

V

В И Т М
ОПРОСЫ
СТОРИИ,
ТЕОРИИ,
МЕТОДИКИ

Л. МАЗЕЛЬ

О природе и
средствах
музыки

Ташкент, Издательство "Мир"

1968

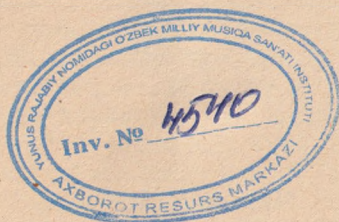
35.31
M 13
V
M 13

Вопросы истории, теории, методики

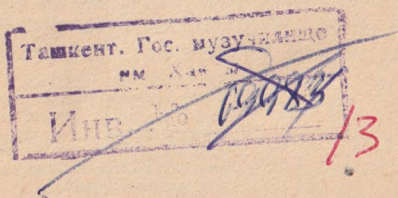
Л. МАЗЕЛЬ

О природе и
средствах
музыки

Теоретический очерк



~~64983/3~~



ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»
МОСКВА, 1983

Рецензент — доктор искусствоведения,
профессор Е. В. НАЗАЙКИНСКИЙ

Мазель Л. А.

М13 · О природе и средствах музыки: теоретический очерк. — М.: Музыка, 1983. — 72 с.

В очерке рассказывается о естественных и социальных предпосылках музыкального искусства, его эстетических основах, путях воздействия, системе средств, важнейших вехах исторической эволюции. Адресован как музыкантам, так и представителям разнообразных других профессий.

М 4905000000—437
026(01)—83 537—83

78

© Издательство «Музыка», 1983 г.

К уяснению природы и средств музыки ведут разные пути. Можно, например, исходя из общих свойств и закономерностей искусства, рассмотреть их преломление в его отдельных видах, установить на этой основе место музыки среди других искусств и отсюда приближаться к ее специфике. Возможен и другой путь, на наш взгляд, практически более целесообразный. Действительно, таинственным, почти неподдающимся рациональному объяснению, многие мыслители считали необыкновенно сильное воздействие именно музыки, а не искусств, пользующихся словом, изображением, жестом (и даже не более отвлеченного искусства архитектуры). Музыка представляет в этом отношении самостоятельную проблему, на которой и желательно сосредоточить внимание в первую очередь. По ходу же освещения проблемы естественно — там, где это нужно, — напоминать общие свойства искусства и сравнивать музыку с другими его видами.

План предлагаемого очерка таков. Прежде всего делается попытка возможно скорее подвести читателя к самой сердцевине музыки, к ее специфической природе (раздел 1). Затем рассматриваются те стороны и элементы музыки, которые носят менее специфический характер, как бы располагаются вокруг ее специфического ядра и в той или иной мере им окрашиваются, вовлекаются в сферу его действия (2, 3). Здесь, в частности, оказывается уместным краткий анализ соотношений и связей музыки с другими искусствами, а также ее изобразительных возможностей. Далее, поскольку свойства и средства музыки складывались исторически, представляется необходимым сжатый обзор важнейших стадий ее исторического развития, ее главных типов, связанных с этими стадиями (4, 5). Наконец, в свете исторического обзора становится более понятной система средств того типа профессионального музыкального искусства, который прочно откристаллизовался в Европе к концу XVII века, безраздельно господствовал в ней на протяжении двух следующих веков и сохраняет огромное значение до сих пор. Характеристике этой системы посвящены разделы 6, 7, хотя о ряде ее существенных свойств говорится раньше, а в разделе

ле 8 на материале музыки того же типа рассматриваются общие принципы искусства (все же характеристика системы далека от полноты). В небольшом заключении (9) затрагиваются некоторые черты современной музыки.

Ввиду того, что нередко приходится возвращаться к тем же вопросам по несколько раз (в новых аспектах), а с другой стороны, в некоторых разделах рассматриваются разные вопросы, разделы очерка не озаглавлены. Ориентировке в нем будут способствовать содержащиеся в тексте предуведомления и приведенный выше общий план.

От читателя ожидается концентрированное внимание и достаточная общая культура. Однако специальная музыкальная подготовка и даже знакомство с нотной грамотой не обязательны: необходимые сведения о фортепианной клавиатуре, названиях нот, интервалах, их числовых выражениях и акустических свойствах, об основных аккордах классической системы, их функциях, простейших соотношениях и последовательностях даются — без нотных примеров — в соответствующих местах очерка. Изучать эти места следует пользуясь фортепианной клавиатурой, вслушиваясь в соответствующие звучания. Усвоение излагаемых здесь технических сведений (особенно в разделе 6), естественно, требует известных усилий, но, во-первых, оно далеко не так трудно, как обычно думают, во-вторых, без него картина музыкальных средств, то есть самого внутреннего механизма музыки, оказалась бы недостаточно конкретной и не могла бы идти ни в какое сравнение с тем, что знает почти всякий о средствах других искусств, например литературы или живописи.

Что же касается читателей-музыкантов и подготовленных любителей, то по отношению к ним предлагаемый очерк призван по-новому упорядочить их общие музыкально-теоретические, эстетические и исторические представления. При этом, однако, очерк носит, в соответствии с подзаголовком, в основном теоретический характер: философско-эстетическая проблематика музыки не акцентируется, а исторический процесс прослеживается лишь в наиболее общих чертах и в той мере, в какой это необходимо для верного понимания теоретических вопросов.

Наконец, автор считает нужным оговорить, что он использовал в этом очерке материал, а иногда и текст ряда своих прежних работ.

1. Что музыка воздействует посредством звуков — очевидный факт. Из него вытекают многие следствия. Однако констатация этого факта не только еще не схватывает специфику музыкального искусства, но даже способна повести мысль по ложному пути. Может, например, показаться, что подобно тому, как живопись отражает видимый мир, музыка отражает мир слышимый, звучащий. На самом же деле такая аналогия далеко не правомерна. Было бы уязвимым и положение, что звук как физическое явление служит материалом музыкального искусства в том смысле, в каком мрамор, бронза, камень представляют собой материал скульптуры и архитектуры.

Чтобы разобраться в этого рода вопросах, придется начать все-таки с того, что как бы лежит на поверхности, — с характера звуковых впечатлений и воздействий и с их роли в жизни человека, в восприятии им действительности. А эти характер и роль выясняются легче всего как раз путем сопоставления и сравнения с характером и значением впечатлений световых, зрительных.

Если пока отвлечься от звуков речи, то в остальном звук и слух несут человеку гораздо менее широкую и многостороннюю информацию о мире, чем свет и зрение. В повседневной жизни зрение позволяет достаточно полно и точно определять размеры и форму предметов, их взаимное расположение, расстояние, направление и скорость их движения. Весьма велико и само количество предметов, доступных зрительному восприятию, притом восприятию одновременному и дифференцированному (вспомним, как много мы видим и различаем на оживленной улице большого города). И наконец, эта дифференцированность зрительных впечатлений не означает их разрозненности: они складываются в непрерывную, слитную, целостную картину с ясно воспринимаемыми соотношениями и связями между наблюдаемыми предметами и явлениями.

Что же касается звуков, то они не дают такого богатого и дифференцированного, полного и определенного представления об отдельных предметах, их свойствах, расположении, расстоя-

нии. Кроме того, число предметов, заявляющих о себе звуком, намного уступает числу объектов, воспринимаемых зрением. Ведь мы видим не только источники света, но и бесконечное множество предметов, его отражающих, отраженные же звуки (эхо и другие типы отзвуков) играют гораздо меньшую роль — мы слышим преимущественно те объекты, которые в данный момент почему-либо издадут звук — сами или от соприкосновения с другими предметами. И поскольку, таким образом, звучит лишь сравнительно небольшое число из окружающих нас предметов, слуховые впечатления чаще всего остаются более или менее разрозненными, не составляют целостной картины. Когда же мы слышим много различных звучаний одновременно, они обычно смешиваются: мы не можем их дифференцировать столь ясно, как впечатления зрительные.

Уже отсюда видно, что если бы художественное воспроизведение отдельных конкретных звучаний внешнего мира, их изображение, имело в музыке такое же большое значение, какое имеет в живописи (реалистической, а не абстрактной) воспроизведение видимого облика предметов, то возможности музыки как искусства были бы несравненно беднее и уже возможностей живописи (впрочем, как вскоре выяснится, это далеко не единственная причина, по которой музыка, несмотря на наличие у нее изобразительных возможностей, не является — в ее специфической основе — искусством изобразительным).

Есть, однако, в соотношении звуковых и зрительных впечатлений и совсем другая сторона. Звуковые впечатления, в общем, более активны. В повседневной жизни они сильнее воздействуют на нервную систему, больше раздражают и утомляют ее, чем впечатления зрительные. К тому же зрительные впечатления легче поддаются регулированию: можно обратить взор в ту или иную сторону, отвернуться от неприятного зрелища, зажмурить глаза, закрыть их руками. Звуковые же впечатления с большей силой навязываются человеку, легче достигают его; они более принудительны, их труднее избежать. Наконец, они, в отличие от зрительных впечатлений, неизбежно ассоциируются с каким-то действием: чтобы лес шумел, ветер должен привести его в движение, чтобы живое существо было услышано, оно должно издать звук (а увиденным оно может быть и в состоянии полной пассивности). Звук служит, таким образом, свидетельством, признаком, «сигналом» (в широком смысле) какого-то события или процесса.

Естественно, что звук издавна стал в жизненной практике человека также наиболее действенным сигналом в тесном, прямом смысле, особенно сигналом экстренным. Нуждаемся ли в помощи мы сами или хотим предупредить об опасности другого, мы знаем, что даже самая энергичная жестикуляция может остаться незамеченной, голос же имеет гораздо больше шансов быть воспринятым. Вспомним и такие звуковые сигналы, как

колокол, набат, собиравший людей на площади, труба гонца, объявлявшего новый указ, а в наше время — гудки транспорта, вой сирены, всевозможные звонки и т. д.

Общая активность звуковых воздействий неизбежно служит и одной из предпосылок огромной впечатляющей силы музыки, в частности ее способности объединять большие массы людей, заражать их единым устремлением, порывом. С упомянутым воздействием звуков на нервную систему в значительной степени связана и большая роль в музыке безусловнорефлекторного элемента. И все же эта предпосылка, будучи необходимой, опять-таки недостаточна и еще не раскрывает природу и специфику музыки, основы ее выразительности, ее эстетическую сторону.

Заметим, однако, что почти в любой области активные, сильные средства обычно небезобидны, требуют строгого отбора, тщательной дозировки. И вот тут мы уже вступаем в соприкосновение со сферой эстетического. Оказывается, существует важное различие между общими эстетико-психологическими установками человека по отношению к зрительным и слуховым впечатлениям.

Зрительные впечатления, вообще говоря, желанны. Обычно мы стремимся к свету и простору, предпочитаем, например, видеть из окна комнаты или вагона как можно больше и дальше и, во всяком случае, способны одновременно воспринимать зрением множество предметов без всякого неудовольствия. Неприятных зрительных воздействий, которые сами по себе раздражали бы глаз и нервную систему, в повседневной жизни не так уж много (да к тому же их легко избежать, например, не смотреть прямо на солнце). Отталкивает главным образом облик явлений, отрицательных по своему существу или по вызываемым ассоциациям. Иначе говоря, в сфере зрительных впечатлений действует некоторая положительная эмоционально-психологическая установка. В согласии с этим, темнота, напротив, как правило, неприятна и часто вызывает — по вполне понятным причинам — страх.

В области же впечатлений слуховых налицо в связи с их активностью скорее нечто противоположное. Отношение человека к ним гораздо более осторожно и «избирательно». Желанно лишь то, что в данный момент интересно, доставляет удовольствие или нужную информацию. Все излишнее, не необходимое чаще мешает. Соответственно этому тишина, в отличие от темноты, большей частью приятна.

Здесь лежит еще одна причина ограниченности изобразительных возможностей музыки: воспроизведение звучаний внешнего мира, близкое к действительности, часто вызывало бы отрицательный, антиэстетичный эффект. И это служит проявлением того более общего и чрезвычайно важного для музыкального искусства обстоятельства, что в связи с описанным «избиратель-

ным» отношением человека к звукам вся звуковая действительность отчетливо делится для него на две области: тоны, то есть звуки, обладающие определенной, ясно выраженной высотой, и шумы. Тоны воспринимаются как звуки упорядоченные, отшлифованные и в то же время несущие и удерживающие некоторое напряжение (по-древнегречески тонос означает натяжение). При этом общее противопоставление тона как начала положительного, способного успокаивать и воодушевлять («тонизировать»), даже исцелять, шуму как явлению большей частью отрицательному, раздражающему, вредному, существовало в сознании людей уже в древние времена. Аналогичного же по своей определенности эмоционально-психологического и эстетического разделения всей совокупности зрительных впечатлений на два противоположных класса не существует.

Естественно, что музыкальное искусство пользуется в основном именно тонами, а шумы приобрели в нем вспомогательное, сопутствующее значение. Этим в некоторой мере обуславливается и исключительная роль в музыке высоты звука, поскольку ее ясная выраженность служит характеристикой тона как такового, его определяющим свойством.

То, что тоны нравятся в качестве звуков «правильных», зависит от особенностей слухового восприятия. Но то, что они, как сказано, несут и удерживают известное напряжение, неизбежно связывается с внутренним ощущением того усилия голосового аппарата, которое необходимо, чтобы взять звук той же высоты. Оценивая слышимые высоты и их соотношения («расстояния», интервалы), мы неосознанно измеряем их этими усилиями, как бы «примеряем» к высотам требуемые ими напряжения нашего голоса¹. Таким образом, в восприятии высот участвует не только слух, но и моторика голосовых связок. Когда звучит инструментальная мелодия, исполнитель (часто и слушатель) ее в какой-то степени внутренне напевает (обычно неосознанно), и это нередко даже вызывает реальное напряжение голосового аппарата, некоторое его утомление. Иначе говоря, слыша, воспринимая тон, «потребляя» его, мы в известном смысле ставим себя на место его «производителя». В области же восприятий зрительных нечто аналогичное встречается несравненно реже и главным образом при виде таких движений, как танцы, спортивные состязания, но не при восприятии, например, пейзажа. Между прочим, отсюда с новой стороны видна не образительная, а выразительная основа музыки: на любой тон мы проецируем какое-то свое внутреннее напряжение.

Тут важно и то, что, поскольку живые существа дают знать о себе преимущественно звуком, звук нередко ассоциируется с

¹ См. об этом в кн.: Теплов Б. Психология музыкальных способностей. М. — Л., 1947.

живым. В особенно большой степени это относится именно к тону: он почти всегда содержится в голосе высших животных и прежде всего человека. Вместе с самой моторикой голосового аппарата это побуждает ассоциировать напряжение тона с напряжением живого.

Две названные стороны тона — «правильность» и напряжение, — в сущности, выступают как потенциальные носители двух качеств музыки — красоты и выразительности, находящихся в единстве. Можно также сказать, что тон сочетает свойства кристаллического и органического (живого). И это тоже относится к музыке в целом. Ее звукоязыды и аккорды широко используют акустически «правильные» (выражаемые простыми числовыми отношениями) высотные интервалы, опираются на них. Ее стройные формы во многом подобны кристаллам и часто сравниваются с архитектурными сооружениями. Мы наслаждаемся внутренней соразмерностью музыкальных произведений, красотой их звучания, и все это имеет относительно самостоятельное значение. А в то же время музыка — это глубоко выразительная, взволнованная речь, язык души.

Соотношение этих двух сторон неодинаково в разных произведениях, стилях, в разные исторические периоды, наконец, в музыкальном восприятии разных людей. Но эти полярные свойства музыки в зародыше уже содержатся в отдельном музыкальном звуке, тоне. Отсюда еще раз видно, сколь важна ведущая роль в музыке именно тонов, а не шумов.

До сих пор мы, как было оговорено с самого начала, временно отвлекались от звуков речи (упоминания о музыке как о взволнованной речи были лишь образным уподоблением). Несомненно, однако, что звуковой характер основного средства общения людей сложился в тесной связи с активностью звуковых воздействий, с их сигнальными возможностями. При этом, конечно, важно, что человек не только реагирует на звуковые воздействия, испытывает на себе их активность, но может и сам оказывать их на других людей. Таким образом, слух и голос выступают и здесь совместно.

Речь способна давать практически неограниченную информацию о мире — внешнем и внутреннем. Собственно, только благодаря звуковой речи слух может соревноваться по своему значению для человека со зрением, а не отступать перед ним на второй план, как это имеет место в области описанной нами выше непосредственной ориентировки в мире. Неречевая же слуховая информация оказывается значительно беднее не только информации зрительной, но и речевой. Это делает особенно загадочными огромные выразительные возможности инструментальной (то есть бессловесной) музыки. В самом деле, как может она существовать рядом с живописью и поэзией и претендовать на равное с ними значение, если ее информационная база так скудна по сравнению с базой этих искусств?

Намеки на ответ содержатся, как это часто бывает, в самом вопросе. Во-первых, на протяжении тысячелетий музыка действительно не могла существовать как искусство вполне самостоятельное и представляла собой элемент синкретического единства: она была неразрывно связана с поэзией (шире — со словом), с танцем (шире — с движением, действием, обрядом) или одновременно с тем и другим. Став же самостоятельной, она как бы продолжает хранить память о своих собратьях по синкретическому целому. Во-вторых — и это, пожалуй, главное, — информация, даваемая инструментальной музыкой, хоть и бессловесна, но весьма близка определенной стороне именно речевой информации. Ведь живая речь имеет не только словесно значащую сторону, но и интонационную. Музыка, мелодия глубоко родственна этой стороне речи, во многом сходна с ней по своим средствам и, таким образом, несет соответствующую интонационную информацию. Весьма существенная и в речи, где подобного рода информация сопутствует словам и их значениям, она приобретает в музыке самостоятельный характер. И это относится также к музыке вокальной, связанной со словами: тем музыкальные интонации, с которыми звучат слова вокальной мелодии, качественно отличаются от тех, с которыми эти же слова произносятся в речи, будь то речь обыденная, поэтическая или ораторская.

Родство мелодии с речевыми интонациями не означает, что музыка произошла из них; но она основана на тех же предпосылках, что и они, имеет с речевыми интонациями общие корни, подобные, например, зародышам говора и пения в лепете младенца. Важнейшая предпосылка речевого интонирования и пения (значит, и музыки вообще) заключается в способности голоса непосредственно (а не только через значения слов или в связи с ними) передавать эмоциональные состояния человека и разные степени их напряжения. Стон, плач, смех, радостное восклицание, гневный или печальный возглас — все это формы выражения эмоционального состояния человека через звуки его голоса, через интонацию. Речевое и музыкальное интонирование развивались из этой предпосылки одновременно — отчасти параллельно, отчасти во взаимодействии.

К интонационной сфере живой речи относятся, как известно, все средства, которые передают эмоциональное и смысловое содержание речи не через значения произносимых слов, а через самый характер произнесения — высоту тона и ее изменения, громкостную динамику, ритм и темп речи, ее тембр. Содержательность и осмысленность речевых интонаций несомненны. Слушая диалог, нередко можно уловить характер речи, не понимая отдельных слов, — отличить интонации утвердительные, решительные от вопросительных, неуверенных; гневные, злобные — от ласковых; отличить мирную беседу от пререканий, ссо-

ры. Интонации передают бесконечно многообразными способами эмоциональное состояние говорящего, его отношение к тому, что он говорит. Недаром по интонациям судят об искренности слов: непосредственность и яркая эмоциональная окрашенность — существенные свойства интонационной выразительности.

