, то оркестр просто мешал им».

Здесь, однако, следует учесть, что каждое явление музыкальной культуры имеет двоякую ценность: собственно художественную и историческую. И даже неудачные эксперименты «третьего течения» чрезвычайно интересны и ценны для нас, поскольку, задумываясь над ними, мы углубляем свое понимание музыкальной культуры в целом, яснее начинаем представлять ее скрытые механизмы. Именно сейчас, когда «третье течение» формирует свою новую волну, опыт 60-х годов должен быть внимательно изучен и учтен.

В 60 — 70-е годы инициатива сближения с академической музыкой перешла к рок-музыкантам. Английские, французские, немецкие, итальянские, греческие

рок-группы постоянно обращаются к классике. Тон здесь задали «Битлз», доказавшие стилистическую совместимость даже таких разнородных явлений, как блюз, средневековая баллада, галантная музыка XVIII века, индийская рага и т. п.

В быстром темпе был пройден путь, подобный уже проделанному джазом; от целостной аранжировки классической пьесы для рок-состава, (можно вспомнить музыку из «Картинок с выставки» Мусоргского, из балетов «Дафнис и Хлоя» Равеля и «Жар-Птица» Стравинского в обработках И.Томито) к выборочному цитированию классики в контексте оригинальных рок-композиций (что свойственно, например, группам «Эмерсон, Лэйн энд Палмер», «Генезис», «Экспэшн» и др.).

Основой пересечения рока и академической музыки стала полистилистика. И там, и здесь она утвердилась почти одновременно. Характерный штрих: каждое десятилетие в массовой музыкальной культуре выдвигало своего кумира. В 20-е годы им был Луи Армстронг, в 30-е — Бенни Гудмен, в 40-е — Фрэнк Синатра, в 50-е годы — Элвис Пресли, в 60-е — «Битлз», 70-е и последующие годы такого общепризнанного имени не назвали, что и не удивительно: река разветвилась на множество рукавов, и в каждом утвердился свой лидер. Пересечение путей стало неизбежным явлением. Рок и современная академическая музыка тоже оказались на одном перекрестке.

Профессиональные композиторы проявили интерес к року прежде всего как к элементу сложного полистилистического целого. В мюзикле Кара Караева «Неистовый гасконец» рок соседствует с музыкой в стиле барокко и классицизма, сообразуясь при этом с законами оперной драматургии. Вокально-симфонический цикл В.Гаврилина «Земля» сводит воедино академическую музыку, рок, эстраду и бардовскую песню. Полный рок-состав включен наряду с симфоническим оркестром, хором и певцами-солистами в партитуру кантаты А.Шнитке «Осуждение доктора Фаустуса». В каждом из



этих произведений — своя идея, свои мотивы для именно такого объединения.

Удельный вес рока в различных синтесах бывает столь значителен, что позволяет говорить о возникновении новых жанров — рок-концерта, рок-оперы, рок-симфонии, рок-кантаты, рок-балета, рок-мессы. Вслед за нашумевшей в начале 70-х годов рок-оперой Э.Л.Уэббера и Т.Райса «Иисус Христос — суперзвезда», в целом выдержанной в стиле хард-рок, появилось много близких ей сочинений, в которых творческие поиски композиторов оказались направлены на расширение стилистических границ жанра.

В «Юноне и Авось» А.Рыбникова рок соседствует с тувинским фольклором, православным церковным пением, с жестоким романсом. Нет сомнения, что данное сочинение продолжает ту же линию, но не случайно и то, что сам композитор не называет его рок-оперой. Достигнутый здесь синтез более сложен: в нем переплетены опера, мюзикл, мелодрама, музыкально-драматический спектакль. Да и сам рок представлен здесь достаточно разнообразно. Наряду с хард-роком появляется барокко-рок (в интерлюдии из монолога «Родилось рано наше поколение»), электронный рок (в эпизоде плавания кораблей, использовавшем богатые возможности синтезатора «Синти-100»).

На одном перекрестке повстречались после долгой своей конфронтации и джаз с роком. Этого, собственно, не могло не произойти: их общая природа обязательно должна была сказаться. Пластинки, записанные на рубеже 60—70-х годов Майлсом Девисом, сделали его звездой нового течения (непосредственные предвестники которого, правда, обращали на себя внимание и раньше), ориентированного на синтез джаза и рока. Появился джаз-рок, ставший одним из весьма симптоматичных и, разумеется, спорных явлений своего времени.

Прежде всего — почему «джаз-рок», а не «рок-джаз»? Вопрос этот вовсе не формальный, поскольку в новом направлении проявили себя уже признанные ав-

торитеты как в области джаза, так и в области рока. Джаз-рок, как отмечали исследователи, был необычен уже тем, что его утверждение не сопровождалось сменой поколений. Наряду с крупными музыкантами, пришедшими из джаза (Майлс Девис, Херби Хэнкок, Чик Кориа), здесь оказались и корифеи рока, частично пересматривающие свои прежние взгляды (Мак Лафлин, Тони Вильямс, Стенли Кларк, Билли Кобхэм).

В чем же заключалось это встречное движение? Можно увидеть здесь и более внешние, и более глубинные стороны. Известно, что прототип рок-ансамбля находится в джазе: рок получил в наследство от джаза ритмсекцию, сразу же придав ей особую значимость и стилистическую характерность. Теперь же и джаз в свою очередь нашел, что позаимствовать у рока. Ритм-секция в джаз-роковых композициях чаще всего сохраняет специфику рока — его подчеркнутую, жесткую пульсацию. От рока идет и обогащение инструментария электронной.