Интонация служит также для передачи или оттенения логико-синтаксической структуры речи, ее расчленения на предложения, внутренней структуры предложений, смысловых акцентов.

Сопутствуя значению слов, интонация является вместе с тем необходимым элементом речи. Речь, вовсе лишенная интонаций, расчленялась и воспринималась бы с трудом, была бы не совсем понятной, а иногда даже совсем непонятной. Читая про себя письменный текст, мы тоже мысленно так или иначе произносим, интонируем его, причем на подразумеваемое текстом интонирование отчасти указывают знаки препинания. Длинную телеграмму, не содержащую таких знаков, мы понимаем тогда, когда интонируем ее нашим внутренним голосом.

Музыкальная интонация, естественно, имеет с речевой много общего. Действительно, интонационная сторона речи обуславливается произнесением прежде всего гласных (то есть голосовых) звуков. Согласные звуки тоже нередко важны для интонационной выразительности (например, в сказанных с иронией словах: «Это выглядит уж-жасно р-радикально»), но ведущая роль остается за гласными, то есть, как и в музыке, за тонами: именно голосовыми связками определяется высота звуков речи, тогда как в формировании их тембровых различий участвуют губы, язык, небо, гортань, зубы. Не случайно слова «тон» и «интонация» имеют общий корень, а иногда даже служат синонимами (говорить «в спокойном тоне» значит — «со спокойной интонацией»). Таким образом, преимущественное значение тонов в музыке обусловлено не только их уже упомянутыми собственно эстетическими качествами («правильность», «упорядоченность»), но и интонационной основой музыки. А связанное с высотой напряжение тона, которое мы охарактеризовали как потенциального носителя выразительности, предстает теперь как напряжение интонационное.

Некоторые закономерности изменения высоты тонов тоже сходны в речи и в музыке. Так, извлечение звука большей частоты колебаний (то есть более высокого) требует большего натяжения голосовых связок, и это служит главной причиной того, что движение мелодии и речи к звукам большей частоты воспринимается обычно как возбуждение, нарастание напряжения, восхождение, преодоление препятствия, а противоположное движение, соответственно, как успокоение, спад, движение по инерции². Точно так же значительное изменение высоты обычно

² Такое восприятие, однако, имеет место не всегда: например, предельно низкие звуки тоже требуют напряжения, что особенно заметно при восприятии басовых арий с «коронными» низкими тонами.

требует от голоса большего усилия, и отсюда вытекает — как в мелодии, так и в речевом интонировании — различие выразительности высотных «скачков» и более плавного движения.

Далее, есть также ряд общих закономерностей речевого и музыкального интонирования, обусловленных свойствами дыхания. И речь, и мелодия расчленяются на фразы, окончания которых получают интонационное выражение — высотное, громкостное (выразительность громкостной динамики тоже сходна в речи и музыке). Наконец, речь и мелодия обладают в каждом отдельном случае некоторым средним темпом, от которого возможны отклонения в ту или другую сторону.

Само собой разумеется, что описанные общие черты мелодии с речевым интонированием присущи не только вокальной мелодии, но и инструментальной. Последняя свободна от многих условий и трудностей вокального интонирования, но, как это видно из сказанного ранее, ее историческое происхождение и само ее существо тесно связаны с голосом, с представлением об интонировании как о живом высказывании.

Для понимания природы музыки важны, однако, не только ее общие черты с речевым интонированием, но и специфические отличия. Речевое интонирование, поскольку оно сопутствует значению слов и опирается на всю систему языка, не вырабатывает своей собственной, отдельной системы фиксированных и дифференцированных высот. Интонации речи носят скользкий характер. И это проявляется, в частности, в том, что на протяжении слога (особенно ударного) высота изменяется (обычно соскальзывает вниз), тогда как в пении, даже речитативном, очень важно держать тон, то есть сохранять определенную высоту в течение всей длительности звука (от явления вибрации мы отвлекаемся). Фиксированы же и дифференцированы в словесном языке звуки речи, фонемы, но их система базируется не на высотных, а на тембровых соотношениях (только в так называемых тональных языках, например, китайском, вьетнамском, фонетическое значение имеют также и высотные соотношения).

Напротив, музыкальное интонирование, имеющее самостоятельное значение и связанное (как, впрочем, и речевое интонирование) прежде всего с звуковысотностью, необходимо вырабатывает и самостоятельную высотную организацию. Последняя же предполагает ограниченное число высотных единиц, то есть какую-либо дискретную (прерывную), ступенчатую систему фиксированных и дифференцированных высот и их соотношений (интервалов). В таких системах разные тоны несут, или способны нести, разные функции (например, функцию главного стержня напева, функцию нижней опоры, завершающей напев, и т. п.). Этого рода системы звуковысотных отношений и связей музыкальных тонов называются ладами (о различии их принципиальных основ в разных музыкальных культурах речь впереди). Без высотной (ладовой) организации музы-

кальное интонирование не могло бы приобрести достаточную общезначимость и связанную с ней степень определенности, не могло бы выработать некоторый «музыкальный язык» (или «музыкальные языки»), понятный широкому кругу людей и делающий музыку формой общественного сознания (ею, как известно, является любое из искусств). Без какой-либо ладовой системы, существующей во внутреннем слухе поющих, напев не мог бы запоминаться и передаваться из поколения в поколение. Невозможно было бы и сколько-нибудь упорядоченное (слаженное, если воспользоваться словом того же корня, что и лад) коллективное интонирование (это последнее, как выяснится ниже, даже имело решающее значение для самого формирования ладовой организации).

Специфическим отличием музыкального интонирования от речевого служит, таким образом, особая высотная — ладовая — организация (в речевом интонировании есть лишь ее зародыши). Она не привносится в музыку, в мелодию извне — в качестве некоторой «сетки», накладываемой на живое интонирование, чтобы внести в него порядок и придать ему общезначимость. Нет, лады исторически складываются в практике самого музыкального интонирования, порождаются им (о том, как это происходит, говорится ниже). Следовательно, ладовая организация тоже интонационна по своей природе. Диалектическое соотношение между музыкальным интонированием и этой организацией состоит в том, что, будучи его результатом, она сразу становится и его необходимой основой. Она структурирует интонирование, придает ему форму, имеет огромное значение для логики музыкального мышления, для музыкальной «грамматики», «лексики», «фонетики».

Действительно, отличая музыку от речевого интонирования, ладовая организация вместе с тем во многом сходна с системой звуков речи, фонем того или иного языка (буквы обозначают их лишь приблизительно)³. Одна и та же фонема произносится разными людьми не совсем одинаково (допускает варианты), но легко узнается носителями данного языка как тот же звук речи. Столь же легко и различаются фонемы, акустически близкие между собой (например, русские «б» и «п», твердое и мягкое «л»). Иностранец же, не вполне овладевший системой фонем чужого языка, нередко смешивает две фонемы (например, русские «и» и «ы»), а иногда может принять варианты произнесения одной фонемы за две разные фонемы — ведь границы возможных (допустимых) вариантов произнесения обуславливаются также и местом данного звука речи во всей

³ На эту аналогию впервые указал музыковед и филолог М. Г. Харлап. См., например, статью: Харлап М. Г. Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки. — В кн.: Ранние формы искусства. Сб. статей. Сост. С. Ю. Неклюдов. Ответ. ред. Е. М. Мелетинский. М., 1972, с. 242.

фонетической системе языка. Аналогично этому точная акустическая высота какого-либо тона определенной музыкальной системы (лада) тоже может колебаться в пределах некоторой зоны без того, чтобы тон переставал узнаваться носителями данного музыкального языка как тот же звук системы. Границы же этой зоны опять-таки зависят также и от места тона в системе, в частности от высотного расстояния между ним и ближайшими к нему другими звуками системы. Существенно и то, что как музыка, так и речь выработали в конце концов свою письменность, в которой музыкальные звуки и фонемы (если, конечно, иметь в виду письменность фонетическую, а не иероглифическую) получают соответствующие обозначения. Наконец, подобно тому как никакой звук человеческого голоса не может быть звуком членораздельной речи вне фонетической системы языка, так и звуки и их высотные соотношения не являются музыкальными тонами и интервалами вне какой-либо — пусть на ранних исторических этапах очень примитивной — звуковысотной (ладовой) организации.

Формирование фонем и музыкальных тонов и интервалов происходило, конечно, с опорой на естественные условия и предпосылки — акустические, физиологические. Однако ни фонемы, ни музыкальные звуки не являются биологическими, физиологическими, акустическими данностями. Это особые «очеловеченные» звуки, складывающиеся исторически вместе со всей системой языка — словесного или музыкального. Естественно, наконец, что ладовая организация еще более сужает — в дополнение к уже названным факторам — возможности музыки в области воспроизведения звучаний внешнего мира, поскольку эта организация предполагает использование лишь дискретного (прерывного) ряда достаточно ограниченного числа тонов («ступеней»). Но подобно тому, как всего несколько десятков фонем позволяют человеческой речи выражать бесконечно много, так и система сравнительно небольшого числа тонов лада оказывается источником богатейшей музыкальной выразительности. При этом, хотя звуки речи и музыкальные звуки могут напоминать те или иные звучания внешнего мира, сами системы фонем и ладовая организация существуют только в словесном языке и в музыке. Они не имеют прямых подобий во внешнем мире и не изобразительны по своему существу.

Как известно, связь между звучанием слова и обозначаемым им предметом, явлением, действием отличается той условностью, которая проявляется в наличии синонимов и омонимов внутри одного языка, а также в звуковой несхожести слов, обозначающих один и тот же предмет на разных языках (например, хлеб, bread, pain). Интонации же выражают эмоционально-психологическое состояние говорящего более непосредственно. Таким образом, словесная сторона речи хоть и более организована, чем интонационная, но зато в определенном смысле и более услов-

на; интонационная же сторона речи хотя и менее условна, но зато и менее организована, ибо она, как уже сказано, не столь самостоятельна и опирается на систему языка в целом. Особенность музыкального интонирования состоит в том, что оно как бы объединяет оба момента: по своей непосредственной выразительности оно родственно речевому интонированию (но необычайно развито и усилено по сравнению с ним), а по дифференцированности и организованности отчасти подобно фонетической (и шире — словесной, то есть лексической и грамматической) стороне речи. В этом смысле небольшой мелодический оборот как бы одновременно служит и «интонацией» и «словом».

На родство между музыкой (мелодией) и речевой интонацией указывали еще в XVIII веке Руссо и Гретри. В XIX веке классик русского музыковедения А. Н. Серов выдвинул близкое положение, подчеркивая голосовую природу музыки: «Всякая музыка, естественно говоря, есть пение (или то, что к нему принадлежит, его дополняет, обрамливает)»⁴. Но стройная интонационная концепция музыки была создана лишь в XX веке советскими учеными. Она явственно намечена в работах и высказываниях Б. Л. Яворского (1877—1942) и получила свое полное выражение и широкое развитие в трудах Б. В. Асафьева (1884—1949)⁵. Концепция эта не ограничивается констатацией родства мелодии и речевой интонации, а утверждает, что все богатство музыкальных средств (мелодия, гармония, ритм и т. д.) имеет интонационную основу (например, ритм звуковой последовательности тоже так или иначе «произносится» — чеканно, мягко и т. д., — то есть интонируется). Музыкальное искусство как искусство выражения не могло бы существовать без этой основы, не могло бы возникнуть, если бы голос не обладал способностью непосредственно передавать эмоциональные состояния человека.

Как всякая значительная идея, мысль об интонационной природе музыки может показаться — после того как она высказана — очень простой, даже само собой разумеющейся. Ее сила и глубина обнаруживаются в ее следствиях и применениях. Она раскрывает не только активность воздействия музыки, отчасти вытекающую уже из свойств звуковых впечатлений, но и особую активность ее восприятия, как бы идущего ей навстречу, поскольку в восприятии высотных отношений участвует моторика головных связок (мы здесь не касаемся той моторики, которая сопутствует восприятию соотношений ритмических). Таким образом, интонационная концепция показывает одновременно и механизм выражения эмоций в музыке, и механизм заражения ими слушателей: последнее происходит на основе внутреннего соинтонирования, благодаря которому слушатель ощущает воспринимаемые интонации — вместе с выраженными в них эмоциями — как свои собственные.

Далее, интонационная теория не позволяет считать основным материалом музыки звук как физическое явление, лежащее вне человека, подобно мрамору, бронзе, камню, используемым в скульптуре и архитектуре. Музыкальные звуки — это прежде всего тоны человеческого голоса, несущие напряжение некоторой эмоциональной выразительности, а также другие тоны, на которые сознание проецирует свойства звуков голоса. Основным материалом музыки являются, таким образом, интонации, в состав которых входят тоны ладовой системы как «очеловеченные» звуки (в том смысле, какой уже был разъяснен выше). Аналогично этому основным материалом поэзии тоже служит не звук как физическое явление, а слово, в состав которого входят фонемы в качестве «очеловеченных» звуков, имеющих значение лишь в рамках

⁴ Серов А. Н. Критические статьи, т. IV. Спб., 1895, с. 1587.

⁵ См. прежде всего его труд «Музыкальная форма как процесс», ч. II, «Интонация», впервые опубликованный в 1947 году.

системы языка. Следовательно, ладовая интонация (то есть интонация «высотносистемная») представляет собой подлинный материальный субстрат музыки как искусства, а значит — и основу материалистического и, конечно, историко-материалистического объяснения ее воздействия, ее социального функционирования⁶.

Действительно, в общественном музыкальном сознании складываются, живут, эволюционируют, сменяются некоторые общепонятные типичные музыкальные интонации, составляющие основу «музыкального словаря» как целой эпохи (например, европейской музыки XVIII—XIX веков), так и какой-либо страны или того или иного социального слоя. Социально обусловленное историческое развитие этих интонаций в некоторой степени определяет историю музыкального языка, музыкальных средств⁷.

Подчеркнем, наконец, что музыкальная интонация представляет собой явление комплексное, целостное, а не связанное с каким-либо одним элементом музыки (подобно этому и выразительность речевой интонации формируется, как упомянуто, многими средствами — высотной линией, ритмом и темпом речи, громкостной динамикой, тембром голоса). И если в предыдущем изложении акцентировались звуковысотные соотношения, то вызвано это прежде всего тем, что именно и их особая организация специфична для музыкального интонирования, не существует вне его, а нашей задачей как раз и было разъяснение специфической природы музыки. Но для выразительности интонации важен весь конкретный комплекс образующих ее средств, все ее параметры, а также тот музыкальный контекст, в котором она звучит. В упомянутом же комплексе средств наибольшее значение для музыкальной выразительности и музыкальной формы имеет наряду с высотами и их соотношениями временной фактор, с которым связан ритм. На этом мы остановимся сейчас подробнее.

⁶ Надо, конечно, иметь в виду, что подобно тому, как само звучание фоном может играть в поэзии относительно самостоятельную роль («инструментовка стиха»; в ныне забытых опытах «заумной» поэзии фонемы вообще не составляли значащих слов обычного языка), так и — но только в гораздо большей степени — самый звук, конкретный характер звучания имеет самостоятельное значение в музыке и способен вызывать соответствующие предметные ассоциации (в этом одна из основ музыкальной изобразительности). Теоретически возможны (и на Западе предпринимались практически — в так называемой конкретной музыке) попытки создать звуковое искусство не столько интонационной, сколько «слухо-предметной» природы. Но в музыке, какой ее знало человечество в течение тысячелетий, характер звучания, сколь бы велико ни было его значение, не отрывается от интонационной стороны, а органически с ней связывается, окрашивается ею и в то же время включается в интонацию, входит в нее. Наконец, положение об интонационной природе музыки означает, что интонации являются основным материалом лишь музыки вообще. По отношению же к музыкальному произведению (или группе произведений) часто говорят о музыкальном материале, имея в виду уже относительно оформленные музыкально-интонационные образования разной степени сложности, разного масштаба и уровня — мотивы, темы-мелодии, аккордово-гармонические последовательности и т. д.

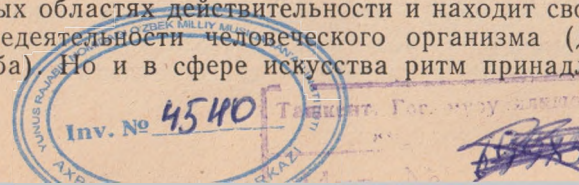
⁷ Иногда приходится слышать сетования по поводу отсутствия точного, формально строгого определения музыкальной интонации. Но явление интонации носит в области музыки универсальный, всеобъемлющий характер, а потому не может быть формально определено (ограничено) как некое частное понятие внутри более общего: интонация — основа и сама материя музыки, обусловленная способностью голоса непосредственно передавать эмоциональные состояния человека. Применяется термин и в более специальных значениях: небольшая выразительно-смысловая частица мелодии (не обязательно синтаксически выделенная), общий дух, строй какой-либо музыки («песня отличается напевной интонацией», «мягкой интонацией» и т. п.), наконец — и это самое старое значение термина — исполнительская интонация, произнесение, интонирование (точное или неточное, выразительное или невыразительное).

2. Очевидно, что интонирование представляет собой изменение каких-то свойств тона во времени. Музыка часто и характеризуют как искусство звуковое и временное, процессуальное. Уже отдельная интонация предполагает живое движение голоса. В более крупных же музыкальных построениях — мелодии, целом произведении — процессуальность выражена еще ярче. В сущности, музыкальное произведение — это содержательный и художественно организованный (оформленный) интонационный процесс. Не случайно упомянутый основной теоретический труд Б. В. Асафьева, вторая часть которого имеет подзаголовок «Интонация», называется «Музыкальная форма как процесс».

Естественно, что, будучи сама процессом, музыка отлично приспособлена для отображения характера самых различных процессов действительности: плавность, постепенность, непрерывность, равномерность, а с другой стороны — резкость, внезапность, прерывистость, трудное преодоление препятствий, взрывчатость; количественные накопления и качественные скачки, борьба противоположных сил, различные стадии драматургического развития (завязка, нарастание конфликта, кульминация, развязка) — вот огромная сфера содержательных возможностей музыки, выходящая далеко за пределы одного лишь выражения чувств. Но и значение музыки как «языка души», роль в ней воплощения эмоционально-психологических состояний человека тоже неотделимы от процессуальности. Ведь эмоция есть душевное движение (корень слова эмоция — *motio, motus* — движение). Она никогда не остается неизменной, постоянно варьирует уровень своего напряжения, нарастает, ослабевает, наконец, переходит в другие эмоции. Здесь с особой силой проявляется глубокая и интимная связь интонационной природы музыки как искусства эмоционального выражения с процессуальностью.

Таким образом, основные координаты музыки — высотная и временная. Естественно, что именно они наиболее организованы. И если высотная организация представлена ладом, то временная — ритмом. Характерно, что свою общую музыкально-теоретическую концепцию Б. Л. Яворский назвал «теорией ладового ритма», то есть ритма ладовых (следовательно, музыкально-высотных) моментов, явлений, событий. Древнегреческая теория музыки также была теорией «гармонии» и «ритма», причем под гармонией имелся в виду именно лад (общее значение двух этих слов — связь, согласование, согласие; вспомним выражение «жить в ладу»).