Рокеры же обратились к джазу, расставшись наконец с «детскими болезнями» пренебрежения сложной гармонией. Теперь они уловили в ней богатые перспективы развития музыкального языка, в чем джаз давал прекрасный пример и стимул для творчества. И конечно же, самое почетное место было отведено в новом направлении джазовой импровизации, вобравшей в себя весь опыт пройденного пути от классического до авангардного джаза. Быть может, именно этим в наибольшей мере и было определено «первенство» джаза в звучании нового термина.

Пересечение путей джаза и рока определялось также совпадением некоторых сторон каждого из них. Прежде всего здесь важен общий настрой на волну достаточно серьезной музыки. Джаз-рок — искусство для думающего и знающего слушателя. Его полистилистика нередко выходит за пределы массовой музыкальной культуры и предполагает широкую образованность аудитории. Закономерно, что дальнейшее развитие джаз-рока в этом направлении было отмечено появлением

нового, более универсального термина «фьюжн» (от английского слова fusion — сплав, слияние), под которым подразумевается синтез элементов джаза, рока, фольклора, симфонической и камерной музыки. Фьюжн — еще одна попытка наведения мостов между письменной и устной культурой, попытка органично свести воедино композицию и импровизацию.

У нас в стране наиболее убежденно и интересно развивает эти идеи ансамбль Алексея Козлова «Арсенал».

Творческая биография этого коллектива не была легкой.

Музыкантам пришлось буквально завоевывать аудиторию, с недоумением отнесшуюся к их «компромиссам». Концерты «Арсенала» нередко начинались вступительным словом его руководителя, разъяснявшего слушателям взгляды и намерения ансамбля. Свои первые шаги А.Козлов комментирует следующим образом: «Современная музыка характерна тем, что в ней можно использовать все, что угодно, любые средства и приемы, если это поставлено в единый контекст, объединено общей художественной задачей. Я вдруг понял, что мои скачки из одного стиля в другой, в чем меня нередко упрекали даже друзья, теперь могут мне пригодиться для работы в современном джаз-роке».

Не сразу сложился коллектив, способный осмысленно воспользоваться всем арсеналом средств современной музыкальной культуры. И не случайно, что после долгих экспериментов с составом Алексей Козлов собрал свой «Арсенал» из студентов Московской консерватории и Гнесинского института. «Солидный профессиональный уровень музыкантов, — вспоминает он, — позволил мне быстро найти с ними общий язык».

Начав с собственных аранжировок композиций из репертуара зарубежных джаз-рок-ансамблей, А. Козлов некоторое время экспериментировал с вокалом, затем полностью переключился на чисто инструментальную музыку. Увлечение «Арсенала» фольклором подарило слушателям оригинальные композиции «Танец шамана»,

«При вечере-вечере», но особенно запомнилось выступлениями с ансамблем Дмитрия Покровского. Каждый ансамбль привел в зал «свою» публику. Но после совместного концерта «своих», и «чужих» уже не существовало. Большой заслугой Козлова и Покровского стало возведение «моста» на месте прежнего «барьера» — создание новой слушательской аудитории, изумленной и покоренной откровением творчества, захваченной самой идеей единого искусства самовыражения в музыкальной импровизации.

А параллельно шла работа над классикой — классикой джаза (ансамбль не отказывался от исполнения чисто джазовой музыки) и академической классикой (особенно охотно возвращался «Арсенал» к музыке Сергея Прокофьева). Поэтому переименование «Арсенала» из джаз-рок-ансамбля в камерно-инструментальный ансамбль в начале 80-х годов вполне отвечало новому этапу его творчества. В этот же период меняется и инструментарий ансамбля. Новый камерный стиль звучания, вытесняя выделявшиеся прежде духовые, вывел на первый план включенные в состав ансамбля синтезаторы.

В границах стиля фьюжн, как следует заметить, «представительство» рока может осуществляться не только громоподобным звучанием. Последние эксперименты «Арсенала» это убедительно подтверждают. Ансамбль строит свои концертные программы как театрализованное синтетическое действо, предполагающее соответствующий сценический реквизит, декорации, костюмы. Значительно расширилось амплу исполнителей, помимо обычных своих функций демонстрирующих еще и владение голосом, пантомимой, сценическим движением. В этом нельзя не почувствовать атмосферу рок-концерта, а также и влияние «инструментального театра» современной академической музыки.

В чем же заключается спорность джаз-рока, выслушивающего в свой адрес отнюдь не одни только комплименты? В негативных оценках джаз-рока нередко просвечивает старая позиция: «либо-либо». Привержен-

цы мейнстрима — как в джазе, так и в роке — с неудовольствием воспринимают размывание когда-то установленных границ, беспокоясь о сохранении специфики своего любимого искусства.

«Джаз теперь настолько пересекается с другими формами музыки, что вряд ли он сможет сохраниться как самостоятельное явление», — пишет авторитетный его знаток Джон Фелл.

Однако во-первых, джаз-рок как одно из многих течений современной массовой музыкальной культуры существует вовсе не вместо, а наряду с джазом и роком и нисколько не посягает на их самостоятельность. Во-вторых же, это течение отвечает не периферийной, как иногда утверждают, а именно магистральной тенденции искусства нашего времени — стремлению к синтезу различных художественных систем. Его появление и развитие глубоко закономерны.

Можно ли тогда сбросить со счета все упреки в эпигонстве и эклектике — бессмысленной мешанине стилей, адресуемые джаз-року? Нет, но их нужно относить не к джаз-року в целом, а к каждому отдельному случаю, к каждой музыкальной композиции, возникающей в его русле. Отсутствие мысли и таланта и здесь вполне может маскироваться эффектным нарядом полистилистической композиции.

Но пожалуй, самой впечатляющей «встречей на перекрестке» была встреча музыкального авангарда и поп-музыки. Подумать только: авангард — рафинированное, элитарное искусство для знатоков и поп-музыка — эта расхожая монета в руках миллионов. Вот уж, казалось бы, антиподы, не имеющие решительно ничего общего! И куда же вдруг подевался непреодолимый барьер между E-Musik и U-Musik?!