Затронув ритм, мы уже переходим к элементам, не столь специфичным для музыки, как лад. Ритм наблюдается в самых разных областях действительности и находит свои проявления в жизнедеятельности человеческого организма (дыхание, пульс, ходьба). Но и в сфере искусства ритм принадлежит не одной



лишь музыке, а также поэзии и танцу. При этом, однако, музыкальный ритм все же обладает специфическими чертами, приобретает свою особую организацию, достаточно развитую и, как и ладовая организация, неодинаковую в различных музыкальных культурах. Организация эта имела на разных исторических этапах и сохраняет сейчас важные точки соприкосновения с ритмом поэзии и танца.

Танец наряду с поэзией ближайший родственник музыки. Их объединяет то, что они тесно связаны с эмоционально-выразительными проявлениями человеческого организма, воспринимаемыми в одном случае зрением, в другом — слухом. Действительно, эмоции человека стремятся не только к голосовому, но и к двигательному выражению (например, дети часто прыгают от радости). В этом отношении интонация глубоко родственна жесту. Выразительной интонации — будь то интонация решительного утверждения, повеления или досады, отчаяния — почти всегда сопутствует соответствующий жест. В сущности, жест — это как бы интонация, реализованная движением, а интонация — как бы голосовой жест. Поэтому интонация нередко ассоциируется с жестом — широким и плавным, коротким и импульсивным, спокойным и возбужденным, размашистым, порывистым и т. д.

Известно, что танец тяготеет к музыке или, во всяком случае, к звуковому сопровождению, хотя бы к ритмичным выкрикам или ударам в ладоши со стороны участников и зрителей. Это обусловлено той активностью звуковых воздействий, благодаря которой ритм воспринимается ярче и отчетливее при его звуковой, а не световой реализации (вспомним, как вяло воспринимается, например, ритм световых сигналов, ежесекундно вспыхивающих на многих электрических часах). Но если музыка не так сильно тяготеет к танцу, как танец к музыке, то роль танцевального начала в музыке, в историческом формировании ее закономерностей колоссальна и даже сравнима с ролью начала песенного несмотря на то, что в этом последнем интонационная природа музыки представлена более непосредственно.

Танцевальное начало обнаруживает себя прежде всего через ритм. Он обладает огромными возможностями эмоционального выражения и заражения благодаря упомянутой связи с жизнедеятельностью организма, с ощущением частого или редкого дыхания, быстрых или медленных движений, ходьбы, бега, прыжков и т. д. Не менее велики и формообразовательные потенции ритма — его способность расчленять, упорядочивать, организовывать ход всевозможных процессов, в том числе и разветвляющийся во времени звуковой поток. И поскольку танец проявляет себя через ритм, большая роль в каком-либо музыкальном произведении достаточно четкого и активного ритма вызывает ассоциации с танцем и действительно присуща

музыке, прямо или косвенно связанной с танцевальным началом.

Без организующей роли танца и ритма не могли бы сложиться крупные инструментальные формы классиков, прежде всего симфония. В очень многих пьесах присутствуют одновременно оба элемента — песенный и танцевальный; художественно убедительно интерпретировать их соотношение — одна из задач исполнителя. Наконец, в рамках одного произведения ясно выраженные песенные и танцевальные эпизоды часто сопоставляются как резко контрастирующие или как дополняющие друг друга.

Большое значение танцевального начала в какой-либо музыке отнюдь не умаляет ее интонационную природу. Интонации — и в музыке и в речи — вовсе не должны быть непременно певучими, плавными, мягкими — они могут быть отрывистыми, острыми и т. п. Аналогичным образом, даже при очень большой роли ритма, организованные звуковысотные соотношения остаются специфической стороной музыки. Так, в музыке ряда африканских народов, известной своей активной и необыкновенно изощренной ритмикой, барабаны настраиваются на разные высоты, а кроме того, при ударе по центру или краю мембраны тоже извлекаются разные тоны, которые несут свои функции и образуют элементарную ладовую ячейку. Пусть ритмическая организация в данном случае несравненно богаче и сложнее, но самим ее предметом, объектом все равно служат тоны, а их высотные соотношения неизбежно приобретают фундаментальное значение.

В противоположность динамичной ритмике многих народных плясок, танец, входивший в античное «мусическое искусство» (оно объединяло танец с поэзией и музыкой), отличался ритмической размеренностью. Его характеризовала непрерывность движения, а скорее смена поз. Это несколько приближало танец к скульптуре (древние греки объединяли то и другое понятием «пластических искусств»). Симметричное же расположение застывших групп танцующих может напоминать произведение архитектуры. Музыка не знает подобных застывших форм, но если прозвучавшая пьеса мгновенно охватывается памятью, то в ее общих очертаниях, соотношении частей нередко проступает «архитектурный» элемент. В сущности, пропорции частей пьесы — это как бы ее ритм крупного плана, протекающий, естественно, много медленнее ритма в обычном понимании. И если ритм в собственном смысле слова способен сближать музыку с поэзией и танцем, то упомянутый «большой ритм» — прежде всего с архитектурой¹.

¹ Это не значит, что для композиции музыкального целого аналогия с архитектурой важнее, чем родство со словесными искусствами. Не случайно теория музыки XVIII века распространяла на музыкальные формы правила риторики, закономерности построения ораторской речи.

Между музыкой и архитектурой действительно есть черты некоторого подобия. Обращенная к зрению, назначение которого непосредственно воспринимать предметы внешнего мира, архитектура, однако, не изображает эти предметы. Так же и музыка, обращенная к слуху, главная функция которой — воспринимать словесную речь и звуки внешнего мира, ничего не описывает и обычно не изображает каких-либо звучаний. В этом смысле музыка занимает среди временных искусств место, аналогичное месту архитектуры среди искусств пространственных. И подобно тому, как связь произведения архитектуры со скульптурой и живописью (например, роспись стен и потолка здания, барельефы) может сделать характер и образное содержание произведения более предметно определенным, так и связь музыкального произведения со словом или сценическим действием способна дать сходный результат.

Из неизобразительного и неописательного характера архитектуры и музыки вытекает возможность и необходимость в произведениях этих искусств легко узнаваемых повторов частей, а также уравновешенных пропорций, строгих соответствий, различных видов симметрии. Все это оказывается возможным потому, что не изображаются конкретные предметы, в которых подобных соответствий может и не быть; но это и необходимо, так как в противном случае восприятие было бы лишено — в условиях неизобразительного и неописательного искусства — нужных ему вех, точек опоры.

Надо, однако, иметь в виду, что речь идет сейчас лишь о некоторой логической аналогии, имеющей различное значение для разных типов и стилей музыки, а не о какой-либо близости реальных средств двух искусств, общности их происхождения или об их конкретно-исторических связях, подобных связям музыки с поэзией или с танцем. И если поэзия и танец — кровные родственники музыки, то архитектура — как бы ее «далекая возлюбленная».

Вообще же различные виды искусства и — шире — разные сферы человеческой деятельности не только имеют свою специфику, но и способны выходить в некоторой степени за ее пределы, вступать в плодотворные контакты с другими областями, влияя на них и испытывая их влияние. При этом каждый вид искусства может отражать одни явления действительности более непосредственно, другие — более опосредствованно, косвенно. Например, танец воплощает движения человеческого тела непосредственно, а скульптура нередко вызывает ощущение такого движения ассоциативным путем — через передачу тех положений, которые характерны для движущихся фигур. В результате скульптура часто полна динамики, а танец, как упомянуто, порой почти вовсе лишается ее, превращаясь в «смену поз». Музыка тоже может, сохраняя свою специфику, становиться в некоторой мере «литературной», «архитектурной»,

«театральной», «живописной». И для развития любого вида искусства опасно как забвение его специфики, так и слишком длительное и скрупулезное культивирование ее одной.

В следующем разделе будут рассмотрены сравнительно менее специфические элементы музыки и в связи с этим ее изобразительные возможности.

3. Если ритм, не являющийся достоянием одной лишь музыки, приобретает в ней настолько развитую и особую по своему характеру организацию, что становится ритмом специфически музыкальным, то о некоторых других элементах музыки этого сказать нельзя. Так, громкостная динамика и не специфична для музыки (тихие и громкие звучания, нарастания и спады звучности в избытке встречаются в самой действительности), и не имеет в музыке какой-нибудь специфической организации: нет ни прерывной ступенчатой шкалы громкостей, ни точных их количественных соотношений. Применяемые обозначения «громко», «очень громко», «тихо», «очень тихо» не связаны с вполне определенными громкостями, измеряемыми в децибелах. Указания на усиления и ослабления громкости тоже носят лишь приблизительный характер, и их осуществление предоставляется усмотрению, чутью, вкусу исполнителя. Организация громкостей (неспецифичная для музыки) состоит лишь в том, что все громкости могут быть расположены в одну линию на основе определенного количественного признака (громче, тише), но без точных соотношений. Тембры (окраски) же музыкальных инструментов в такую единую линию не располагаются, допуская, однако, описательные качественные характеристики. И хотя тембры инструментов фигурируют именно в музыке, они легко допускают уподобление всевозможным звучаниям, а также незвуковым явлениям внешнего мира (например, тембр свистящий, звенящий, гнусавый и т. д., но также и светлый, матовый, теплый, холодный, сочный, суховатый, густой и т. п.).

Наконец, даже в области высотных и временных соотношений есть, при всей их системности, такие стороны, которые родственны громкостной динамике своей малой организованностью и лишь общей дифференцированностью. Это регистры (высокий, средний, низкий) и темпы (быстрые, умеренные, медленные). Отчасти сюда относятся также высотные нарастания и спады — в той мере, в какой они воспринимаются независимо от ладовой системы, равно как и ритмические ускорения и замедления, опять-таки рассматриваемые как таковые, то есть независимо от точных соотношений длительностей и акцентов. Естественно также, что названные средства, образующие описываемую сферу малой организованности и лишь общей дифференцированности, не специфичны для музыки, ибо соответствующие

явления (изменения высоты, скорости и громкости звуков) при-
сути и живой речи, и разнообразным процессам действительности.

Заметим, что способность человека различать высокие и низкие звуки по их окраске и общему характеру (светлые и темные, легкие и массивные, острые и тупые) не зависит от моторики голосовых связок (последняя необходима для более точного определения высот и интервалов и для восприятия восходящего движения как нарастания напряжения, нисходящего — как спада). Воспринимает человек вне голосовой моторики, конечно, и различие между частыми и редкими ударами, а также между громкими и тихими звучаниями. Иначе говоря, некоторая выразительность неспецифических элементов музыки может реализоваться и вне интонирования.

Однако поскольку голосовой аппарат и способность выражать свои эмоции и свое отношение к явлениям действительности через интонацию у человека имеются, интонационное (голосовое) восприятие в какой-то мере проецируется на весь слышимый мир, окрашивая его и вовлекая его в сферу своего действия. Но какова бы ни была в разных случаях степень интонационной окрашенности восприятия звуков человеком, факт этой окрашенности не снимает разделения элементов музыки на специфические и неспецифические (или на более специфические и менее специфические).

Неспецифические (или менее специфические) элементы музыки очень важны. Они связывают музыку с многообразными явлениями действительности, весьма расширяя возможности их художественного отображения. Кроме того, они делают отображение более рельефным, осязательным, образно конкретным, как бы облекая ладоинтонационную душу музыки в плоть и кровь, связанные с тембром, регистром, громкостью, ритмом, способом извлечения звука. Сюда же относятся и свойства музыкально-звуковой ткани в целом (фактуры), которая может быть более густой, плотной, вязкой или более разреженной, прозрачной. Перечисленные неспецифические, или менее специфические, стороны и элементы в большой мере участвуют также в воплощении музыкой общего характера явлений действительности — грандиозности, массивности, легкости, хрупкости и т. п.

Более конкретные — собственно изобразительные возможности музыки тоже во многом определяются ее менее специфическими элементами. Такие возможности есть, например, у громкостной динамики: усиление и ослабление звука способны непосредственно изображать аналогичные процессы самой действительности — хотя бы изменения громкости при удалении и приближении источника звука. Различные тембры музыкальных инструментов вместе со способом извлечения звуков (например, отрывистым или связным) сравнительно легко уподобляются,

как уже упомянуто, звучаниям внешнего мира. Музыкальные ритмы также могут в какой-то мере изображать ритмы, встречающиеся в жизни (например, ритм скачки). Обладают, конечно, изобразительными возможностями и высотные соотношения: высокие и низкие тоны музыкальных инструментов способны — вместе с тембрами этих инструментов — подражать огромному числу высоких и низких звучаний действительности. Наконец, сама линия высотных повышений и понижений — явление интонационное — может не только выражать, но и изображать, например воспроизводить некоторые характерные внешние черты речевых интонаций, что особенно широко применяется в речитативах. А более опосредствованно линия высотных изменений, мелодический рисунок — извилистый, прямолинейный, уступчатый — способны во взаимодействии с темпом и ритмом изображать соответствующие движения (например, мелодический рисунок может «виться, как змея», иллюстрируя соответствующие слова текста вокального произведения). Отметим также, поскольку интонация нередко ассоциируется с жестом, она тем самым может косвенно изображать его.

Типы музыкальной изобразительности целесообразнее, однако, систематизировать не в плане изобразительных возможностей отдельных элементов музыки, а в зависимости от типа самих изображаемых явлений. Тогда следует отличать более непосредственную звуковую изобразительность и более опосредствованную (уже упомянутую) изобразительность движений, в первую очередь жестов, связанную с характером ритма и мелодического рисунка. Наконец, большую роль играет изобразительность на основе синестезии чувств (то есть существующих в мозгу связей между ними), а также на основе эмоционально-психологических ассоциаций: музыка способна вызывать определенные представления (например, зрительные) через воплощение эмоционально-психологических состояний, аналогичных тем, которые вызываются изображаемыми объектами (например, ощущение света, простора).

Особое место занимает изобразительность, которую можно назвать *внутримызыкальной*: например, в фортепианной пьесе могут изображаться звучания народных инструментов. Сюда же относится и жанровая, а также жанрово-стилевая изобразительность: воспроизведение в рамках одного жанра (обычно более сложного) черт другого (например, в симфонии черт массового танца), равно как и намеренное воссоздание с теми или иными целями музыки другого стиля (например, в опере — с целью воспроизведения характера давно прошедшей эпохи).

Самый характер музыкальной изобразительности (если оставить в стороне изобразительность внутримызыкальную) весьма существенно отличается от изобразительности, например, в живописи. Зритель, как правило, безошибочно узнаёт предметы,

изображенные на картине (речь идет, конечно, о реалистической живописи). Слушателю же нелегко без помощи каких-либо словесных указаний (поэтический текст, заглавие, программа произведения) или поясняющих зрительных образов (в кинофильме, на театральной сцене, телевизионном экране) определить, что именно в музыкальном произведении изображается: ведь музыкальная изобразительность, ограниченная рамками строго отобранной системы тонов и подчинения внутренним законам музыкальной формы, дает лишь намек, деталь или общее психологическое ощущение и никогда не распространяется решительно на все элементы ткани, формы и развития музыкального произведения. Но и в тех случаях, когда изобразительный характер каких-либо моментов музыкального произведения очевиден (будь то колокольные звоны, пение птиц, раскаты грома, журчание ручья и т. п.), изобразительность обычно занимает в произведении лишь подчиненное место.

Важно, наконец, не смешивать с музыкальной изобразительностью жизненные связи и прообразы музыкальных средств. Такие прообразы имеют, например, и равномерный, спокойный ритм, и неравномерный, беспоконный, и плавная мелодическая линия, и линия, полная скачков и зигзагов. Но все это без того, чтобы ритм и линия непременно изображали всякий раз какие-либо определенные предметы или явления.

Тем не менее в рассматриваемом вопросе, казалось бы достаточно ясном, есть некоторая тонкость.

Ведь чтобы выразить в музыкальном произведении ту или иную эмоцию и заразить ею слушателя, необходимо воспроизвести какие-то ее реальные черты, прежде всего те органически свойственные ей интонации, которые присутствуют (пусть неосознанно) во внутреннем голосе человека, охватяющего данным чувством. При этом обычно воспроизводятся и такие черты структуры передаваемой эмоции, которые находят воплощение не только в интонационных ходах мелодии. Например, чувство ликования предполагает светлую, радостную окраску (она может реализоваться средствами мажорного лада, мажорных аккордов, высокого регистра, соответствующего тембра) и вместе с тем импульсивные движения (они могут воплощаться не только в мелодии, но и в ритмике и линиях сопровождающих голосов, во всей фактуре). Аналогичным образом эмоция отчаяния предполагает импульсивные движения и темную, мрачную окраску (важной характеристикой любой эмоции и ее воплощения в музыке служит также тип дыхания). В связи с этим в науке об искусстве нередко применяется понятие художественного моделирования явлений действительности, в частности эмоций¹.

¹ См. статью: Медушевский В. К. проблеме семантического синтаксиса (о художественном моделировании эмоций). — Сов. музыка, 1973, № 8 (из этой статьи нами заимствованы только что приведенные примеры моделирования эмоций). Само собой разумеется, что никакая звуковая структура не будет воспринята как художественный образ, моделирующий эмоции или другие явления, если она не будет опознана слушателем как музыка, то есть как высказывание на языке некоторой исторически сложившейся коммуникативной системы (системы общения), интуитивно понимаемой слушателем благодаря приобретенному им опыту. Иначе говоря, моделирующая эмоцию звуковая структура должна следовать определенным нормам музы-

Каково же в таком случае различие между понятиями моделирования, изображения, выражения? Оно определяется, главным образом, сложившейся традицией словоупотребления. Изображение молчаливо подразумевает воспроизведение черт конкретных предметов и явлений внешнего мира. Когда же говорят об отражении в музыке более отвлеченных и общих свойств явлений — таких, как динамичность, уравновешенность, массивность, легкость и т. п., — обычно применяют понятия воплощения, передачи, отображения, выражения, но не изображения. Тем более не пользуются этим понятием, когда речь идет о внутреннем мире человека, его эмоциях. Изобразить — значит представить кому-либо что-нибудь извне (немецкое *darstellen*, французское *représenter*, английское *to represent* — «репрезентировать»). Выражение же предполагает нечто идущее изнутри вовне (на это указывает приставка «вы», немецкое «aus», французское и английское «ex»: *Ausdruck*, *expression*). Что же касается понятия моделирования, то оно носит более широкий и общий характер — имеет в виду прежде всего воспроизведение внутренней структуры явлений и включает в себя, таким образом, некоторый общепонимаемый элемент изображения. Без этого элемента, отнюдь не превращающего музыку в изобразительное искусство, невозможно выражение эмоций в музыке. Здесь лежит и коренное различие между музыкальным выражением и словесным, несмотря на все упомянутые выше черты родства музыки с речью. Слова обозначают предметы и явления, именуют, называют их, причем, как уже упомянуто, сама звуковая форма наименования, различная в разных языках, обычно не имеет очевидного, непосредственно воспринимаемого сходства с обозначаемым предметом, с его структурой и свойствами (элемент изобразительности, как в слове «жужжать», встречается редко). Наоборот, музыка образно моделирует явления действительности, процессы, человеческую психику, ход мыслей, движение чувств, а потому существенные черты подобия между моделирующей и моделируемой структурами необходимо присутствуют: минуя это подобие, внутреннее, психическое не может быть адекватно выражено вовне и верно воспринято слушателем, став его внутренним.

Теория интонации Б. В. Асафьева была создана до того, как к анализу произведений искусства стало применяться понятие моделирования. Асафьев определял музыку как искусство интонированного смысла. Сейчас к этому можно было бы добавить, что она включает в себя образно-интонационное моделирование явлений и эмоций.

4. Теперь уже уместно поставить вопрос о путях исторического формирования специфических свойств музыкального искусства, об основных стадиях его исторической эволюции и связанных с ними его главнейших типах¹.

Речь идет не о чисто хронологических периодах, а именно о стадийных типах, связанных в значительной степени со сменами общественных формаций. При этом развитие внутри каждой стадии, естественно, тоже было весьма заметным. Кроме

кального языка (лада, ритма, мелодики, аккордики и т. д.), форм, жанров. Поэтому упомянутый способ моделирования эмоции ликования хоть и необходим для ее выражения в музыке (структура модели не может противоречить структуре моделируемой эмоции), но сам по себе недостаточен: в частности, он «срабатывает» лишь при наличии в музыке черт одного из тех исторически сложившихся жанров, в которых эта эмоция обычно выражается (радостный марш, массовый танец, гимническая песня и т. п.).

¹ При определении и описании этих стадий и типов автор во многом основывается на концепции, сжато сформулированной в упомянутой выше статье М. Г. Харлапа.

того, в разных регионах эти стадии обладали и обладают своими существенными особенностями. Очень важно и то, что более ранние стадияльные типы музыкального искусства продолжают сохраняться в ряде стран и тогда, когда в этих и в других странах господствуют или уже имеют широкое распространение более поздние типы. Наконец, сами исторические смены стадияльных типов происходили постепенно; между ними иногда были длительные переходные периоды и поэтому некоторые явления сочетают в себе черты разных типов.

Учитывая все сейчас сказанное, можно выделить — обобщенно и с неизбежной долей схематизма — три стадии.

Первая — чисто фольклорная, когда еще нет профессионализации искусства. Вторая — стадия профессионального искусства устной традиции. Третья стадия — письменное искусство, которое затем стало предполагать печатные издания произведений. Эту стадию отличает не самый факт наличия нотации, а то, что нотный текст становится формой социального бытия произведения, в известном смысле — самим произведением, допускающим разные исполнительские интерпретации, подобно тому как драма, будучи произведением письменности, допускает различные сценические воплощения².

Первые две стадии — синкретические: музыка еще не является искусством самостоятельным и выступает в единстве с поэзией (словом), танцем (действием) или с тем и другим в качестве музыкального элемента единого целого. Выделение музыки в самостоятельное искусство происходит лишь на третьей стадии, когда благодаря развитию письменности, а затем и книгопечатания поэзия отделяется от музыки. Правда, и на второй стадии уже существовали чисто инструментальные пьесы, но они воспринимались скорее как своего рода переложения танцевальной и вокальной музыки, подчинялись тем же ладовым и ритмическим законам и представляли собой как бы боковую ветвь искусства, не имевшую самостоятельного значения.

Выделение музыки во вполне самостоятельное искусство — важнейшая веха в ее историческом развитии. Целесообразно поэтому характеризовать третью стадию в ее полном выражении двумя признаками: упомянутым выделением музыки и превращением нотного текста в одну из основных форм ее социально-

² Аналогия здесь, конечно, не полная: драму можно читать, в частности «про себя», — нотный же текст требует исполнения, реального звучания. Поэтому вернее считать, что в европейской музыкальной культуре последних столетий произведение существует как бы в двух ипостасях, каждая из которых необходима: в виде множества реальных звучаний и в виде лежащего в их основе нотного текста, представляющего собой законченный и объективированный результат творческого труда композитора и фигурирующего, как и реальное исполнение, в качестве «социального предмета» (в частности, он покупается, продается, выдается в библиотеках).

го существования. К этой стадии относится европейская музыка начиная с XVII века, а XIV—XVI века образуют переходный период от второй стадии. Последняя охватывает античность, средневековье до XIV века, а в ряде стран Востока сохранилась до сих пор. Возможен, однако, и непосредственный переход от первой, чисто фольклорной стадии к третьей — письменной профессиональной культуре, — минуя вторую стадию.

На второй стадии обычно еще нет дифференциации автора и исполнителя, но исполнитель уже отдифференцирован от слушателей. На первой же стадии нет и этой дифференциации: все участники пения, танца, игры, обряда являются и исполнителями, и воспринимающими (произведения же в полном и точном смысле слова нет).

Наконец, в связи со сказанным становится ясным, что вопрос о происхождении музыки имеет два разных аспекта. Речь может идти о возникновении музыки как вполне самостоятельного искусства, свободного от обязательной связи со словом, танцем, обрядом и вообще с какой-либо прикладной функцией. Такая музыка возникла в Европе на рубеже XVI и XVII веков, и соответствующий процесс достаточно полно прослежен историками. Обычно, однако, под происхождением музыки имеется в виду формирование собственно музыкального элемента в фольклорном синкретическом целом, то есть формирование музыкально-высотных, ладовых соотношений. Вопрос этот много сложнее и не решен с той же степенью достоверности, что предыдущий. На нем мы сейчас задержимся.

Интонированию в достаточно точных звуковысотных отношениях (интервалах), понимаемых как особого рода качества и служащих фонемами музыкальной речи (в описанном выше смысле), предшествовали некоторые другие типы интонирования. Один из них может быть назван темброво-регистровым. Он основан (об этом говорится в одном из недавних исследований) на контрастном сопоставлении двух разных регистров голоса и связанных с ними тембров (окрасок) звуков, но точные соотношения высот внутри регистров и между ними не имеют существенного значения. При другом типе на вдохе берется относительно высокий и громкий начальный звук, носящий характер восклицания, а затем на выдохе происходит спад напряжения — высотное нисхождение-скольжение (в дальнейшем этот тип получил широкое распространение и в условиях фиксированных высотных шкал). К числу ранних типов интонирования принадлежит и такой, при котором в напеве есть более или менее фиксированный по высоте стержневой тон (он выделяется также ритмически), но фиксированных интервалов нет: вокруг стержневого тона происходит свободное скольжение с частым возвращением к опоре. Наконец, нередко таких выделенных опор бывает две — на сравнительно близком высотном расстоянии, но опять-таки не фиксированном в качестве

какого-либо акустически точного интервала³. Перечисленные типы часто совмещаются или переходят друг в друга. Для них характерен «принцип расстояния» (*Distanzprinzip*), при котором различаются более широкие и более узкие интонации, но, как сказано, вне какой-либо системы качественно определенных тонов, фоном музыкальной речи.

Курт Закс справедливо усматривает в первобытной мелодике две стороны: логогенную, порожденную связью со словом, логически фразировочными повышениями и понижениями, и патогенную, вызванную возбужденным чувством⁴. Во многих напевах сочетаются обе стороны. Так, напев часто начинается с эмоционально яркого восклицания (как бы «зачина», представленного высоким звуком), а затем спускается в более низкий регистр и в нем попеременно затрагивает две сравнительно близкие опоры, что может образовать особый ритм словесного текста — ритм интонационных повышений и понижений (подобный ритм, как показал М. Харлап, характерен и для русского былинного стиха). Таким образом, для формирования лада как системы качественно определенных высотных отношений главное значение имела логогенная сторона мелодии, то есть не повышено-экспрессивное интонирование, а логически фразировочное.

Как же, на какой основе могла сложиться упомянутая система? Что способствовало выделению качественно определенных высотных расстояний, интервалов? Ответ возможен лишь один: акустическое явление консонанса, то есть наличие интервалов, производящих впечатление благозвучия, непротиворечивости. Но консонирующий или диссонирующий характер интервала ярко проявляет себя тогда, когда оба тона интервала звучат не последовательно, а одновременно. Значит, консонансы первоначально стали применяться не в одногласном напеве, а в многоголосии. Для фольклорной стадии музыкального искусства как раз и типично импровизационно-вариантное многоголосие, при котором все участники поют (то есть импровизируют на основе сложившейся традиции) разные варианты одного и того же напева⁵. Варианты эти, естественно, требовали согласования, которое и выражалось в консонантном звучании наиболее ответственных, выделенных, опорных моментов напева, в том числе окончаний его «куплетов». Распространившись в коллективном интонировании (мно-

³ В якутском фольклоре сохранились напевы, где опоры постепенно «раздвигаются» (по высоте) от куплета к куплету. См.: Алексеев Э. Проблема формирования лада. М., 1976, гл. 1.

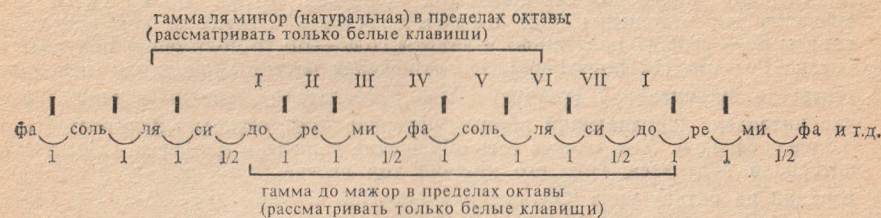
⁴ Sacks Curt. Die Musik der alten Welt in Ost und West. Berlin, 1968, S. 38—39.

⁵ Такое многоголосие существенно отличается от гораздо более развитого многоголосия (полифонии), возникшего впоследствии в европейской профессиональной музыке.

гоголосии), консонансы стали затем прямо или косвенно определять высотные соотношения (то есть согласование тонов) и внутри одногласного напева. Так возник лад (гармония, согласие, согласование; показательно, что корень последних слов — глас, голос). Соответствующая же настройка простейших музыкальных инструментов весьма способствовала фиксации и ладовых звукорядов (или их основ), их закреплению в общественном сознании.

Проследивание более конкретных путей формирования лада требует знания интервалов и их числовых выражений. Читатель, которому это неизвестно, может познакомиться сейчас — в большом отступлении — со всей системой употребительных музыкальных интервалов на основе фортепианной клавиатуры, отрезок которой приведен в следующей схеме:

Схема 1



В этой схеме названия соответствуют белым клавишам фортепиано (черные обозначены жирными штрихами). Интервалы (высотные расстояния между тонами) определяются отношением частот колебаний составляющих тонов (а сами частоты, то есть числа колебаний в секунду струны, мембраны, столба воздуха, определяют высоту тона). Принято обозначать эти отношения неправильными дробями, где числитель соответствует верхнему тону интервала (правому на клавиатуре), знаменатель — нижнему (левому). Когда называются звуки, образующие интервал (например, *до — соль*), сначала указывается нижний тон (левый на клавиатуре), потом верхний (правый). Простым соотношениям частот соответствуют консонансы. Самый совершенный из них — унисон (два голоса одновременно берут звук той же высоты, отношение частот $\frac{1}{1}$). Следующий — октава ($\frac{2}{1}$). В схеме 1 — это отношение между звуком и ближайшим к нему другим звуком того же названия, например между двумя разными, но ближайшими друг к другу *до* (интервал между самым низким и самым высоким звуком в схеме 1 — *фа — фа* равен двум октавам, следовательно, $\frac{4}{1}$). Октава дает почти столь же полное слияние тонов, что и унисон. (В дальнейшем речь будет лишь об интервалах меньших, более узких, чем октава.) К совершенным консонансам относятся еще квинта ($\frac{3}{2}$), например *до — соль*, и кварта ($\frac{4}{3}$), например *до — фа*. Названия интервалов связаны с числом охватываемых ими ступеней того звукоряда, или той гаммы, которые и представлены белыми клавишами фортепиано. В схеме 1 римскими цифрами пронумерованы ступени гаммы до мажор⁶. Кварта образуется, например, I и IV ступенями, квинта — I и V, ок-

⁶ Гаммой, собственно, сейчас называется движение по охватывающей октаву (или больше) последовательности звуков лада, расположенных в порядке высоты (снизу вверх — восходящая гамма; сверху вниз — нисходящая). Часто, однако, под гаммой понимают не только движение по звукоряду, но и самый звукоряд. Мы также будем — для простоты — пользоваться

тава — I и «VIII» (она же I ступень в другой октаве). Интервал между I и II ступенями, как и между любыми двумя другими смежными ступенями, называется секундой. В гамме белых клавиш не все секунды равны. В схеме 1 внизу между смежными звуками стоят числа 1 и $\frac{1}{2}$. Первые соответствуют интервалу большой секунды ($\frac{9}{8}$ — целый тон), вторые — малой ($\frac{16}{15}$ — полутон). Малые секунды образуются теми соседними белыми клавишами, между которыми нет черной (*ми — фа, си — до*). Как видно из схемы, последовательность целых тонов и полутонов в восходящей мажорной гамме, замкнутой повторением первого звука в другой октаве, такова: два тона, полутон, три тона, полутон. Между белой клавишей и смежной с ней черной — всегда полутон. В октаве — 12 полутонов, и любой интервал, взятый на фортепиано, может быть измерен числом полутонов. Например, кварта содержит 5 полутонов, квинта — 7. Интервал, образованный звуками, отстоящими через ступень (например, I—III), называется терцией. Большая терция ($\frac{5}{4}$, *до — ми, фа — ля, соль — си*) содержит 4 полутона, малая ($\frac{6}{5}$, *ре — фа, ми — соль, ля — до, си — ре*) — 3. Однако если выражать интервалы отношениями частот колебаний составляющих их звуков, то при сложении интервалов эти отношения надо перемножать. Например, при сложении квинты *до — соль* (7 полутонов) и кварты *соль — до* (5 полутонов) получается октава *до — до* (12 полутонов). Но отношения частот приходится перемножать: $\frac{3}{2}$ (квинта) \times $\frac{4}{3}$ (кварта) = $\frac{12}{6} = \frac{2}{1}$ (октава)⁷. Добавим в этой связи, что интервал, дополняющий данный интервал до октавы, называется его обращением. Так, кварта есть обращение квинты, и наоборот. Обращение интервала получится, если его нижний тон перенести на октаву вверх или верхний на октаву вниз. Обращением большой секунды (*до — ре, $\frac{9}{8}$*) будет малая септима (*ре — до, $\frac{16}{9}$*), обращением малой секунды (*ми — фа, $\frac{16}{15}$*) окажется большая септима (*фа — ми, $\frac{15}{8}$*), обращением большой терции (*до — ми, $\frac{5}{4}$*) — малая секста (*ми — до, $\frac{8}{5}$*), малой терции (*ми — соль, $\frac{6}{5}$*) — большая секста (*соль — ми, $\frac{5}{3}$*).

Названия черных клавиш соответствуют названиям ближайших белых с добавлением указания на повышение (диез) или понижение (бемоль). Например, черная клавиша между *до* и *ре* называется *до-диез* или *ре-бемоль*, между *фа* и *соль* — *фа-диез* или *соль-бемоль*.

На фортепиано акустически точно настраиваются только октавы ($\frac{2}{1}$). Квинты настраиваются чуть уже, чем $\frac{3}{2}$, кварты чуть шире, чем $\frac{4}{3}$ (вместе они дают октаву). Аналогичным образом незаметно отклоняются от указанных акустических величин и другие интервалы (например, большие терции и

этим не совсем терминологически точным (с современной точки зрения), но широко распространенным обозначением, применявшимся и классиками русского музыкознания. Слово «мажор» означает определенный лад. Слово же «до» указывает исходный звук лада в данном конкретном случае (этот звук вместе с ладом определяет тональность; уточнение — см. сноску 9 на с. 31).

⁷ Здесь проявляется действие известного закона Вебера — Фехнера — ощущение пропорционально логарифму раздражения. Иными словами, шкала высот, представленных на фортепианной клавиатуре, воспринимается как подчиненная закономерности арифметической прогрессии (среднее *фа* в схеме 1 на октаву — 7 белых ступеней или 12 полутонов — выше нижнего *фа* и на октаву же ниже верхнего), тогда как соответствующие частоты (числа колебаний в секунду) дают прогрессию геометрическую (среднее *фа* имеет в два раза больше колебаний в секунду, чем нижнее, и в два раза меньше, чем верхнее).

сексты слегка расширены, а их обращения — малые сексты и малые терции — сужены). Это сделано как раз для того, чтобы октава могла быть разделена на 12 равных частей и от любого из 12 звуков можно было построить любую гамму, в частности мажорную. Такая музыкально-высотная система, объединяющая множество тональностей и ладов и принятая в профессиональной музыке европейской традиции со времени Баха, называется 12-ступенным (12-звуковым) равномерно-темперированным строем⁸. Бах утвердил его, написав два сборника «Wohltemperiertes Klavier» по 24 прелюдии и фуги в каждом: 12 во всех мажорных тональностях, столько же в минорных⁹.

Минорная гамма отличается от мажорной прежде всего более низкой III ступенью: если в гамме до мажор (см. схему 1) заменить звук *ми* звуком *ми-бемоль*, получится один из вариантов минорной гаммы — мелодический минор. Если, кроме того, понизить VI ступень (заменить *ля* на *ля-бемоль*), образуется гармонический минор. Наконец, если понизить также и VII ступень (*си-бемоль* вместо *си*), возникает гамма натурального минора (тон, полутон, два тона, полутон, два тона). На одних белых клавишах такая гамма может быть построена от звука *ля* (см. схему 1).

После сказанного будет легче понять механизм исторического формирования ладов. Вспомним «логогенную» мелодику с более или менее систематическим чередованием интонационных повышений и понижений, то есть с двумя выделенными опорами¹⁰. Среди одновременно поющих вариантов напева, естественно, встречаются более сложные, богатые, извилистые и более простые. Предельный случай простого варианта почти всецело сводится к выдерживанию одной из опор либо к ее октавной дублировке (например, когда женский голос поддерживает мужские). Такого рода варианты могли исполнять менее музыкальные или менее изобретательные участники ансамбля. Но этот выдержанный тон заставляет звучащую одновременно вторую опору соотноситься с собой, то есть образовать с ним совершенный консонанс кварты или квинты. Еще важнее, что с

⁸ Если при сложении интервалов соответствующие отношения частот перемножаются, а при вычитании, следовательно, делятся, то при делении какого-либо интервала (например, октавы) на равные части приходится извлекать корень соответствующей степени. Поэтому в описанном темперированном строе все интервалы, кроме унисона и октавы, представлены, рассуждая теоретически, иррациональными отношениями. Полутон, тон, малая терция, большая терция, кварта, квинта выражаются отношением к единице следующих величин: $\frac{12}{12\sqrt{2}}$, $\frac{6}{12\sqrt{2}}$, $\frac{4}{12\sqrt{2}}$, $\frac{3}{12\sqrt{2}}$, $\frac{12}{12\sqrt{2^6}}$, $\frac{12}{12\sqrt{2^7}}$. Интервал полуоктавы, содержащий 6 полутонов и равный своему обращению (увеличенная кварта *фа — си* и уменьшенная квинта *си — фа*), выражается числом $\sqrt{2}$. Об особой роли этого интервала речь пойдет ниже.

⁹ Уточним понятие тональности: это лад (обычно мажорный или минорный), взятый вместе с его положением в 12-звуковом строе, которое определяется названием исходного звука лада и понимается в отвлечении от той или иной конкретной октавы. Обозначения «до мажор», «ре-бемоль мажор», «ми минор», «соль-диез минор», «си-бемоль мажор» и т. д. считаются обозначениями тональности.