И все же именно здесь в 70-е годы возник не просто контакт, а именно слияние двух типов музыкальной культуры, заставившее пересмотреть многие прежние представления о каждом из них. Такой поворот событий, разумеется, был основательно подготовлен, и к нему вела не одна дорога.

Основное русло развития музыкального языка в джазе и роке, о котором только что шла речь, давно уже исподволь подмывало стены замкнувшегося в своем мире авангарда. И если в 50-е годы дело еще не продвигалось дальше отдельных экспериментов с «серийностью» в джазе или относительно параллельных шагов в освоении электронной аппаратуры авангардом и роком, то в последующие десятилетия обозначились новые общие интересы недавних противников. Не случайно одна из тридцати пластинок, составляющих недавно выпущенную капитальную антологию «Музыка ФРГ», содержит записи фри-джаза, который, таким образом, поставлен в один ряд с оперной, симфонической, камерной музыкой, а также с различными авангардистскими течениями.

Три диска, выпущенные в конце 60-х годов Джоном Ленноном и Йоко Оно («Two Virgins» — 1968, «Jite with Lions» и «Wedding Album» — 1969), привлекли к себе особое внимание тем обстоятельством, что в их основу были положены... композиции мэтров академического авангарда — Карлхайнца Штокхаузена и Джона Кейджа. Этот шаг был замечен и поддержан рок-авангардом. К музыке Штокхаузена впоследствии обращались Фрэнк Заппа, Фред Фрит, а Клаус Шульце и вовсе отправился на обучение к Штокхаузену, проведя немало времени в его электронной студии. Штокхаузен, Кагель, Ридль и другие лидеры авангарда со своей стороны также проявили живой интерес к массовой культуре, охотно сотрудничая с рок-группами.

К концу 60-х годов ситуация уже была такова, что позволяла Берндту Алоису Циммерману говорить об отсутствии различий между словарем поп-музыки и авангарда. Действительно, сочинения того же Клауса Шульце нельзя с уверенностью отнести лишь к какому либо одному из этих типов музыкальной культуры. Речь, причем, идет не только о внешних совпадениях техники сочинения, условий исполнения музыки, но и об общих эстетических основах.



Трудно сказать, чьи шаги навстречу оказались тут более решающими. С одной стороны, известные уже нам установки «новой простоты» послужили трапом, любезно поданным массовому слушателю. С другой же — и «усталый рок» 70-х предложил публике целую гамму новых эмоций, позвал за собой в несуетный мир размышлений и душевных откровений. Неудивительно, что в обоих случаях поиски нового эмоционально-психологического состояния, возбуждаемого музыкой, нередко уводили «далеко за пределы Европы, переносили в глубину истории. Интерес к восточной, африканской, латино-американской культуре, к архаике средневековья в равной степени свойствен и новой волне авангарда и современной поп-музыке.

Возможность примерно одинаково настраиваться на прослушивание «новой музыки» и поп-музыки свидетельствует о том, что в современной музыкальной культуре действительно возникла непривычная для нас ситуация. Не следует, конечно, чрезмерно идеализировать эту ситуацию, полагая ее залогом быстрого решения всех проблем. Ведь сама «настройка» представляет проблему, в которой каждый, в зависимости от возраста, опыта, уже сложившихся вкусовых пристрастий, обнаруживает свои собственные трудности. Но по перекинутому мосту уже идет оживленное движение, а это не может не радовать.



## Несколько слов на прощание

Итак, раздумывая о музыке вокруг нас, мы как бы и сами мысленно обошли музыку кругом, повидав и седую ее старину, и совсем недавние ее достижения. Конечно, мы совершили весьма беглую экскурсию, но кое-что, хочется надеяться, она все же позволила уяснить.

О чем бы ни пришлось нам здесь упоминать, речь неизменно шла о сегодняшнем дне, о нашей с вами жизни, в которой все слито воедино и ни от чего нельзя полностью отгородиться. Какова жизнь — таково и искусство, ею питаемое. Такова и музыка, ведь и в ней тоже, как справедливо утверждает Родион Щедрин, «все соотнесено, взаимосвязанно. Ничто не может развиваться обособленно. Все жанры в музыке “аукаются” и слышат друг друга».

Многоязычие, скрещивание путей, возрождение в новых условиях давно забытого — это реальность, с которой нельзя не считаться, это сегодняшний мир музыки. В этом мире невозможно ориентироваться вслепую, в нем ни для кого нет легких дорог — ни для самих музыкантов, ни для их слушателей. Он бесконечен, этот мир, открытый и в прошлое, и в будущее. Каждый волен выбрать в нем свое — соответствующее вкусу, настроению, сиюминутным обстоятельствам.

Но сделать выбор — это значит уметь осмотреться вокруг, заметить, сравнить, задуматься. Все это не всегда получается с первого раза. Поэтому, если впервые услышанная музыка и покажется слишком далека, не нужно спешить с выводами. Быть может, все дело в том, что это мы по неопытности заглядываем в бинокль с обратной стороны?

И безусловно, стоит вернуться еще и еще раз туда, где мы поначалу не нашли для себя дороги. Главное здесь — правильно настроиться на нужную волну, а для этого, конечно, необходима и определенная эрудиция,

некоторые знания именно о той музыке, к встрече с которой мы готовимся.

Где взять такие знания? — спросите вы. Прежде всего у самих музыкантов, которые всегда охотно ими делятся. О различных тонкостях творчества просто и доступно говорили и писали многие композиторы. Интересным и полезным чтением наверняка окажутся для вас статьи, заметки и афоризмы о музыке Роберта Шумана, «Мемуары» Гектора Берлиоза, книги «Летопись моей музыкальной жизни» Н.А.Римского-Корсакова, «Я — композитор» Артура Онеггера, «Хроника моей жизни» Игоря Стравинского и многие другие. Глубокими мыслями о музыке делились и выдающиеся музыканты-исполнители — Генрих Нейгауз, Пабло Казальс, Шарль Мюнш, Леонард Бернштейн, Леопольд Стоковский, Федор Шаляпин.

К сожалению, по прочтении книги о музыке не всегда удастся сразу же прослушать представленные в ней произведения, что очень важно. Не в каждом городе есть и филармония, предлагающая слушателям циклы абонементных концертов-лекций, специально посвященных тому или иному музыкальному жанру, стилю, направлению. Зато нам на помощь часто приходит телевидение, где мы как раз находим столь важное сочетание слова о музыке со звучанием самой музыки, исполнение которой можно еще и наблюдать зрительно. Музыкальные телепередачи очень разнообразны, некоторые циклы уже много лет регулярно выходят в эфир. Их авторами и ведущими являются авторитетные музыканты.

Общение с настоящими мастерами искусства не оставит вас равнодушными, научит, слушая, слышать, сделает жизнь богаче и интересней.

В добрый путь, друзья!

# СЛОВАРЬ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТЕРМИНОВ И ПОНЯТИЙ, ВСТРЕЧАЮЩИХСЯ В КНИГЕ

**АЛЕАТОРИКА** (от лат. *alea* — жребий) — техника композиции, при которой часть процесса создания музыкального произведения сознательно подчинена автором более или менее управляемой случайности. В зависимости от степени и характера инициативы, предоставляемой при этом музыканту-исполнителю, выделяют несколько видов алеаторики: свободная, контролируемая и т.д.

**АЛЛЕГРО** (итал. *allegro* — живой, веселый) — 1) быстрый, подвижный темп исполнения музыки; 2) термин, обозначающий характер, а также и форму — сонатное аллегро — первой части сонатно-симфонического цикла.

**АНДАНТЕ** (итал. *Andante*) — 1) умеренно-медленный темп; 2) наименование медленной части сонатно-симфонического цикла, подразумевающее не только соответствующий ее характер, но и определенные структурные признаки.

**АНТИФОН** (греч. *αντιφωνος* — противозвучание, звучащий в ответ) — песнопение, в котором особо подчеркнута пространственная характеристика звучания, что достигается поочередным вступлением двух взаимоудаленных хоров или хора и солиста.

**АРАНЖИРОВКА** (от англ. *arrangement*) — обработка мелодии, музыкальной темы для исполнения избранным составом инструментов, предполагающая активное проявление творческой инициативы аранжировщика, свободное обращение с заимствованным материалом.

**АТОНАЛЬНОСТЬ** (от греч. *a* — отрицательная приставка и «тональность») — термин, означающий отказ от традиционной для классической музыки тональной системы, характеризующейся взаимосвязью опорного, устойчивого тона — тоники и ряда подчиненных ему, неустойчивых тонов.

**АУТЕНТИЧНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО** — отчетливо проявившаяся в музыкальном исполнительстве последних двух десятилетий тенденция, связанная с попытками вернуть старинной музыке ее истинный, первоначальный облик. Аутентичное исполнительство предполагает глубокое проникновение в дух отдаленных музыкальных эпох, что становится возможным благодаря серьезной исследовательской работе музыкантов-исполнителей: расшифровке старинных нот, освоению

техники игры на давно вышедших из употребления инструментах, изучению исторических и литературных источников.

**БИБОП**, или **БОП** (от звукоподражательных слов bebop, bop) — стиль джаза, пришедший в 1940–50 годы на смену свингу. Известен также под названиями «бибап», «рибап», «минтонстиль». Родоначальники боба Чарли Паркер и Диззи Гиллеспи, обращаясь к малым, прозрачным по фактуре оркестровым ансамблям — комбо, значительно обогатили язык джаза в области мелодики, гармонии и ритмики.

**БИГ-БЕНД** (англ. big band — большой оркестр) — разновидность джазового оркестра из 10–20 человек; сложился в 1920–30 годы. В составе биг-бенда использованы три группы инструментов: саксофоны-кларнеты (reels), медные духовые инструменты (brass), ритм-секция (rhythm section). Возможно также подключение струнных инструментов и секции деревянных духовых. Биг-бенды используются для исполнения джазовой музыки разных стилей, однако наиболее значительный этап их развития связан со стилем свинг (1930-е гг.).

**БИТ** (от англ. beat — удар, пульс) — термин, используемый в нескольких значениях, основные из которых: 1) метроритмическая пульсация внутри такта, в зависимости от которой устанавливается та или иная акцентная структура: граунд-бит, офф-бит, он-бит, ту-бит, фоур-бит и т.д. 2) Стиль, сложившийся в раннем периоде поп-музыки на основе рок-н-ролла (big beat) и характеризующий особый тип ансамблевого музицирования — бит-группа.

**БЛЮЗ** (предположительное происхождение термина от американ. to feel blue — быть печальным или англ. blue devils — меланхолия, хандра, а также от англ. blue — голубой) — традиционный жанр афроамериканской музыки, развившийся из негритянского фольклора и отличающийся специфическими стилистическими особенностями. Блюзовая традиция присутствует практически во всех джазовых стилях, обнаруживая себя в особенностях интонирования, в характерных деталях формы, мелодики, гармонии.

**ВАЛЬС** (франц. valse, через нем. walzen — кружиться) — бальный танец, который танцуют парами, кружась. Темп вальса быстрый или умеренно быстрый, размер трехдольный.