¹⁰ Эти опоры несут противоположные функции (повышение — понижение), но они равноправны. Тут нет аналогии с ладовым устоем и неустоем, тяготеющим к устою и подчиненным ему, или с метрически сильным и метрически слабым моментом, опять-таки подчиненным сильному.

древнейших времен существовали примитивные музыкальные инструменты, способные издавать какой-либо один тон. Такой выдержанный тон (так называемый бурдон), сопровождавший пение, тоже заставлял опорные моменты напева консонантно соотноситься с собой, например, одна опора могла отстоять от выдержанного звука вверх на кварту, другая на квинту. Тогда расстояние между опорами становилось не просто некоей близкой, но неопределенной «дистанцией», а качественно определенным интервалом большой секунды ($\frac{9}{8}$), измеряемой консонансами, то есть выступающей как разность квинты и кварты ($\frac{3}{2} : \frac{4}{3} = \frac{9}{8}$). Большая секунда играет существенную роль во многих ладовых звукорядах в качестве интервала между соседними по высоте звуками (ступенями), и, таким образом, общий характер возможных путей ладообразования становится (в принципе) ясным, сколь бы своеобразны ни были эти пути в различных случаях, у различных народов. Во всяком случае, ячейка из трех звуков (например, *ля—ре—ми*, см. схему 1), нижний из которых отстоит на кварту и квинту от верхних, уже является свидетельством оформившегося собственно музыкального элемента внутри синкретического целого.

Интересно, что в русской народной песне сохранились черты того слоя (а вместе с ними и соответствующая глубинная музыкальная система), который относится к описываемой первой стадии и представляет собой высший этап ее развития. Обычный интервал между двумя опорами в песнях этого слоя — кварта или большая секунда — находится в пределах высотных изменений естественных речевых интонаций. В трудовых песнях и припевах чаще встречается кварта (например, «Эй, ухнем»), в былинах — большая секунда (например, «жил Святослав девяносто лет»)¹¹. Оба варианта могут совмещаться и в одном напеве — как в последовательности, так и в одновременности, например, при нижней опоре *до* верхней может служить то *ре*, то *фа*, а в двухголосии *ре* и *фа* одновременно. В последнем случае интервал малой терции (например, *ре—фа*) переходит в унисон (*до—до*), то есть один голос опускается на кварту, другой — на большую секунду. Такого рода заключения очень характерны для старинных русских песен и всякий раз как бы резюмируют основное интонационное содержание напева.

Все три названных звука, заключенных в объем кварты (например, те же *до—ре—фа*), образуют один из самых распространенных видов так называемой трихордной попевки (о другом виде — в объеме квинты, например, *ля—ре—ми*, — речь была выше). Такие попевки характерны для старинной мелоди-

¹¹ Черточки над гласными означают верхнюю опору, под — нижнюю.

ки и часто встречаются в русских народных песнях. Из сцепления же двух попевок этого рода (например, *ре—ми— соль, соль—ля—до*) образуется пятизвучный ряд — пентатоника, соответствующий отношению между черными клавишами фортепиано (сцепление попевок *соль—диез—ля—диез—до—диез* и *до—диез—ре—диез—фа—диез*)¹². Этот звукоряд получил широчайшее распространение в музыке самых разных народов, например татар, башкир, шотландцев, китайцев.

Он обладает двумя важными свойствами. Если замкнуть его октавным повторением нижнего тона, выяснится, что из пяти интервалов между соседними по высоте звуками (мы называем такие интервалы интервалами смежности) три представляют собой большие секунды и два — малые терции. Здесь существенно, что пентатоническая гамма имеет именно два разных интервала смежности. Если бы их было больше, звукоряд оказался бы слишком разнородным, а потому трудным для запоминания и воспроизведения. При одном же интервале смежности звукоряд оказался бы, наоборот, абсолютно однородным и в этом смысле бесструктурным: все его звуки, заполняющие замкнутую октаву, были бы совершенно равноправными и звукоряд не содержал бы объективных оснований для образования различных функций тонов.

Другое важное свойство пентатоники состоит в том, что все ее звуки могут быть расположены по квинтам или квартам (с последующим перенесением в одну октаву), то есть могут образовать непрерывную квинтовую (квартовую) цепь. Это значит, что все звуки допускают максимальный кварто-квинтовый (то есть «совершенно консонантный») слуховой контроль (крайние звуки цепи — односторонний, остальные — двусторонний), что весьма существенно для точности интонирования. Такие системы мы называем квинтовыми. Вот расположение по квинтам звуков названной выше пентатоники: *до, соль, ре, ля, ми*. Заметим, что если к этой цепи добавить еще две квинты (одну слева — *фа*, другую справа — *си*) получится семиступенный звукоряд белых клавиш фортепиано (его называют диатоническим, или диатоникой): *фа, до, соль, ре, ля, ми, си*¹³. А о том, что его гамма содержит именно два интервала

¹² Нетрудно убедиться, что пентатоника включает и такие трихордные попевки квартового объема, в которых большая секунда расположена выше малой терции (например, *ми—соль—ля, ля—до—ре*).

¹³ Гамма, идущая по полутонам и охватывающая в пределах октавы 12 звуков, называется хроматической. При этом полутоном, образованный какой-либо ступенью и ее же повышением или понижением (например, *соль—соль—диез, ми—ми—бемоль*), называется хроматическим, а полутоном, образованный звуками разных названий (*си—до, ми—фа, соль—ля—бемоль*), — диатоническим. В равномерно-темперированном строе диатонический и хроматический полутоны приравняются по их величине, различаясь, однако, по музыкальному смыслу в конкретном контексте.

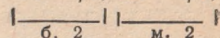
смежности (большая и малая секунда, то есть целый тон и полутон), мы уже знаем¹⁴.

В музыкально-историческом процессе сложилось — под воздействием самых различных факторов — огромное многообразие ладов и ладовых систем. Но то, что широчайшее и притом интернациональное распространение получили квинтовые системы с двумя интервалами смежности, то есть пентатоника и семиступенная диатоника, не случайно: эти системы обеспечивают оптимальные условия для точного интонирования (максимальный квинтовый контроль), для дифференциации функций звуков, для запоминания звукорядов и основанных на них напевов¹⁵.

Вернемся к русской народной мелодике. Она содержит древние слои, представленные, в частности, трихордными попевокми, но чаще основывается на семиступенной диатонике и иногда даже выходит за ее пределы, то есть применяет элементы 12-ступенной гаммы (хроматической), правда, не отрезками такой гаммы, не подряд, а как бы рассредоточенно (так называемый «хроматизм вразбивку»). Тем не менее сама музыкальная система, лежащая в основе старинной русской крестьянской песни, принадлежит, как уже сказано, высшему этапу развития первой стадии музыкальной культуры.

В странах Запада такого рода фольклор, обладающий ясно выраженными чертами первой стадии, не сохранился. Изучение же ее на материале фольклора первобытных народов, живущих

¹⁴ Если расположить по квинтам шесть тонов (например, *фа, до, соль, ре, ля, ми*), перенести их в одну октаву и замкнуть ее повторением нижнего тона, то получится звукоряд с тремя интервалами смежности — большой секундой, малой секундой и малой терцией (например, *до — ре, ми — фа,*



соль, ля — до). Три интервала смежности возникают и в квинтовых системах

из 8, 9, 10, 11 звуков: целый тон, диатонический полутон (например, *ми — фа* или *си — до*) и хроматический полутон (например, *фа — фа-диез*). И только 12-звучная система вновь имеет два интервала смежности (диатонический и хроматический полутоны, приравненные друг другу температурой).

¹⁵ Квинта считается со времени Пифагора ладообразующим интервалом. Величины остальных интервалов исчисляются по Пифагору на основе квинт с последующим октавным перемещением звуков. Например, большая терция *до — ми* получается четырьмя квинтовыми шагами от *до* (*до — соль, соль — ре, ре — ля, ля — ми*) с перенесением *до* на две октавы вверх (или *ми* вниз). Четыре квинтовых шага дают $(\frac{3}{2})^4 = \frac{81}{16}$. Перемещая один из звуков на две октавы, получим $\frac{81}{64}$. Это чуть больше натуральной («чистой») большой терции $\frac{5}{4} = \frac{80}{64}$. Величины некоторых интервалов в темперированном строе (в том числе большой терции) находятся между их величинами в «пифагоровом» и «чистом» строях. Вокалисты и исполнители на смычковых инструментах свободно пользуются высотами звуков, обусловливаемыми любым из трех строев; эти высоты всегда находятся внутри зоны, определяющей ладовое качество звука как музыкальной фонемы.

в настоящее время, не дает достаточно удовлетворительных результатов из-за «языкового барьера»: синкретическое искусство непременно требует от исследователя не только музыковедческого, но и филологического подхода. Вот почему вникать в свойства искусства первой стадии так естественно в связи с народно-русской музыкальной системой.

Как известно, огромные богатства русской народной мелодики нашли разнообразные претворения в творчестве русских классиков и советских композиторов. Однако, питая композиторское творчество, фольклор, естественно, представляет собой искусство другого типа. Во многих случаях народная песня и основанная на ней симфония, увертюра, поэма относятся друг к другу подобно «предмету отражения» (песня в ее конкретном бытовании как проявление народной жизни) и «отражению предмета» (симфония, отражающая путем использования песни жизнь и быт народа, его думы и чаяния). Таким образом, созданное композитором нашего времени произведение, использующее старинный фольклорный материал, относящийся к первой стадии, само принадлежит, разумеется, к третьей стадии.

5. Вторая стадия, будучи, как и первая, стадией устного и синкретического творчества, тем не менее резко от нее отличается. Ведь пока нет профессионализации певца-поэта, нет и теории искусства, нет предписываемых творчеству канонизированных ладовых и метрических форм. В практике искусства складываются и становятся обычными, традиционными те или иные типы интонирования; мы можем их исследовать и систематизировать, но они не были осознанными правилами. Не существовало и устойчивых, строго фиксированных напевов и текстов, господствовала упомянутая импровизационная вариантность. Поэтому богатство ладов в старинной народной песне и в искусстве второй стадии, например в античном, — глубоко различные явления: в первом случае лады еще не успели ясно дифференцироваться и застыть в качестве канонических формул, во втором они, наоборот, четко откристиализованы, дифференцированы, осознаны и как бы инвентаризированы.

Образцы античной музыки до нас не дошли. Мы судим о ней по теоретическим трактатам и другим источникам. Лады и метры (размеры) служили схемами, в которые укладывался поющийся или произносимый нараспев поэтический текст. При этом в синкретическом «мусическом искусстве» именно поэзия считалась «творчеством», музыка была лишь «техникой» («технэ»). На одну и ту же ладовую и ритмическую (метрическую) схему сочинялись различные поэтические тексты (в новое время, наоборот, чаще на один и тот же поэтический текст создаются разные музыкальные произведения). Каждый лад связывался с определенным характером, нравом, общим строем души

(«этос»), но не с аффектами, не с индивидуальными чувствами, страстями, переживаниями («пафос»).

Вообще говоря, любой лад имеет две стороны. Во-первых, это некоторая интервальная конструкция, система музыкально-высотных отношений как таковых, обладающая, в зависимости от интервалов и их расположения, той или иной окраской. Во-вторых, это система опорных и неопорных тонов, причем первые в какой-то степени притягивают вторые, группируют их вокруг себя. Во всяком ладе налицо обе стороны, но одна из них может выступить на передний план, а другая — сводиться к минимуму. В античной музыке притяжение неопорных тонов опорными, видимо, проявлялось очень слабо, на первом плане было согласование тонов, выражавшее гармонию и строй души. Музыкальное же мышление третьей стадии несравненно более динамично, оно воплощает прежде всего движение чувств человеческой личности и потому в мажорно-минорной ладогармонической системе XVII—XX веков главенствующую роль играют притяжения и тяготения тонов и аккордов, то есть разного рода напряжения и разрешения.

Нечто аналогичное можно сказать и о ритме. Он тоже имеет две основы. Во-первых, соотношение длительностей звуков. Во-вторых, чередование ударных и неударных, метрически сильных и метрически слабых моментов (долей такта; в поэзии — ударных и неударных слогов). В зависимости от того, какая из основ находится на первом плане, различают ритмику квантитативную (или времяизмеряющую), в которой господствуют количественные соотношения длительностей, и квалитативную (или акцентную), в которой ведущую роль играет качественное различие ударных и неударных моментов.

В античном мусическом искусстве ритмика была времяизмеряющей (квантитативной). Существовала некоторая наименьшая длительность (хронос протос, по-латыни — мора), которая служила единицей измерения других. Применялись довольно разнообразные, но все же ограниченные в своем числе длительности и достаточно простые соотношения длительностей слогов поющего (или произносимого нараспев) текста: 1:1, 2:2, 1:2, 2:3, 3:4, 3:5 и т. п. Эти соотношения назывались метрами (метр значит «мера»), и, таким образом, наличие в напеве лада и метра означало, что он подчинен «гармонии и мере».

Напротив, тактовая ритмика нового времени есть ритмика акцентная (квалитативная): в ней важнее всего ритмическая пульсация, закономерное чередование сильной и одной или нескольких слабых метрических долей, причем слабые доли группируются вокруг сильной, как бы тяготеют к ней, а она служит для них опорой. Вместе с тем акценты дают толчки (импульсы) непрерывному движению. Таким образом, акцентная ритмика нового времени точно так же, как и система высотных отношений, динамичнее античной. При этом свойства высотных (ладо-

вых) и ритмических соотношений находятся во взаимной связи: активный тактовый ритм, подчеркивание сильных долей такта способствуют более четкой кристаллизации и ясному восприятию ладовых функций тонов и аккордов, их опорности, их тяготений¹.

Музыка нового времени знает, конечно, пьесы не только динамичные, но и спокойные. Однако и в них ощущается как внутренняя пульсация акцентного ритма, так и ладовое тяготение тонов и аккордов, причем и то, и другое служит выражению эмоциональных напряжений и разрешений, движения чувства, смен его интенсивности, некоторого — пусть не резко выраженного — устремления. Динамика такого типа не свойственна, например, средневековой музыке, основанной, как и античная, на времяизмеряющей ритмике (она называлась в средние века мензуральной) и ладах, не предполагающих сильных тяготений одних тонов к другим (напомним, что образцы античной музыки нам неизвестны).

И наконец, само собой разумеется, что в ритмике акцентного типа свою роль играют и соотношения длительностей (ритмические рисунки). Предполагается, в частности, что длительность самих тактов и долей такта остается неизменной на всем протяжении действия данного тактового метра. Но психологически не это находится на первом плане: ритмическая пульсация измеряется и оценивается прежде всего по числу ударов (более сильных и более слабых) в такте (и в пределах более крупных единиц), а не по продолжительности отрезков между ними (измерения показали, что продолжительность таких, казалось бы, равных отрезков при исполнении музыки колеблется в больших пределах без того, чтобы это было заметно слушателям).

В целом можно, таким образом, констатировать, что на достаточно ранней стадии синкретического искусства лад и ритм еще не вполне отдифференцировались друг от друга: ритм был высотным (чередование повышений и понижений), а высотные опоры исполняли преимущественно ритмические функции. В античной музыке ритмика была времяизмеряющей, создающей ощущение соразмерности длительностей, а лад — ощущение согласованности тонов по высоте; в музыке же нового времени ритмика стала акцентной, а лад — прежде всего системой динамических сопряжений тонов и аккордов.

Ко второй стадии, как упомянуто, относится кроме античной средневековая музыка до XIV века, а также традиционное искусство ряда стран Востока, сохранившееся до наших дней. И именно потому, что оно живо, составить себе представление об

¹ Подробнее см.: Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. М., 1972, с. 241—248.

основных свойствах искусства второй стадии естественно на его примере.

Одной из ярких, типичных и высших разновидностей традиционной восточной музыки является арабский маком (или макам) и азербайджанский мугам. Сформировался маком-мугам в разных странах Востока в пределах XIV—XVIII веков. Во многом он существенно отличается от искусства античности. В частности, в нем уже есть некоторые черты третьей стадии, например развернутые и относительно самостоятельные инструментальные эпизоды, повышенная эмоциональная экспрессия, хотя по основным характеристикам он принадлежит ко второй стадии: это профессиональное творчество устной традиции со всем, что отсюда вытекает.

Из сказанного выше видно, что лад и ритм на второй стадии уже дифференцированы. Но многие другие музыкальные явления и понятия, которые слушатели, воспитанные на европейской музыке XVIII—XX веков, привыкли воспринимать как различные и относительно самостоятельные, не столь дифференцированы. Остановимся на ряде таких феноменов, чтобы через обычное и привычное — для европейской музыки последних веков — хотя бы в некоторой степени уяснить себе существенно иные принципы искусства второй стадии.

Мы знаем, например, понятие жанра как того или иного рода или вида музыки, определяемого условиями ее исполнения и восприятия, ее жизненным назначением и вытекающим отсюда ее наиболее общим (типовым) характером. Марш, танец, песня, хорал, гимн, серенада, симфония, концерт, квартет и т. д. — все это жанры, и они имеют много разновидностей (например, траурный марш, торжественный марш, вальс, полонез). Мы не смешиваем понятие жанра с понятием конкретного произведения, хотя название произведения может совпадать — и очень часто совпадает — с названием жанра, к которому оно принадлежит (ноктюрн, баркарола, марш, вальс, соната).

Далее, очень важно явление и понятие музыкальной темы, то есть, говоря схематически, легко узнаваемой, достаточно рельефно очерченной мелодии, лежащей в основе произведения или его части. Тема несет в себе черты того жанра, к которому принадлежит произведение, но темы разных произведений одного жанра существенно различны: мы сразу отличим, например, Полонез из «Ивана Сусанина» Глинки от Полонеза из «Евгения Онегина» Чайковского именно по темам, мотивам (или, как говорят, по тематическому материалу, мотивно-тематическому материалу). Точно так же различны темы в произведениях одного жанра у одного и того же композитора (в сонатах Бетховена, ноктюрах или полонезах Шопена). В музыке нового времени тематизм служит главным носителем музыкального образа — как его общих, типичных черт,

так и — что особенно важно — черт неповторимо индивидуальных.

И наконец, совсем иное явление представляет собой лад. Вместо многообразия ладов искусства второй стадии главенствуют только два — мажор и минор. Ясно, что эти лады (высотные системы, о внутренней динамике которых говорится ниже) представляют собой нечто совершенно отличное от жанра, темы, произведения. При этом каждый из двух ладов допускает огромное многообразие тематического материала, мелодий, мелодических оборотов, ритмов и способен служить основой для музыки весьма различных жанров, различного эмоционального характера. Нельзя, конечно, утверждать, что эти лады нейтральны по отношению к содержательной стороне музыки и служат лишь ее грамматическими формами. Нет, мажорный лад отличается более светлым колоритом, обладает возможностями более радостной выразительности (на основе объективных свойств, о которых речь еще впереди). Но реализация этих возможностей зависит от конкретного контекста, от соотношения и связей с другими сторонами музыки (темп, ритм, регистр, тембр, мелодический рисунок и т. д.). Есть поэтому много веселых и энергичных пьес в миноре и грустных (или подернутых дымкой грусти) в мажоре. Различие между характером двух ладов проявляется главным образом «при прочих равных условиях», например в сходных по ритму и мелодическому рисунку, но противоположных по ладу мотивах. Кроме того, пьесы, выражающие крайние эмоциональные состояния (глубокая скорбь, отчаяние, с одной стороны, и бурное ликование, торжество — с другой), действительно пишутся в соответствующих противоположных ладах (например, траурные марши — в миноре, торжественные — в мажоре). В остальных же случаях мажорный или минорный лад хотя и вносит в выразительность музыки свою лепту, свой существенный оттенок (это неизбежно), но не определяет общего характера пьесы, который может быть весьма различным.