**ГОМОФОНИЯ** (от греч. оμοφωνία — однозвучие, унисон, от ομος — один, один и тот же, одинаковый и φωνή — звук, голос) — вид многоголосия, в котором главенствует один мелодический голос, а остальные голоса играют явно подчиненную роль, составляя гармонический аккомпанемент.

**ДЕМЕСТВЕННЫЙ РАСПЕВ**, или **ДЕМЕСТВЕННОЕ ПЕНИЕ**, — один из основных распевов русской православной церкви. Первое упоминание о нем относится к 1441 году. Как и знаменный распев, основан на системе мелодических попевок.

**ДИКСИЛЕНД** (англ. Dixieland — страна Дикси) — разновидность традиционного джаза. Термин введен в обиход белыми музыкантами на

рубеже XIX–XX вв. «Страна Дикси» — символическое название южных штатов Америки; о сказочной «стране Дикси» неоднократно упоминается и в негритянских народных песнях. В процессе своего развития диксиленд сблизился с негритянским новоорлеанским джазом, следствием чего явились новые формы джазовой музыки (чикагский стиль и пр.). Инструментальный состав диксиленда — труба, тромбон, кларнет, ритм-секция.

**ЖАНР** (франц. *genre*, от лат. *genus* — род, вид) — понятие, характеризующее роды и виды музыкальных произведений в связи с их происхождением и жизненным назначением, способом и условиями исполнения, восприятия, а также с особенностями содержания и формы.

**ЗНАМЕННЫЙ РАСПЕВ** — основной вид древнерусского церковного пения. Название происходит от старославянского слова «знамя», то есть знак. До середины XVI века существовал исключительно в виде одноголосного мужского пения. По наиболее вероятным предположениям, заимствован из Византии, о чем свидетельствует и принятая в нем система «осьмогласия». Так называлась совокупность особых правил распевания гимнических текстов, составляющих столп — цикл, повторяющийся при богослужении каждые 8 недель. Отсюда, в свою очередь, и одно из названий знаменного распева — «столповое пение».

**ИНТЕРВАЛ** (от лат. *intervallum* — промежуток) — соотношение двух звуков по высоте, то есть по частоте звуковых колебаний. Звуки, составляющие интервал, могут быть взяты одновременно (гармонический интервал) или поочередно (мелодический интервал). В различных типах музыкальной культуры приняты разные системы интервалов. В частности, утвердившаяся в европейской профессиональной музыке примерно трех последних столетий темпированная интервальная система основана на делении октавы на 12 равновеликих полутонов. Названиями интервалов служат латинские порядковые числительные, указывающие на количество ступеней гаммы, охватываемых тем или иным интервалом: прима, секунда, терция, кварта, квинта, секста, септима, октава.

**КАДЕНЦИЯ** (итал. *cadenza*, от итал. *cadere* — падать, затихать) — 1) мелодико-гармонический оборот, завершающий музыкальное произведение или его отдельную часть; 2) свободная импровизация солиста, специально предусмотренная композитором в одном из разделов крупного музыкального произведения, например, концерта.

**КАНОН** (греч. *κανων* — норма, правило) — помимо общего смысла этого термина, подразумевающего некую прочно устоявшуюся традицию, систему строго соблюдаемых правил, в музыке существует и более узкий смысл: канон — полифоническая форма, в которой различные голоса излагают одну и ту же мелодию, но вступают с нею поочередно, один за другим.



**КАНТАТА** (*итал.* cantata, от *cantare* — петь) — крупное вокально-инструментальное произведение, исполняемое одним или несколькими солистами, хором, оркестром. Кантаты, первоначально появившись в первой половине XVII века, писались как на духовные, так и на светские тексты.

**КВАДРАТ** — термин, особенно распространенный в джазе и обозначающий структуру, заданную темой и варьированно повторяемую в лепи последующих импровизаций. Сохраняемыми при повторениях квадрата элементами обычно являются количество тактов, основной контур мелодии и гармоническая схема аккомпанемента. В весьма близком значении используется иногда и другой термин — «корус» (*chorus*).

**КОНКРЕТНАЯ МУЗЫКА** (*франц.* music concrete) — музыкальные композиции, создаваемые путем записи на магнитофонную ленту звуков природного или искусственного происхождения, подвергаемых последующему монтажу и техническим трансформациям. Первые опыты в области конкретной музыки осуществлены в 1948 году французским инженером-акустиком П. Шеффером.

**КОНТРАПУНКТ** (*нем.* Kontrapunkt, от *лат.* punctum contra punctum, буквально — точка против точки) — сочетание одновременно звучащих самостоятельных мелодий, подчиняющееся определенным правилам музыкальной грамматики. Контрапунктом в сфере профессиональной музыки также именуют особую научную и учебную дисциплину.

**КЭК-УОК** (*англ.* cakewalk, буквально — шествие за пирогом; пирог — традиционный приз за лучшее исполнение) — танец-марш афроамериканского происхождения, предшественник регтайма. В Европе приобрел популярность в начале XX века.

**КЮЙ** — жанр казахской или киргизской народной инструментальной музыки, исполняемой на домбре или комузе. Кюй может представлять пьесу разной протяженности и разного характера, для него типичны изобразительные элементы (подражание бегу коня, полету птицы и т.п.). Нередко исполнением кюя сопровождается пересказ народной легенды.

**ЛЕНДЛЕР** (*нем.* Landler, от *Landl* — область в Западной Австрии) — крестьянский парный танец в трехдольном размере, от которого произошел вальс.