В музыке же второй стадии, в частности в мугаме, столь различные с точки зрения европейского слушателя явления, как жанр, произведение, лад, тема (тематизм), не столь дифференцированы, более тесно слиты. Лад понимается не просто как звукоряд с указанием опорного тона (или опорных тонов), но и как некоторая обобщенно понимаемая интонационная модель, ряд попевок определенного типа. При этом ладов много и каждый из них имеет свой характер: мужественный и бодрый, страстный и возбужденный, веселый, грустный, глубоко печальный, связанный с чувством любви (речь идет сейчас о ладах азербайджанской музыки). Такой лад несравненно более определен в эмоциональном отношении, чем европейские мажор и минор, но в то же время он не представляет собой столь оформленного и конкретно индивидуализированного фе-

номена, как музыкальная тема (ведь число возможных тем не ограничено, а ладов — ограничено). По обобщенности выражения того или иного характера азербайджанский лад сближается с жанром. Однако в другом отношении он все-таки близок теме, подлежащей варьированию (тема с вариациями — одна из распространеннейших музыкальных форм). Мугам — это и есть импровизационно-вариантное раскрытие интонационной модели («темы»), заключенной в ладе, короче — «импровизация на лад» (так назван мугам в заглавии одной из статей Т. Джани-Заде²). И наконец, азербайджанский лад — это именно та, существующая еще до исполнения, музыкально-интонационная и эмоционально-выразительная данность, которая непосредственно подлежит исполнительской реализации. В этом смысле лад в какой-то степени подобен также музыкальному произведению. Все это связано с тем, что музыкант-профессионал, импровизирующий по определенной ладово-интонационной модели мугам, занимает как бы промежуточное положение между европейским исполнителем и композитором. В той мере, в какой он — исполнитель, лад — вместе с общим планом и нормами импровизации на него — выступает как «произведение», сложившееся и принятое в традиционном искусстве; а в той мере, в какой он — композитор, лад оказывается своего рода «темой» для импровизируемых композитором «вариаций».

Здесь не рассматривается мугам как сложная, богатая и развитая форма, включающая вокальные, вокально-инструментальные и инструментальные разделы, обычно контрастирующие между собой. Речь идет лишь о самом общем принципе мугама, до некоторой степени характерном и для других музыкальных культур второй стадии (при всех огромных различиях между ними).

Коснемся теперь самого исторического перехода второй стадии в третью, а затем развития внутри третьей стадии. Уже в античности (на грани средневековья) возникло чисто речевое стихосложение (без напева) со счетом и слогов, и словесных ударений. И это отделение поэзии от музыки как бы намечало третью стадию. Однако в средние века наряду с сохранявшейся латинской письменностью вновь развивается из фольклора — на народных языках — искусство второй стадии, то есть синкретическое искусство трубадуров, труверов, миннезингеров (певцов-поэтов), исполнявших разные поэтические тексты на тот или иной «тон» (ладово-метрическая модель). Оно достигает расцвета в XI—XIII веках.

В переходный же период — XIV—XVI века — большое значение имел жанр мессы, связанный с католическим богослужением

и предполагающий — в противоположность античному синкретическому искусству — сочинение различной музыки на один и тот же неизменный текст. Уже существовал и феномен музыкального произведения с определенным автором (композитором), который фиксировал сочиняемую им музыку в нотной записи, хотя запись еще не приобрела самостоятельного значения как форма социального бытия произведения. При этом с течением времени музыка все больше выступала в мессе на первый план. Именно она объединяла прихожан в едином возвышенном чувстве, тогда как латинский язык, на котором шло католическое богослужение, оставался для подавляющего большинства прихожан непонятным. К концу периода времязмеряющая музыкальная ритмика постепенно уступила место тактовой, акцентной, а средневековые лады (они, как и времязмеряющие метрические формы, назывались модусами) эволюционировали в мажорно-минорную тональную систему нового времени.

И тем не менее сколько-нибудь развернутых и вполне самостоятельных инструментальных форм еще не было. Кроме того, композиторы, как правило, не создавали в своих произведениях оригинальный, яркий, индивидуализированный мелодико-тематический материал, который в музыке нового времени стал, как упомянуто, главным носителем образной эмоционально-смысловой выразительности. Обычно композиторы использовали и обрабатывали в своих произведениях, то есть творчески интерпретировали, общеизвестные, широко распространенные напевы или же мотивы общего, неиндивидуализированного характера. Индивидуальность же авторов, их реформаторские устремления проявлялись преимущественно в других сторонах композиции.

Перелом, качественный скачок, подготовленный всевозможными количественными накоплениями, произошел на рубеже XVI и XVII веков вместе с рождением оперы, куда переместился из церкви организационный центр музыкального искусства³. Казалось бы, опера как жанр синтетический не способствует выделению инструментальной музыки в самостоятельную область творчества. Но это не так. В опере большую роль играет оркестр, есть в ней и чисто инструментальные эпизоды. При театре велась подготовка и певцов и оркестрантов. Наконец, основной элемент оперы — сольная ария с инструментальным аккомпанементом — оказала большое воздействие на развивавшееся в то же время сольное инструментальное концертное искусство. Впрочем, некоторые инструментальные жанры уже существовали к тому времени независимо от оперы (трио-соната), а иные даже несколько опередили ее возникновение (органная музыка конца XVI века).

² См. в кн.: Современные методы исследования в музыковедении. М., 1977.

³ См.: Конен В. Театр и симфония. М., 1975, с. 44—64.

Существо же перелома, о котором идет речь, связано в конечном счете с мироощущением, порожденным эпохой Ренессанса. Это мироощущение ставило в центр внимания человеческую личность, ее право на полноту чувств и их выражение, право на радость и счастье (притом земное, а не небесное). Но разные виды искусства развиваются не синхронно. И музыка эпохи Возрождения не знала явлений, равных по силе выражения нового мироощущения творениям Рафаэля, Микеланджело, Леонардо да Винчи. Профессиональная музыка была в то время почти всецело церковной. В нее проникали, конечно, новые веяния, в частности, влияния народной песни и танца. Но всевозможные элементы нового содержания все же в значительной мере подчинялись в церковной музыке эстетике культового искусства (в творчестве величайшего композитора XVI века — Палестрины — различные тенденции были уравновешены).

Правда, живопись эпохи Возрождения тоже была во многом так или иначе связана с церковью и обращалась к библейским и евангельским сюжетам. Однако она могла очень ярко выражать через них новое гуманистическое содержание, музыка же приобрела способность трактовать в аналогичном духе религиозные сюжеты позднее и притом в протестантских, а не католических странах (Бах, Гендель). Отчасти это было обусловлено тем, что музыка была непосредственно подчинена самому процессу богослужения, его обряду и находилась в гораздо более тесной организационной зависимости от церкви, чем живопись, поскольку музыка, как искусство исполнительское, требовала участия многочисленных хорошо подготовленных профессионалов. Вот почему идеи, толчок которым дало Возрождение, могли начать в музыке широкое развитие лишь тогда, когда возникла новая, независимая от церкви форма профессионального музицирования, то есть когда образовался новый мощный организационный центр профессионального музыкального искусства. Им и оказалась опера, сформировавшаяся в XVII веке.

Только в условиях нового жанра могло найти свое полное выражение новое содержание. А новое содержание и новый жанр обусловили также и господство нового технического склада музыки, новых принципов музыкального языка и формы. На смену хоровому многоголосию церковной музыки, где все голоса были самостоятельными, более или менее равноправными, но в то же время не содержали каких-либо выделяющихся, индивидуально ярких мелодий, пришла именно эмоционально выразительная мелодия, концентрирующая основные черты образа и подчиняющая себе другие голоса, которые образуют гармоническое сопровождение, аккомпанемент. Такой склад называется гомофонно-гармоническим, в отличие от описанного выше полифонического, предполагающего одновременное сочетание самостоятельных мелодических линий.

Хоровое многоголосие церковной музыки XVI века («поли-

фония строгого стиля», «строгий стиль») предполагало не только плавность мелодических линий голосов, господство консонантных созвучий, но и более или менее одинаковый уровень общего напряжения, сравнительно ровную эмоционально-динамическую кривую. Музыка же, воплощавшая разнообразные душевные движения человеческой личности, естественно связывалась с ярко выраженными сменами напряжения и успокоения.

Изменились и факторы формообразования, скрепляющие пьесу в единое целое. В полифонии строгого стиля ими были, помимо словесного текста, упомянутая плавность линий, единство диатонической основы лада и имитация, то есть одновременное проведение во всех голосах одних и тех же мотивно-тематических образований. В гомофонно-гармоническом же складе главную формообразующую роль приобретает ладотональная динамика сопряжений (тяготений и разрешений) тонов и аккордов (гармоний), динамика, выступающая в тесном союзе с акцентной ритмикой. Эта динамика служит основой формообразования не только в малом плане, но и в большом, где сопряжения тонов и аккордов заменяются сопряжениями целых тональностей. В динамике ладотональных сопряжений заключается также один из важнейших факторов, способствовавших выделению и развитию самостоятельных и крупных инструментальных произведений, «не нуждающихся для своего скрепления в помощи текста или имитационных форм»⁴.

Описываемый новый технический склад музыки допускает некоторые аналогии со складом живописи эпохи Возрождения. Гомофония создала в области музыкальной ткани, фактуры тот особый рельеф, которого не знала старая полифония. Помимо разделения на мелодию, находящуюся как бы на переднем плане, и сопровождение, само сопровождение, в свою очередь, дифференцируется на опорные басы и выдерживающий гармонию средний слой голосов. По своему характеру и значению это отчасти аналогично последовательному использованию в живописи перспективы, тщательно разработанной мастерами Ренессанса и создающей ощущение объемности, глубины. Далее, тональную систему мажора и минора, основанную на тяготении ее элементов к одному центру, можно уподобить такой организации картины, при которой главные линии сходятся к центральной точке, расположенной на линии горизонта. Наконец, устремленность линий и ладовые тяготения создают в обоих случаях ощущение движения, придают целому динамичность.

Выделившееся в самостоятельную ветвь искусства инструментальное творчество, естественно, не порывало ни с общей интонационной, то есть вокально-речевой основой музыки, ни со

⁴ Танеев С. И. Подвижной контрапункт строгого письма. М., 1952, с. 9.

многими более конкретными образно-жанровыми сферами, сложившимися в вокальном искусстве (к этому мы еще вернемся). В то же время инструментальное творчество очень расширило во многих направлениях возможности музыки и оказало огромное влияние на другие ее области. В нем, в частности, сформировались музыкальные образы, отличающиеся особенно большой концентрированностью и обобщенностью, а кроме того, были созданы методы широкого и многостороннего развития музыкальных мыслей, развития, отливавшегося в крупные, сложные и совершенные музыкальные формы, использованные впоследствии также и в опере. Именно в этих инструментальных формах (прежде всего, сонатно-симфонических) музыка как вполне самостоятельное искусство нашла свое ярчайшее воплощение, убедительно утвердила самое себя и встала по идейно-художественной значимости в один ряд с классической литературой.

Разумеется, приобретя самостоятельность, музыка отнюдь не отказывается от союза с поэтическим текстом, сценическим действием (а в нашем веке и с киноискусством). Но именно потому, что она уже обрела способность существовать и вне подобного союза, самый его характер существенно изменился: вместо нерасчлененного синкретического целого возникает целое синтетическое.

Об историческом развитии внутри третьей стадии надо сказать следующее. Возникший в XVII веке новый тип музыки, связанный с новым содержанием, новыми жанрами, формами, с новым техническим складом, не мог сразу достичь больших высот. Полную историческую зрелость принес новому типу музыки не XVII век, во всяком случае, не его первая половина — время брожения, поисков, становления, — а следующий период. И быть может, исключительный расцвет музыкального творчества в XVIII веке, давшем миру таких гениев, как Бах, Гендель, Глюк, Гайдн, Моцарт, Бетховен, был обусловлен особой исторической концентрацией задач и свершений двух разных эпох, как бы слиянием того «ренессансного», что давно ощущалось в музыке, но долго не находило в ней классического выражения, с идеями и устремлениями века Просвещения.

Своеобразно развивалось соотношение и взаимодействие между новым гомофонно-гармоническим складом музыки и давно сложившимся складом полифоническим. После утверждения гомофонного склада полифония не исчезла, а продолжала развиваться на тонально-гармонической основе и достигла новой грандиозной вершины в творчестве И. С. Баха. Но это была уже полифония не так называемого «строгого» стиля (или «строгого письма»), а «свободного», то есть свободно применяющая диссонансы также на метрически сильных, заметных для слуха долях такта, знающая индивидуально яркий тематизм и динамику тональных сопряжений двудядовой (мажорно-минорной)

системы. В целом полифония сохранила огромное значение до наших дней и питается все новыми, в частности народными, истоками, хотя в профессиональном музыкальном искусстве XVIII, XIX и XX веков господствуют формы, которые не могли бы возникнуть вне гомофонно-гармонического склада.

Значительную эволюцию внутри третьей стадии претерпела музыкальная культура в целом. В частности, изменилось понимание музыкального произведения и музыкального творчества, а также соотношение между композицией и исполнительством. Средневековый композитор был, подобно представителям многих других профессий, преимущественно мастером своего ремесла, изготовлявшим по заказу или служебной обязанности вещи определенного назначения к тем или иным случаям. Элементы психологии цехового мастера сохранялись у ряда композиторов даже в XVIII веке. Действительно, до тех пор пока не приобрело широкого распространения печатание и издание нот, композитор не думал, что он сочиняет не только для сравнительно узкого круга своих современников, но и для далеких потомков. Так, при жизни Баха была издана лишь ничтожная доля его произведений, и хотя его искусство принадлежит вечности, сам он едва ли мог на это рассчитывать.

Разумеется, всякое подлинное художественное творчество предполагает высокое мастерство. Но все же есть известное объективное и субъективное социально-психологическое различие между композитором-мастером и композитором-творцом, хотя исторический переход от одного типа к другому был постепенным, а потому в общественном положении и самосознании многих композиторов присутствовали черты обоих типов. Свое полное выражение и утверждение новый тип композитора впервые нашел в личности и творчестве Бетховена, который осознавал себя именно как творца, был уверен в том, что создает музыку и для современников, и для будущих поколений, предназначал свои сочинения для печати и, в отличие от своих предшественников, уже не находился в какой-либо зависимости от церкви, двора или богатых вельмож. Он не занимал никаких должностей и продавал свои произведения издателям.

В тесной связи с распространением нотопечатания находится и развитие исполнительского искусства. Пока произведение было зафиксировано лишь в ограниченном числе рукописных экземпляров, автор был волен, выступая как исполнитель, вносить в него те или иные изменения. Нередко и сам письменный текст предоставлял некоторые детали, например в гармоническом сопровождении, усмотрению исполнителя. Наконец, было довольно широко распространено искусство импровизации, при котором сочинение и исполнение музыки совпадали во времени. Когда же произведения стали издаваться, они, хотя и несли на себе печать авторской индивидуальности, в известном смысле отделялись от композитора и начинали жить самостоятельной

жизнью. А жизнь эта заключалась и заключается прежде всего в исполнении, которое осуществлялось уже независимо от автора и каких-либо его устных указаний. При таких условиях сам нотный текст неизбежно сделался более полным, стал включать больше авторских разъяснений и уже почти ничего не предоставлял произвольному выбору исполнителя (таковы и бетховенские нотные тексты по сравнению с текстами его предшественников). Именно с этого времени и начинается расцвет музыкального исполнительства как самостоятельной (отделенной от композиции) формы художественной деятельности. Артист, читающий с эстрады стихи или прозу, равно как и актер, выступающий на сцене, не вправе изменить ни одного слова в авторском тексте. Но он может по-разному произносить и тем самым интерпретировать, истолковывать текст. Подобно этому музыкант-исполнитель, не имеющий права ничего изменить в фиксированном нотном тексте и обязанный ему следовать, тоже может так или иначе интерпретировать, трактовать его. Исполнительство и есть в большой степени искусство интерпретации. Самостоятельное и огромное его значение обусловлено не только упомянутым отделением произведения от автора, связанным с изданием нот, но и другими факторами: возросшей технической трудностью многих произведений (например, фортепианных), делающей их исполнение недоступным любителям, а также постепенным расширением в XIX веке круга слушателей музыки, что влекло за собой развитие концертной жизни.

С третьей стадией связано и утверждение одного из самых важных требований, предъявляемых в новое время к произведению искусства. На фольклорной стадии участники сопровождаемых пением обрядов или игр всякий раз заново (и, естественно, несколько по-новому) приводили в соответствующее состояние свои мысли и чувства. Но они не ждали и не могли ждать от своего искусства (если только в нем не было магического пророчества, элемента гадания и т. п.) существенно новой информации. На второй стадии, например в традиционном искусстве стран Востока, лежащая в основе исполнения-импровизации ладовая модель — вместе с присущим ей общим характером содержания — тоже заранее знакома воспринимающему, который поэтому ждет от импровизатора не столько новой информации, идущей как бы извне, сколько привычных, но искусно освежаемых импульсов, возбуждающих собственную фантазию слушателя и его способность войти и по-новому углубиться в определенное эмоциональное состояние, по-новому предаться ему и пережить его. В конце концов и многие из современных европейских слушателей любят вновь и вновь воспринимать хорошо знакомое им произведение, моделирующее и индуцирующее милые их сердцу психические процессы и позволяющее отдаваться некоторому относительно свободному потоку ассоциаций. Однако кардинальная особенность искусства последних столетий состоит в

том, что от подлинно художественного произведения непременно требуется существенная новизна, оригинальность, неповторимое индивидуальное своеобразие.

Вообще говоря, любая художественная деятельность предполагает и следование какой-то традиции, и ее конкретное, более или менее индивидуальное претворение. Но акценты тут могут быть разными. В одном из полярно противоположных случаев элемент своеобразия, новизны требуется прежде всего для свежего и убедительного воплощения традиции, для ее утверждения и допускается в той мере, в какой он способен служить решению этой задачи. В другом случае, наоборот, прочная опора на традицию нужна главным образом как некоторый трамплин для успешного прыжка в неизведанное.

Понятно, что традиционное искусство стран Востока в общем относится к первому типу. Но к этому же типу — при всех отличиях от восточного профессионального искусства устной традиции — во многом близки, как видно из сказанного выше, и некоторые значительные пласты средневековой музыки Европы. Требование оригинальности, новизны выдвинулось на передний план начиная с эпохи Возрождения, а потом все более усиливалось, естественно связываясь также и с развитием самостоятельных инструментальных форм. И если, например, каждая из неповторимо индивидуальных инструментальных тем-мелодий Моцарта обычно находится в пределах определенного жанрового типа, то в темах Бетховена и последующих композиторов часто встречается индивидуальное сочетание также и черт различных жанров.

Композиторы послебетховенской поры — русские и западные — весьма обогатили содержание и средства музыки, завоевали новые области музыкальной выразительности, расширили круг отражаемых в музыке явлений действительности, глубже проникли в мир человеческих эмоций и их тончайших оттенков, полнее раскрыли национальные черты воплощаемых в музыке характеров. Но уже в творчестве Бетховена музыкальное искусство третьей стадии как определенный тип художественной культуры достигло своей окончательной исторической зрелости.

6. Остановимся теперь более подробно на самой системе средств музыки третьей стадии, то есть того типа, который господствует до сих пор в музыкальном сознании большинства слушателей театральной, симфонической, камерной и эстрадной музыки (включая кино, радио, телевидение, грампластинки).

Наиболее сложный вопрос — это высотная, ладовая (в данном случае тонально-гармоническая) организация. В ее основе лежит семиступенная диатоника, о которой, равно как и о причинах ее широкого интернационального распространения,

речь уже была. Существенно, что два «интервала смежности» этой системы — большая секунда (целый тон) и малая секунда (полутон) — неравноправны: в октаве, замкнутой восьмым звуком (повторением первого), есть пять больших секунд и только две малые. Они используются в мажорно-минорной системе как своего рода узлы напряжения¹. Из четырех звуков, входящих в эти малые секунды, два образуют самый напряженный интервал, охватывающий шесть полутонов, то есть равный полуоктаве — упомянутая на с. 31 уменьшенная квинта или увеличенная кварта (так называемый тритон). Такой интервал образуется между IV и VII ступенями мажорного звукоряда (в диатонике белых клавиш фортепиано — *фа — си*, см. схему 1, с. 29).

В пентатонике, о которой речь шла на с. 33, нет ни этого интервала, ни малых секунд (подобного рода пентатонику иногда называют ангемитонной, то есть бесполутоновой). Естественно, что когда пентатонические мелодии (или обороты) используются в мажорно-минорной музыке, они обычно производят впечатление спокойных, просветленных, возвышенных (иногда воплощающих картины природы) или же связанных с образами старины, с народным характером музыки.

В семиступенной диатонике, в частности в диатонике белых клавиш, любой звук, вообще говоря, может быть принят за исходный. Построенные на них гаммы, замкнутые октавным повторением исходного тона, отличаются между собой порядком чередования целых тонов и полутонов. Соответствующие диатонические лады применялись в средневековой церковной музыке, но затем, как уже упоминалось, были вытеснены двумя ладами, звукоряды которых в диатонике белых клавиш начинаются со звуков *до* (мажорный лад) и *ля* (минорный лад, представленный в диатонике лишь одним из его видов — натуральным; см. схему 1, с. 29).

Каковы причины этого вытеснения? Разве порядок чередования больших и малых секунд в двух названных звукорядах имеет сам по себе какое-либо преимущество перед другими последовательностями? Очевидно, нет. Причина связана с общим развитием музыкального мышления, основой которого стал то-

¹ Вообще секундовый интервал обладает особыми свойствами: при одновременном звучании его тонов он диссонирует, а при последовательном — образует естественный и плавный мелодический ход (второй звук сразу вытесняет из слухового сознания след первого, и потому первый звук как бы полностью «переливается» во второй). В мелодическом движении звуки, отстоящие на секунду, легко приобретают разные ладовые качества — опорность и неопорность, устой и неустой, — а потому обычно сопрягаются между собой, например один тяготеет к другому. Нетрудно убедиться, что при одновременном звучании тонов малая секунда (например, *си — до* или *ми — фа*) диссонирует резче, чем большая. В связи с этим в мелодии звуки малой секунды способны острее тяготеть один к другому. Поскольку же таких секунд в диатонике всего две и они, таким образом, выделяются, эта способность часто реализуется.

нально-гармонический принцип. А из этой основы, как вскоре выяснится, выделение и господство двух ладов — мажора и минора — уже вытекает с неизбежностью.

На протяжении тысячелетий опорными элементами ладов служили те или иные звуки. Постепенное развитие гармонического мышления привело к тому, что таким элементом стал прежде всего консонирующий аккорд (и лишь в силу этого также и определенный звук: основной тон аккорда; подробнее — ниже). При таких условиях лад сделался гораздо более централизованным. Другие элементы стали теснее группироваться вокруг главного, больше подчиняться ему. В связи с этим лад приобрел и уже упомянутую динамичность: при наличии ярко выраженного опорного и централизующего аккорда остальные аккорды тяготеют к нему (в слушательском восприятии), стремятся перейти в него, вернуться к нему. А наряду с этой центростремительной силой в классической тональности (то есть в мажоре и миноре) действует, как выяснится ниже, и сила центробежная. Многообразные проявления и борьба этих сил определяют большие динамические возможности системы.

В консонирующем аккорде любые два звука должны образовывать консонирующий интервал (все другие аккорды — диссонансы). И хотя наряду с унисоном, октавой, квинтой и квартой (совершенные консонансы) к консонансам уже давно причисляют также и терции, большую и малую, вместе с их обращениями — секстами (несовершенные консонансы), не существует никаких консонирующих аккордов (в аккорде должно быть не менее трех разных тонов), кроме мажорного (большого) и минорного (малого) трезвучий. При наиболее тесном их расположении оба они содержат два звука, образующих интервал квинты, и третий (между ними), который в мажорном трезвучии составляет большую терцию с нижним звуком и малую — с верхним, в минорном — наоборот.

В диатонике есть три мажорных и три минорных трезвучия. На белых клавишах мажорные — *фа — ля — до*, *до — ми — соль*, *соль — си — ре*; минорные — *ре — фа — ля*, *ля — до — ми*, *ми — соль — си*. Как мажорные, так и минорные трезвучия располагаются по квинтам — интервалу наибольшего (после октавы) акустического родства (в этом порядке мы их и назвали). Но в таком родстве состоят первое и второе, а также второе и третье из расположенных по квинтовой цепи мажорных или минорных трезвучий. Первое же и третье находятся в секундовом отношении и не имеют между собой ни одного общего тона. Объединить их вокруг себя может только второе трезвучие, состоящее в квинтовом родстве с каждым из них и имеющее с ними общие тоны. Центральное по положению, оно становится центральным и по значению, опорным; его называют тоническим (или тоникой лада; Т). Таким образом, в семиступенной диатонике есть только одно мажорное и одно минорное трезвучие, способные

служить тониками соответствующих централизованных ладов (на белых клавишах это *до — ми — соль* и *ля — до — ми*).

Мажорное трезвучие звучит при прочих равных условиях светлее минорного. В этом легко убедиться, взяв на фортепиано эти аккорды на том же исходном тоне: *до — ми — соль*, *до — ми — бемоль — соль*. В централизованных же ладах окраска тонического аккорда распространяется на весь лад, что и делает эти лады способными служить — опять-таки при прочих равных условиях — выразителями и различителями более радостных и более печальных настроений.

Теперь примем во внимание, что тоны трезвучия, в свою очередь, тоже неравноправны. При приведенном их расположении по терциям нижний является основным (верхний называется квинтовым, средний — терцовым). В силу ряда акустических причин основной тон доминирует. В частности, квинтовый тон, а в мажорном трезвучии и терцовый служат его обертонами (подробнее — ниже). Основной тон центрального, тонического трезвучия лада тоже называют тоникой. Из сказанного видно, почему в диатонике белых клавиш тоническим оказывается именно *до*: это основной тон центрального мажорного трезвучия данной диатоники. Внутренняя организация мажорного лада обусловлена, таким образом, не расположением больших и малых секунд в гамме лада (это расположение — лишь следствие), а соотношением аккордов лада — его мажорных трезвучий.

Вытесненные мажором и минором средневековые лады встречаются в народной музыке разных стран и продолжают применяться в профессиональной музыке мажорно-минорной системы в качестве особых красок, подчиненных мажору и минору. Эти лады имеют свои названия, видоизмененные античные. Тот, который в диатонике белых клавиш имеет исходным тоном звук *ре*, называется дорийским, *ми* — фригийским, *фа* — лидийским, *соль* — миксолидийским, *ля* — эолийским, *до* — ионийским. Мажор и минор возникли, следовательно, на основе централизации ионийского и эолийского ладов и придания им гармонического характера. Такой характер ладов выражается в том, что в музыке гомофонного склада гармоническое сопровождение и есть, в некотором смысле, ряд закономерно сменяющихся друг друга аккордов, причем, однако, тоны аккорда не обязательно извлекаются одновременно: они часто берутся последовательно, но как бы сливаются в восприятии в качестве могущих звучать одновременно, то есть не мешающих друг другу и образующих один из аккордов системы (в фортепианном сопровождении эти последовательно берущиеся тоны обычно и реально звучат одновременно — на одной педали). Подобный широко понимаемый аккорд называют гармонией, и, таким образом, в основе сопровождения лежит ряд закономерно сменяю-

щих друг друга гармоний, почему соответствующий склад музыки и называется гомофонно-гармоническим².

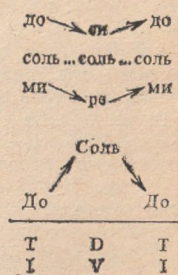
Разберем логику основных и простейших последовательностей аккордов (гармоний) в мажоре и миноре. Заметим, что аккорд представляет собой не только результат движения голосов, но и некоторый единый, цельный «вертикальный» комплекс. Подобные комплексы гомофонно-гармонической музыки (независимо от того, берутся ли звуки гармонии одновременно или нет) впитали в себя, однако, некоторые свойства предшествующей полифонической хоровой музыки и потому теоретически мыслятся как четырехголосные — по числу основных голосов смешанного хора (сопрано, альт, тенор, бас). В связи с этим в трезвучии принято удваивать основной тон, который помещается, таким образом, не только в басу, но и в одном из трех верхних голосов. Эти последние могут быть расположены как угодно и в разных октавах (однако, если терцовый или квинтовый тон окажется в басу, возникнет одно из обращений основного аккорда, то есть другая разновидность той же гармонии).

Возьмем теперь на фортепиано тонический аккорд (или, что то же самое, трезвучие I ступени) до мажора в следующем расположении: в басу — *до* (лучше всего третье на фортепианной клавиатуре, считая снизу), затем — не в той же октаве, а в следующей — *ми* и *соль*, наконец, ближайшее к *соль* сверху *до*. После этого возьмем трезвучие V ступени: басовое *соль* будет квинтой выше предыдущего *до*, затем, в следующей октаве — *ре*, *соль* и *си*. При этом переходе один из звуков трех верхних голосов останется на месте (*соль*), а два других спустятся на ступень (секунду) вниз по сравнению со звуками тонического аккорда (*ми* — в *ре*, *до* — в *си*). После этого возьмем снова первый (тонический) аккорд. Вся последовательность из трех аккордов очень часто встречается в классической музыке и представляет собой одну из простых моделей мажорного лада. Верхние голоса подчинены здесь нормам плавного голосоведения, сложившимся в хоровой полифонии, а бас движется по тонам наибольшего акустического родства. Трезвучие V ступени называется доминантовым, или доминантой (D; звук V ступени доминировал во многих средневековых напевах). всю последовательность принято обозначать: T—D—T, или I—V—I. В графической схеме она выглядит так (см. схему 2).

В этом обороте существенно то, что доминантовое трезвучие, несмотря на его консонантность, воспринимается как активно тяготеющее к тоническому, стремящееся перейти в него.

В чем причины этого? Одна из них заключается в тенденции музыкального слуха воспринимать начальный консонирующий аккорд как устойчивый, а второй аккорд как нарушающий устойчивость и вызывающий ожидание ее восстановления. Но эта причина носит слишком общий характер и не объясняет особой активности доминантового устремления. Другая причина состоит в том, что в классической музыке сопоставление двух мажорных трезвучий кварто-квинтового соот-

Схема 2



² В данном случае слово «гармония» применяется не совсем в том значении, которое ему придавали древние греки. Имеются в виду одновременные сочетания тонов и последовательности таких сочетаний. Ладом же (например, мажорным ладом) называют всю широкую систему тонов и их связей, которая управляет как последовательностями тонов («горизонтально»), так и их одновременными сочетаниями («вертикально»). Поскольку в мажоре и миноре управляющую функцию несет главным образом гармония, эти лады иногда и называют гармоническими, в отличие от старинных — мелодических. Слово же гомофония (от греческого гомо [homo] — «подобный») означает, что нет разных мелодий, и если поют несколько человек, то они поют «подобно» — то же самое (в унисон или октаву).

ношения встречается очень часто, причем общий контекст в большинстве случаев определяет тоничность того из двух трезвучий, чей основной тон лежит квартой выше (квинтой ниже) основного тона другого. Слух, воспитанный на классической системе, настолько привык к этому, что обычно истолковывает в соответствующем смысле даже изолированную пару таких трезвучий, взятую вне контекста. Наконец, третья причина во многом обусловила само формирование только что упомянутой традиции: сила тяготения доминантового трезвучия определяется тем, что оно не содержит основного тона тонического трезвучия, а содержит звук, отстоящий от этого тона на малую секунду вниз (в нашей схеме — *си*). Он находится в полутоновом, то есть весьма напряженном отношении к главному устою лада — звуку *I* ступени, — а потому притягивается им (и тяготеет к нему) с максимальной силой.

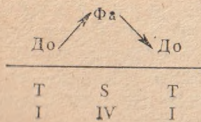
Специфической особенностью этого неустоя является восходящий характер его тяготения. Обычно разрешение, спад напряжения связывается с мелодическим нисхождением. Острое же восходящее тяготение (и восходящее разрешение сильнее неустоя) показывает, что классическая тонально-гармоническая система приобрела ту степень самостоятельности, относительной автономии, которая позволила ей в значительной мере эмансипироваться от элементарных предпосылок интонирования. Вместе с тем это восходящее мелодическое тяготение сообщает гармоническому обороту *D—T* характер не только разрешения напряжения, но одновременно и активного устремления к цели и ее достижения (конечно, подобный характер реализуется лишь в условиях соответствующего контекста, прежде всего ритмического, темпового, громкостного). Таким образом, тонико-доминантовое соотношение — основа динамики классической гармонии. В заключительных разделах быстрых пьес и их частей — у венских классиков и позднейших композиторов — мажорный оборот *D—T* (или *V—I*) нередко повторяется многократно, выражая ощущение радостной, бьющей через край жизненной энергии, активного утверждения.

Наиболее яркий из неустойчивых звуков мажорного лада — терцовый тон доминантового трезвучия (он же — *VII* ступень мажорной гаммы, в нашем примере — *си*) получил особое название: вводный тон, то есть как бы вводящий в тонику. По-французски этот звук лада называется «чувствительной нотой» (*note sensible*). Острое вводноноевое тяготение — феномен, характерный для европейской профессиональной музыки XVIII—XX веков (еще классики русского музыкознания XIX века отмечали, что для русской народной песни оно не типично). Этот мелодический феномен неотделим от тонико-доминантового соотношения и от кварто-квинтового акустического родства соответствующих аккордов.

Оборот *T—D—T* представляет структуру лада все же не совсем полно. В нем участвуют лишь два из трех мажорных трезвучий диатоники. А между тем именно наличие в системе трех таких трезвучий обеспечивает одному из них центральное положение и в конечном счете централизующую функцию вместе со значением опоры, тоники. При сопоставлении же всего двух разных трезвучий (*I—V—I*; *V—I*) одно из них (*I*) лишь потому способно с полной несомненностью восприниматься как опорное, тоническое, что полная структура мажорного лада либо успела реализоваться в предшествующем развитии данного произведения, либо присутствует в сознании воспринимающего на основе его предыдущего музыкально-слухового опыта.

Третье мажорное трезвучие диатоники — трезвучие *IV* ступени мажорного лада. Его основной тон отстоит на квинту вниз (кварту вверх) от основного тона тонического трезвучия. Трезвучие *IV* ступени (в до мажоре — *фа — ля — до*) называется субдоминантовым (*S*). Рассмотрим его сопоставление с тоническим: оборот *I—IV—I*; *T—S—T* (см. схему 3).

Схема 3



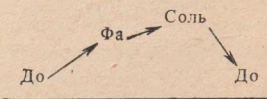
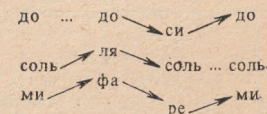
При этом сопоставлении основной тон тонического трезвучия (верхнее *до*) не смещается, остается на месте. Поэтому к нему не возникает тяготение смежного тона. В итоге оборот *T—S—T* не отличается той остротой, активностью, какая характеризует оборот *T—D—T*. Неустойчивые звуки верхних голосов, входящие в субдоминантовое трезвучие (*фа, ля*), разрешаются путем нисхождения на секунду (в *ми, соль*). Такое нисходящее разрешение тоже менее активно, чем восходящее разрешение неустойчивых звуков доминантового трезвучия. В силу всего сказанного оборот *T—S—T* (*I—IV—I*) звучит спокойнее, чем оборот *T—D—T* (*I—V—I*).

В обороте *T—S—T* есть, однако, конфликтность менее явного, более подспудного характера. Основной тон доминантового трезвучия содержится в тоническом трезвучии. В этом смысле доминантовое трезвучие как бы подчинено тоническому. Основной же тон субдоминантового трезвучия не содержится в тоническом, а потому субдоминантовый аккорд воспринимается как более свежий и самостоятельный. Более того: он имеет тенденцию подчинять себе тонический, поскольку включает в себя его основной тон. Наконец, особая частота применения в классической музыке именно оборота *D—T* создает предпосылки и для восприятия оборота *T—S* тоже как *D—T* (*V—I*), но в другой тональности: субдоминантовое трезвучие как бы превращается в тоническое, а тоническое начинает служить для него доминантой (это вытекает из того, что интервальное отношение *V* ступени к *I* таково же, что и отношение *I* ступени к *IV*). Таким образом, в обороте *T—S* (*I—IV*) начальный аккорд претендует на право быть опорой, тоникой, так как он звучит первым. Но и второй аккорд тоже в некоторой мере претендует на это же право, так как он в известном смысле подчиняет себе первый, который способен служить тяготеющей к нему доминантой. И только возвращение тонического трезвучия в обороте *T—S—T* подтверждает его опорность. Однако, если продолжить чередование аккордов схемы *3—TS TS TS...* и т. д., то слух перестраивается и начинает воспринимать в качестве тоники прежнюю субдоминанту (*S, IV, фа*).

Наиболее же полно концентрирует в себе логику и конфликтную динамику мажорного лада такой оборот, который включает все три трезвучия — тоническое, субдоминантовое и доминантовое — *T—S—D—T* (*I—IV—V—I*). Вот схема этих четырех «вертикалей» (см. схему 4).

Здесь за тоническим трезвучием следует сначала менее активный неустой (*S*), а затем более активный (*D*). При этом, однако, первый неустой хоть и не столь остро тяготеет к тонике, но зато создает упомянутый подспудный конфликт: *S* ставит под сомнение право *T* быть тоникой, так как сама в некоторой мере претендует на это право. Тем самым колеблется и исходная тональность (в нашем схематическом примере на момент может возникнуть колебание между тональностями до мажор и фа мажор). Когда же появляется доминантовая гармония, этот подспудный конфликт разрешается, тональность проясняется (в нашем примере звук *си* указывает на тональность до, а не фа; в диатонике тональности фа мажор такого звука нет, есть *си-бемоль*). Однако в этот момент возникает более явный конфликт между субдоминантовой и доминантовой гармониями (на *фа* и на *соль*). Соответствующие трезвучия не имеют ни одного общего тона и как бы стремятся к объединению вокруг такого трезвучия, которое имело бы общий тон с каждым из них. Кроме того, при сопоставлении субдоминантового и доминантового трезвучий возникает неустойчивый интервал тритон (основной тон субдоминанты и терцовый тон доминанты; в нашем примере звуки *фа* и *си*), требующий разрешения. Последний тонический аккорд оборота все разрешает и объединяет. Начальное трезвучие

Схема 4



T	S	D	T
I	IV	V	I

Схема 6 структуре может служить опорой для случайного сочетания, а звук аккорда (*ре*) — для неаккордового звука (*ми*). Вот схема 6³.