**МАДРИГАЛ** (*франц.* madrigal, *итал.* madrigale) — светский музыкально-поэтический жанр эпохи Возрождения, истоки которого находят в старинной итальянской пастушеской песне. В эпоху Раннего Возрождения (XIV в.) мадригал появился в профессиональной поэзии, но затем был временно вытеснен другими жанрами и лишь в эпоху Высокого Возрождения (XVI в.) достиг своего расцвета. Золотой век мадригала — рубеж XVI–XVII столетий связан с именами Л. Маренцо, К. Джезуальдо ди Веноза, К. Монтеверди. Именно в этот период мадригал стал музыкальной формой, особенно гибко передающей оттенки

поэтического текста, изобилующей смелыми экспериментами в области музыкального языка.

**МАЗУРКА** (польск. *mazurek, mazur*) — польский народный танец. Впервые появился у жителей Мазовии. Характеризуется быстрым темпом, трехдольным тактом с акцентированной второй, иногда третьей долей. В XIX веке мазурка привлекла внимание многих европейских композиторов, стала излюбленным жанром салонного музицирования, модным балльным танцем. Особую роль мазурка сыграла в процессе утверждения самобытности польской музыкальной культуры. В частности, фортепианные мазурки Ф.Шопена — это настоящие поэмы-картины, удивительный сплав тонкой лирики, героики повстанческих песен и сочной образности народно-бытовых сцен.

**МЕЛИЗМЫ** (от греч. *melisma* — песнь, мелодия) — мелодические украшения, обозначаемые особыми условными знаками или полностью выписываемые в виде мелких нот.

**МЕНУЭТ** (франц. *menuet*) — трехдольный французский танец народного происхождения. В конце XVII века стал придворным балльным танцем с церемонными поклонами и реверансами. Различные разновидности менуэта продолжали появляться и позже. Менуэт стал одной из возможных частей инструментальной сюиты эпохи Барокко, в качестве вставного танцевального номера включался в оперы и балеты. В классической симфонии менуэт поначалу фигурировал как одна из средних частей цикла, со временем уступив там свое место жанру скерцо.

**МЕССА** (франц. *messe*, от позднелат. *missa*) — жанр хоровой музыки, являющийся важной частью католического богослужения. С XIV века месса представляет цикл из пяти основных разделов: Кирие, Глория, Кredo, Санктус и Бенедиктус, Агнус дей. Помимо них в мессу нередко включаются и другие дополнительные разделы с самостоятельным текстом. Погребальная месса называется реквиемом.

**МОНОДИЯ** (греч. *μονωδία* — песня одного певца) — в широком смысле — всякая одnogолосно излагаемая мелодия.

**МОТЕТ** (франц. *motet*, от *mot* — слово) — жанр многоголосной вокальной музыки, возникший во Франции в XII веке. На протяжении всех последующих веков мотет оставался важнейшим жанром западно-европейской духовной и светской музыки, значительно меняя при этом свой облик. Представляя первоначально двухголосное изложение напевов католической службы с латинским текстом, мотет в дальнейшем стал основываться и на народно-песенном материале с текстами светского характера. Помимо мужских голосов в мотете со временем зазвучали и голоса мальчиков-дискантистов, а затем появились и дублирующие вокальные голоса инструменты. В жанре мотета композиторы нередко демонстрировали особое мастерство ритмической и полифонической техники.

**МУГАМ** — жанр азербайджанской народной музыки, многочастное вокально-инструментальное произведение. Поэтические тексты для мугама заимствовались из лирических стихов классиков восточной поэзии. В настоящее время используются и стихи современных поэтов. Форма мугама основана на чередовании свободно-импровизационных

разделов с выдержанными в четком ритмическом движении вокальными или инструментально-танцевальными разделами. Тем самым структура мугама напоминает рондо.

**ПАРТЕСНОЕ ПЕНИЕ** (от *позднелат.* partes — голоса) — стиль многоголосной хоровой музыки, перенесенный в Россию с Украины в середине XVII века. Просуществовал до последней четверти XVIII века. В партесном пении допускались как духовные, так и светские тексты, количество голосов колебалось от 3-х до 12-ти, в единичных случаях достигая 24-х и даже 48-ми. Материалом для партесного песнопения мог послужить знаменный или иной распев, гармонизуемый в соответствии с вкусами новой эпохи.

**ПЕРИОД** (от *греч.* περίοδος — обход, определенный круг времени) — построение, в котором изложена одна относительно развитая и завершенная музыкальная мысль — тема. Период может представлять собой слитное целое, но может и распадаться на части, имеющие собственное каденционное завершение и называемые предложениями. Во всем этом нетрудно заметить родство с периодами словесной речи, границы которых обычно выделяются в письменном тексте красной строкой.

**ПОЛИФОНΙΑ** (от *греч.* πολυς — много и φωνή — звук) — вид многоголосия, основанный на одновременном сочетании ряда равноправных, мелодически самостоятельных голосов.

**РАГА** — одна из древних форм музицирования, и по сей день широко распространенная в Индии. Слово «рага», встречающееся в бенгальском языке, хинди и санскрите, имеет множество самых разнообразных значений: цвет, страсть, печаль, зависть, боль, мотив, песня и др. Рага как музыкальный жанр также охватывает широкий круг эмоциональных состояний. Важнейшими сторонами музыкального языка раги, которая исполняется небольшим ансамблем народных инструментов, является ритм и тембр. Сложность ритмического рисунка и многообразии тембровых оттенков особенно заметны в звучании ударных инструментов. Звуковысотная интервалика раги также очень необычна для европейского слуха. Октава, например, делится здесь не на 12 полутонов, как мы привыкли, а на 22 части — шрути. В наше время стала практиковаться особая нотная запись раги — жанра, изначально относящегося к устной традиции, — однако шрути в нотном тексте не фиксируются, а импровизируются исполнителем в соответствии с интонационными нормами каждого вида раги.

**РАПСОДИЯ** (от *греч.* ραψῳδία — пение или декламация нараспев эпических поэм; нем. Rhapsodie, франц. rapsodie, итал. rapsodia) — вокальное или инструментальное произведение свободной формы, представляющее собой последование разнохарактерных эпизодов. Особая популярность жанра рапсодии в XIX веке связана прежде всего с именем Ф. Листа — автора 19-ти «Венгерских рапсодий» и «Испанской рапсодии», в которых блестяще продемонстрированы возможности виртуозного варьирования подлинных народных мелодий. Авторами

рапсодий являлись также И.Брамс, А.Дворжак, С.Рахманинов, Д.Гершвин и другие композиторы.

**РЕВЕРБЕРАЦИЯ** — термин из области акустики, подразумевающий остаточное звучание, сохраняющееся после полного прекращения действия источника звука за счет поступления в данную точку запоздавших отраженных и рассеянных волн.

**РЕГИСТРОВКА ОРГАНА** — предварительная подготовка тембра звучания органа, достигаемая путем выбора соответствующих комбинаций его труб (регистров). Самые крупные органы имеют до 30 тысяч труб, для пользования которыми перед исполнителем находится специальный аппарат управления — кафедра (*spieltisch*) с клавиатурами для рук и для ног, а также с многочисленными рукоятками, кнопками, рычагами и другими приспособлениями. Непосредственно в процессе исполнения музыки изменениями регистровки органа часто занимается ассистент, находящийся рядом с органистом.

**РЕГТАЙМ** (*англ. ragtime*, от *rag* — отрывок и *time* — время) — важнейший предшественник джаза, форма бытовой городской танцевальной музыки, исполнявшейся североамериканскими неграми в кафе, танцевальных залах. Возник в 70-х годах прошлого века. Специфической особенностью является несовпадение ритма двух основных линий, возникающее при наложении регулярной ритмической пульсации — бита в партии левой руки пианиста и оффбита — свободно акцентированной синкопированной мелодии.

**РОНДО** (*итал. rondo*, франц. *rondeau*, от *rond* — круг) — распространенный жанр в музыке различных эпох, основным формообразующим принципом которого является неоднократное проведение основной темы — рефрена в чередовании с другими темами — эпизодами.

**САРАБАНДА** (*исп. Zarabanda*) — старинный испанский, поначалу столько женский, страстный танец в трехдольном метре. В 1583 году исполнение сарабанды было запрещено в Испании церковью. Однако в 1618 году, преодолев запрет, сарабанда стала придворным танцем, приобретя при этом торжественный и величавый характер. В дальнейшем продолжают одновременно существовать быстрый и медленный виды сарабанды. С середины XVII века сарабанда становится постоянной частью инструментальной танцевальной сюиты, имея характер торжественного танца-шествия с акцентом на второй доле такта. После довольно долгого забвения жанр сарабанды вновь возродился в XX веке в творчестве композиторов неоклассицистской ориентации.

**СВИНГ** (*англ. swing* — качание, взмах, вращение) — один из самых емких и варьируемых по смыслу терминов в области джаза. Его основные значения: 1) особая ритмическая структура, основанная на несовпадении ритмических акцентов мелодии и акцентов аккомпанемента. Свинг воспринимается как эффект «раскачивания» вокруг метрического «стержня», вызывающий ощущение упругости, пластичности исполнения; 2) стиль оркестрового джаза, сложившийся на рубеже 20-30-х годов. Связан с деятельностью больших оркестров (биг-бендов) и камерных ансамблей (комбо). Синтезирует негритянские и европейские

традиции, свинг отводил важную роль и свободной сольной импровизации, и продуманной композиции, и изысканной аранжировке. «Эрой» свинга принято считать середину 30-х годов. Новая волна увлечения этим стилем возникла в 50-е годы.

**СИМФОНИЯ** (*греч.* συμφωνία — созвучие). В современном понимании — жанр крупного музыкального произведения для оркестра с возможным использованием вокала. Однако у термина «симфония» очень давняя история, и в разные времена он заключал в себе, соответственно, разный смысл. В частности, в эпоху Античности под симфонией подразумевали любое благозвучное сочетание тонов, голосов, например пение в унисон. В эпоху Возрождения симфонией называли инструментальное вступление к многоголосным вокальным сочинениям, например к мадригалам. Симфонией первоначально именовали и оркестровое вступление к опере. В XVIII веке складывается классический тип симфоний, вскоре ставший самым важным и богатым художественными возможностями музыкальным жанром. Четыре части классической симфонии — Аллегро, Анданте, Скерцо, Финал — образуют сонатно-симфонический цикл, как бы символизируя разные взгляды человека на окружающий мир. По масштабу и по характеру художественного содержания жанр симфонии вполне можно сопоставить с жанрами литературного романа или театральной пьесы. И неслучайно в творчестве композиторов-романтиков возник особый вид программной симфонии, опирающейся на сюжет и драматургическую канву конкретных литературных произведений.

**СИНКОПА** (*от греч.* — усечение) — термин, заимствованный музыкантами в XIV веке из грамматики и означающий там выпадение неударного слога или гласного звука внутри слова. В музыкальном языке под синкопой подразумевается любой сдвиг ожидаемого ударения, то есть перенесение акцента с метрически более сильной доли такта на слабую.

**СКЕРЦО** (*итал.* scherzo, буквально — шутка) — жанровое определение музыкальной пьесы игрового, оживленного характера в трехдольном метре. Скерцо может быть и одной из частей крупной циклической формы (сонаты, симфонии).

**СОНАТА** (*итал.* sonata, от sonare — звучать) — один из наиболее важных жанров камерной инструментальной музыки. В XVI-XVII веках сонатами назывались любые инструментальные произведения, в отличие от кантат — произведений вокальных. В эпоху Барокко соната представляла собой циклическую форму, основанную на противопоставлении разнохарактерных частей: быстрых и медленных, гомофонных и полифонических и т.п. Классическая соната сложилась во второй половине XVIII века, заняв в области камерной музыки такое же почетное место, какое в музыке оркестровой отведено симфонии. Единый принцип композиционного строения сонаты и симфонии отражен в понятии «сонатно-симфонический цикл».

**СОНАТНАЯ ФОРМА**, или **ФОРМА СОНАТНОГО АЛЛЕГРО**, — музыкальная форма, типичная для первых частей классических сонат, симфоний, квартетов. Эта форма основана на начальном противопоставлении и дальнейшем совместном развитии и сближении двух кон-

трастирующих друг другу тем — главной и побочной. Сонатная форма состоит из трех крупных разделов. В экспозиции демонстрируется основной тематический материал, включающий помимо главной и побочной тем еще и некоторые другие самостоятельные темы. Принцип расположения и взаимосвязи всего этого материала нередко заимствуется из риторической диспозиции, послужившей для композиторов классиков своего рода эталоном. В следующем разделе сонатной формы — разработке материал экспозиции подвергается разного рода изменениям, результатом чего является сближение главной и побочной тем в репризе, где они, как правило, проводятся в одной, главной для данного произведения, тональности.

**ТРАНСКРИПЦИЯ** (*лат. transcriptio*, буквально — переписывание) — переработка текста музыкального произведения, производимая либо с целью приспособления его для исполнения на другом инструменте, либо ради большего удобства или усиления виртуозности исполнения на том же инструменте, что предполагался в оригинале.

**ФУГА** (*от лат. fuga* — бег) — одна из наиболее развитых полифонических форм, предполагающая многократное поочередное проведение музыкальной темы (или нескольких тем) каждым голосом в соответствии с четко определенным композиционным планом.

**ХОРАЛ** (*нем. Choral*, *позднелат. cantus choralis* — хоровое песнопение) — общее жанровое определение традиционных песнопений западнохристианской церкви. Различают два основных типа хораля: григорианский и протестантский. Григорианский хорал — однополозные песнопения, сложившиеся в первые века существования католической церкви. Текучий, непрерывный характер звучания григорианского хораля исключал присутствие всякой субъективности — это вневременное изречение «Божественной истины», отрешающее человека от повседневности, мирской суеты. Протестантский хорал возник с наступлением Реформации, противопоставившей католичеству другие духовные идеалы. Богослужение было переведено с латыни на понятный всем национальный язык, церковная музыка обогатилась интонациями народно-песенного происхождения. Под воздействием бытовой музыки хоральная мелодика получила аккордовое оформление. В итоге возникло принципиально новое понимание хоральности: неторопливое, размеренное движение, аккордовый склад, серьезность характера. Присутствие эмоционально-личностной стороны в протестантском хорале определялось его важнейшей функцией: хорал стал формой прямого, страстного обращения общины с молитвой к Богу.

**ШАНСОН** (*франц. chanson* — песня) — в широком смысле французская песня во всех ее исторических разновидностях. Так назывались и средневековые эпические поэмы, и лирические песни трубадуров, и полифонические многоголосные песни эпохи Ренессанса. Это же название закрепилось и за репертуаром французских кабаре, кафе-шантанов, мюзик-холлов в XX веке. Искусство лучших французских



шансонье — исполнителей шансон относится к высококлассным образцам поп-музыки.

**ЭТЮД** (от франц. *etude* — учение, изучение) — пьеса, предназначенная для развития технических навыков и мастерства музыканта-исполнителя. В XIX веке, однако, этюд становится полноправным концертным жанром, не только выявляющим виртуозные возможности исполнителя, но и использующим эти возможности для создания неповторимого художественного образа.

# Содержание

К читателям .....	3
<b>ГЛАВА 1.....</b>	<b>8</b>
<b>ХОРОШО ЗАБЫТОЕ СТАРОЕ, ИЛИ     ДЕЙСТВИТЕЛЬНО ВПЕРВЫЕ?.....</b>	<b>8</b>
«Современная музыка»: мы в музыке или музыка в нас? .....	8
О музыке с нотами и музыке без нот.....	14
О композиторском творчестве и его «полюсах»....	22
Человек на концертной эстраде.....	49
Слушая, слышать!.....	63
Для чего музыка меняет адрес.....	70
<b>ГЛАВА 2.....</b>	<b>79</b>
<b>МУЗЫКА СЛОВ В СЛОВАХ МУЗЫКИ .....</b>	<b>79</b>
«Музыкальный язык»: метафора или научный термин?.....	79
Нота, буква, цифра .....	105
Есть ли у музыки словарь?.....	130
Эта обманчивая «новая простота».....	141
<b>ГЛАВА 3.....</b>	<b>152</b>
<b>О «ЛЕГКОЙ» МУЗЫКЕ И «ТЯЖЕЛОМ» РОКЕ .....</b>	<b>152</b>
«Барьеры» и «мосты» .....	152
Музыка протестует.....	159
Почему молчат музыковеды.....	187
Встречи на перекрестке.....	198
Несколько слов на прощание .....	211
<b>СЛОВАРЬ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТЕРМИНОВ И     ПОНЯТИЙ, ВСТРЕЧАЮЩИХСЯ В КНИГЕ .....</b>	<b>213</b>
Содержание .....	223

Научно – популярное издание

*Александр Соколов*  
Музыка вокруг нас

Оформление и макет  
*Г.Ордынского*

Подбор фотоиллюстративного материала  
*А.Соколова*

Компьютерная верстка *О.Филипповой*

Лицензия №

Подписано в печать 30.05.96. Формат 84×108 1/32. Бумага офсетная.

Гарнитура Таймс. Печать офсетная. Усл. печ. л. 11,76.

Уч.-изд. л. 10,46. Тираж 2000 экз.

Зак. *4211* СЗ.

Издательский дом «Федоров»