Если неаккордовый звук падает на метрически более сильную долю, чем его разрешение, он называется задержанием, а соответствующая хорейская секундовая интонация — интонацией задержания. Она обычно носит лирический, иногда чувствительный характер.

В приведенном схематическом примере случайное сочетание диссонировало сильнее, чем правильный аккорд (из-за большой септими *фа — ми*). Но бывает и не так. Например, если в том же доминантсептаккорде заменить не *ре* на *ми*, а *си* на *до*, то случайное сочетание будет диссонировать не столь резко (в нем не окажется интервала тритона, который входит в доминантсептаккорд), но тяготение к правильному аккорду останется весьма активным (см. схему 7).

Характерно, что хотя с точки зрения общей структуры мажорного лада (в тональности *до*) устоем является звук *до*, а *си* остро тяготеет к нему, в данном контексте, когда *до* является неаккордовым звуком на доминантовой гармонии, оно, наоборот, тяготеет к *си* и только после разрешения ощущается обратное тяготение (вместе с тяготением всего аккорда к тоническому трезвучию). Эти два тяготения находятся на разных уровнях. Одно — местное, внутриаккордовое, малого радиуса действия, а потому требующее немедленного (то есть на малом отрезке времени) разрешения. Другое — более общее, межаккордовое, причем, поскольку один аккорд (одна гармония) иногда господствует на сравнительно большом протяжении, между появлением аккорда и его разрешением может пройти более значительный промежуток времени⁴.

Мелодия редко состоит из одних аккордовых звуков. Опираясь в каждый момент на какой-либо аккорд (гармонию), она обычно пользуется и неаккордовыми звуками, нередко несколькими подряд, особенно на метрически слабых долях при поступенном движении. Существенно, что взаимодействии мелодии и гармонии способно, таким образом, превращать в относительно опорный или неопорный звук любой тон ладового звукоряда, а это позволяет мелодии приобретать более гибкий и выразительный характер. Вообще роль гармонии для мелодии чрезвычайно велика. Старинный напев должен был часто возвращаться к своим опорным тонам, подчеркивать их. В противном случае он лишился бы стержня, его форма распалась бы. Характерное же для нового времени гармоническое сопровождение мелодии, содержащее последовательность аккордов мажорной или минорной тональности, настолько эффективно укрепляет ладовый центр, что в значительной степени освобождает мелодию от этой обязанности и — шире — от «черной работы» по созданию фундамента и каркаса музыкальной постройки. Поэтому мелодия (особенно инструментальная) может долго двигаться в одном направлении, развиваться широкими волнами, свободно парить и вообще ставить и решать такие задачи в области музыкальной выразительности, какие были бы немислимы без гармонии. Таким образом, подчиняя себе мелодию в отношении некоторых конструктивных основ, гармоническое со-

³ Скобки указывают, что соответствующие звуки могут быть взяты вновь либо продолжают звучать.

⁴ Вообще же развитое гармоническое мышление предполагает взаимодействие различных гармоний на расстоянии: например, в широко применяемой форме простого периода первое предложение (часто четырех- или восьмитакт) завершается доминантовой гармонией, а второе, мелодически сходное с первым, — тонической. Таким образом, тоника восьмого или шестнадцатого такта отвечает доминанте четвертого или восьмого.

провождение во многом раскрепощает ее. И слушая музыку гомофонно-гармонического склада, мы все-таки попадаем в царство мелодии, хотя и управляемое преимущественно гармонией.

Итак, низший и самый «местный» уровень соотношения опорных и неопорных элементов в классической тонально-гармонической системе — соотношение аккордовых и неаккордовых тонов. Следующий уровень — соотношение консонирующих и диссонирующих аккордов. Этот уровень — тоже местный, ибо диссонирующий аккорд требует перехода, разрешения (по определенным правилам) в консонирующий, независимо от более общего ладового контекста. Мы упомянули о доминантсептаккорде. Но субдоминантовая функция тоже может быть представлена диссонирующим аккордом — прежде всего септаккордом II ступени и его обращениями (в до мажоре — *ре — фа — ля — до*, но чаще — обращением *фа — ля — до — ре*). Если во втором аккорде схемы 4 взять в теноровом голосе (втором снизу) *ре* вместо *фа*, мы получим такого рода обращение. Третий же аккорд (доминантовое трезвучие) будет служить разрешением диссонанса, некоторым успокоением (это ясно воспринимается на слух). Аналогичным образом, если во втором аккорде схемы 5 теноровый голос возьмет *си* вместо *ре*, то третий аккорд, будучи консонансом, тоже воспринимается как разрешение предыдущего диссонанса. Тяготение же этого доминантового консонанса в тоническое трезвучие находится на другом (третьем) уровне и определяется общим ладовым контекстом — тональностью, уже установленной всеми предыдущими аккордами. Таким образом, диссонирующий правильный аккорд может служить опорой для случайного (неаккордового) сочетания, разрешать его, консонанс — для диссонанса, тонический консонанс — для ладово неустойчивого консонанса (тем более, конечно, и для диссонанса).

Теперь рассмотрим соотношение гармонической устойчивости и неустойчивости на более высоких масштабных уровнях, выходящих за пределы какой-либо одной тональности. Как известно, обычное название пьес с обозначением тональности (фуга соль минор, ноктюрн ми мажор и т. п.) отнюдь не означает, что пьеса целиком выдержана в этой тональности. Нет, указывается лишь главная тональность, в которой пьеса, как правило, начинается и почти всегда заканчивается и в которой излагается ее основная тема. Обычно в пьесе содержатся и переходы (модуляции) в другие тональности. Эти тональности иногда затрагиваются мимоходом, иногда закрепляются надолго, причем в новой тональности может излагаться относительно самостоятельный раздел пьесы с новой темой. Модуляции и сопоставления тональностей разнообразят колорит пьесы и в то же время служат важным фактором ее внутренней динамики.

Здесь тоже существуют два уровня соотношений опорных и неопорных элементов. Один уровень — противопоставление длительного пребывания в какой-либо одной тональности и тональной неустойчивости, текучести, частых модуляций. Среди более низких (внутритональных) уровней этому приблизительно соответствует соотношение между аккордом и случайным сочетанием или между консонансом и диссонансом. Высший же уровень — это сопоставление ясно выраженных тональностей, группирующихся вокруг главной и тяготеющих к ней. Действительно, подобно тому как внутри тональности доминантовое трезвучие тяготеет к тоническому, так и в системе разных тональностей пьесы доминантовая тональность (то есть тональность, тоническим трезвучием которой служит доминантовое трезвучие главной тональности) образует некоторую неустойчивость высшего порядка и вызывает в восприятии слушателя ожидание возврата в главную тональность (это относится в той или иной степени и к другим побочным тональностям).

Классической музыкальной формой, в которой логика и динамика тональных соотношений играет особенно большую роль, является так называемая форма сонатного аллегро, то есть форма первой части в большинстве сонат, симфоний, квартетов и т. д. В ее начальном разделе (экспозиции) содержатся две основные темы. Первая излагается в главной тональности, а вторая, вытекающая из развития мотивов первой, в побочной, у классиков

чаще всего доминантовой (это создает особое динамическое сопряжение тем). Во втором (среднем) разделе формы (так называемой разработке) разрабатываются, развиваются, трансформируются темы (обычно отрывки тем) экспозиции и происходят частые смены тональностей, причем преобладают тональности, несущие субдоминантовую функцию. В третьем разделе (репризе) возвращаются темы экспозиции, но приведенные к тональному единству: вторая тема излагается, как и первая, в главной тональности. Возникающее в форме целого сопоставление тональностей с такой же логичностью приводит к утверждению главной тональности, с какой сопоставление аккордов внутри тональности приводит к утверждению тоники (но направление кругооборота другое: внутри тональности — T S D T, в описанных соотношениях тональностей — T D S T). Единый ток тонального напряжения пронизывает всю форму, замыкаясь лишь в конце, когда вторая тема, ранее изложенная в побочной тональности, возвращается в главной.

Иерархическая тонально-гармоническая система классической музыки, очерченная здесь по необходимости весьма схематично, имеет для музыки нового времени фундаментальное значение. Без нее были бы, как уже упомянуто, невозможны сколько-нибудь крупные инструментальные произведения. Нельзя было бы воплотить и динамичное содержание музыки, грандиозные нарастания, конфликты и — шире — все то, выражению чего способна служить описанная иерархия гармонических и тональных тяготений («стремлений») — от смутной тоски по лучшему и неизведанному до целенаправленной борьбы за определенные общественные идеалы.

Характерно, что гармония предшествующего периода, господствовавшая в полифонии «строгого стиля», — так называемая модальная гармония (от слова модус — средневековое название лада) — знала только низшие из перечисленных пяти уровней иерархии: отношение аккорда и случайного сочетания, которое почти сливалось с отношением консонанса и диссонанса. Ладовое тяготение консонансов к тоническому аккорду было выражено слабо и проявлялось главным образом в заключительных оборотах (кадансах) произведения или его частей. О более высоких же уровнях иерархии вообще не могло быть речи.

Для классической гармонии, как мы знаем, существенна не только ее внутренняя динамика, но также колористическая и эмоциональная оппозиция мажора и минора. На чем же она основана? Тут действует, в частности, причина акустическая. Чтобы разобраться в ней, надо вспомнить явление обертонов, призывков. Оно состоит в том, что струны колеблются при своем звучании не только целиком, но и равными частями — двумя половинами, тремя третями и т. д. Поскольку же частота колебаний (высота звука) обратно пропорциональна длине струны, обертоны дают соответственно более высокие тоны. Они сливаются, участвуя в образовании тембра

Схема 8

6	соль
5	ми
4	до
3	соль
2	до
1	До

данного звука, но при известном напряжении внимания их можно расслышать и по отдельности. Основной тон и обертоны (в тонах, обычно применяемых в музыке) называются гармониками (первый обертон — второй гармоникой, второй обертон — третьей и т. д.). Из сказанного вытекает, что отношение номеров двух гармоник совпадает с числовым выражением интервала, образуемого этими гармониками. В схеме 8 приведены шесть гармоник звука *до*.

Как видим, интервал между второй и первой гармониками — октава ($\frac{2}{1}$), между третьей и второй — квинта ($\frac{3}{2}$), между четвертой и третьей — кварта ($\frac{4}{3}$) и т. д. Можно обратиться и к несоседним гармоникам, например $\frac{5}{3}$ — большая секста⁵.

Существенно здесь с точки зрения рассматриваемого вопроса, что мажорное трезвучие содержит только зву-

⁵ В существовании обертонов можно убедиться путем следующего опыта. Левой рукой беззвучно нажать и держать на фортепиано низкое *до* (лучше второе снизу), а правой громко взять и сразу отпустить аккорд *до — ми —*

«и, служащие ближайшими гармониками от основного тона. Поэтому такое трезвучие не только консонирует, но и обладает акустическим единством.

Минорное же трезвучие, несмотря на его консонантность, таким единством не обладает. Его терцовый тон (от *до* это будет *ми-бемоль*) лежит полутоном ниже пятой гармоники и может образоваться с ней едва слышимый диссонанс, нередко обуславливающий меньшую чистоту (некоторую «затененность») звучания.

Другая причина менее светлого колорита минорного трезвучия и лада по сравнению с мажорным состоит в том, что, независимо от обертонов, звук, определяющий главное различие ладов (терцовый тон тонического аккорда, он же III ступень лада), лежит в миноре полутоном ниже, чем в мажоре с тем же основным тоном. С этим связано и наличие в мажорной гамме полутона (то есть интервала тесного сопряжения и сильного тяготения) вверх от III ступени, а в минорной — вниз. Поэтому в мажоре эта ступень способна иногда приобрести некоторое восходящее тяготение (например, если в тоническом трезвучии проявляются некоторые черты доминанты к субдоминанте), в миноре же — скорее нисходящее. Эти объективные предпосылки поддерживаются, конечно, соответствующей традицией применения и двух ладов, почему за ними и закрепилось в европейской музыке известное нам различие оттенков колорита и эмоциональной выразительности — различие, способное служить в музыкальных произведениях одним из важных факторов контраста (слушатели, воспитанные на музыке других регионов, например, азиатских, африканских, такого различия двух европейских ладов, естественно, не воспринимают).

Наконец, добавим в связи со сказанным, что явления мажорности и минорности (света и тени) в музыке европейской традиции шире, чем противопоставления двух ладов. Даже в пределах одной тональности часто используются не только звуки семиступенной диатоники, но и элементы хроматики (например, в схеме 6 звук *ми*, представляющий нисходящее задержание к *ре*, может быть заменен звуком *до-диез*, образующим восходящее хроматическое задержание). Хроматическое повышение какой-либо ступени по сравнению с ее нормативной высотой ассоциируется, при прочих равных условиях, с просветлением, а понижение — с затемнением. Аналогичные эффекты нередко возникают и при сопоставлениях разных тональностей.

7. Остальные средства музыки нового времени не отличаются той же степенью сложности и столь развитой иерархией, что элемент тонально-гармонический. Уже упоминалось об акцентной природе ритма. Тактовая ритмическая система знает два основных метра — двухдольный (в широком смысле, то есть включая и четырехдольный) и трехдольный. Каждый из них может связываться с музыкой самого разного эмоционального характера; отличия их выразительных потенций проявляются, как и различия в выразительности двух основных ладов, главным образом при прочих равных условиях. Вообще говоря, двухдольный (четный) метр проще, элементарнее, а потому определеннее, строже, жестче трехдольного. При нем яснее выражены «углы» и «повороты» движения, он в большей мере воспринимает

соль, лежащий двумя октавами выше (то есть четвертую, пятую, шестую гармоники). Тогда, несмотря на то, что педаль не применена, аккорд будет продолжать звучать. Причина в том, что соответствующие части большой (натянутой) струны будут резонировать. Но стоит отпустить нижнее *до*, как аккорд погаснет.

ется как фактор регулярного членения. В сравнении с ним трехдольный метр обладает возможностью большей мягкости, округлости, большей непринужденности. Устремленность трехдольных пьес, если они идут в быстром темпе, обычно более свободна, в ней меньше ощущается дисциплина ритма. Ярче всего противоположные свойства основных метров представлены в двух моторных жанрах, получивших широчайшее распространение. Имеем в виду чеканный шаг марша и плавное кружение вальса.

Само собой разумеется, что в каждом отдельном случае выразительность двухдольного или трехдольного метра зависит от конкретного наполнения метрической схемы реальными ритмическими длительностями и от взаимодействия с другими элементами музыки. И подобно тому, как, например, встречается веселая и энергичная музыка в миноре, так есть множество остро ритмизированных и ярко расчлененных пьес в трехдольном движении (равно как и пьес строгих, мерных, сдержанных).

Есть в тактовой ритмике и свои соотношения опорных и неопорных моментов, свои средства создания неустойчивости и ее разрешения. Слабые доли такта группируются вокруг сильных, опираются на них. В свою очередь, доли такта (например, четвертные доли) часто дробятся на еще более мелкие единицы (две восьмые, четыре шестнадцатые), среди которых одна опять-таки служит опорой для других. Часто ритмическая неустойчивость достигается смещением громкостного акцента (и более весомого по своей длительности звука) с сильной доли такта на слабую (так называемая синкопа).

Метрические соотношения нередко устанавливаются не только внутри такта, но и между тактами. Эти последние очень часто группируются по четыре, и между их сильными долями нередко возникают различия по тяжести, напоминающие различия между долями внутри такта. Та или иная метрическая группировка тактов, равно как и возможное нарушение ее установившейся регулярности, легко воспринимается слухом в пределах восьмитактного и даже шестнадцатитактного построения. Такие построения из четырехтактных единиц — так называемые «квадратные» структуры — коренятся в песенно-танцевальных жанрах, широко распространены в классической музыке и обычно служат некоторой ритмико-синтаксической нормой, от которой, конечно, возможны разнообразные отклонения.

Существенно, что классическая гармония осуществляет свои динамические и формообразовательные функции только в тесном союзе с ритмом. Например, тонический аккорд, даже предшествующий доминантовым, не может выполнить функцию завершения, если он не совпадет с подходящим для этого ритмическим моментом.

Заметную роль играет в классической музыкальной ритмике оппозиция ямбических и хореических мотивов. В

широком смысле под ямбическими имеются в виду мотивы, заканчивающиеся на сильной доле такта (сильное окончание), под хореическими — на слабой (слабое окончание). Ямбические мотивы отличаются, при прочих равных условиях, большей устремленностью, активностью, хореические — смягченностью окончаний. Упомянутая выше секундовая интонация задержания (неаккордовый звук на сильной доле такта, аккордовый — на слабой) принадлежит к числу хореических.

Многообразные оппозиции есть и в области мелодического рисунка: мотивы поступательные, ясно направленные, и мотивы вращательные (иногда «опевающие» или «обыгрывающие» какой-либо опорный тон); среди поступательных — восходящие и нисходящие; далее, широкие мелодические ходы, быстро охватывающие большой диапазон, и «плотное» движение узкими интервалами, медленно «осваивающее» то или иное звуковое пространство; наконец, движение мелодии по звукам какого-либо аккорда (например, тонического трезвучия) и по ступеням гаммы. Эти оппозиции и входящие в их состав элементы обладают своим кругом выразительных возможностей. Например, мотивы, основанные на движении по трезвучию, с давних пор характерны для духовых инструментов (на них легко извлекается ряд обертонов, образующих трезвучие) и потому часто ассоциируются — в условиях достаточно энергичного ритма — с трубными фанфарами, сигналами, призывами (а при спокойном ритме и негромкой звучности могут приобретать пасторальный характер, напоминать пастушеский наигрыш).

К числу средств описываемой системы относятся и разные типы изложения в смысле уже упомянутого в разделе 3 (с. 22) характера музыкальной ткани, фактуры. Фактура бывает, например, аккордовой, полифонической (несколько самостоятельных голосов), гомофонной (мелодия и сопровождение), смешанной (например, одни голоса образуют полифонический комплекс, другие — гармоническое сопровождение). Выше говорилось, что фактура может быть более массивной и более легкой, более плотной, густой и более разреженной, прозрачной. Типы фактуры, их сопоставления, контрасты способны вызывать соответствующие содержательные ассоциации, иногда на жанровой основе. Например, гомофонная фактура часто ассоциируется с танцем или песней, аккордовая — с более возвышенными образами, в конечном счете восходящими к хоралу или гимну.

Не будем рассматривать другие средства системы, например полифонические, а также приемы развития (повторность, контраст и т. п.) и музыкальные формы — трехчастную, рондо, тему с вариациями, сонатно-симфонический цикл и другие (о сонатном аллегро выше было сказано).

Остановимся более подробно на общем вопросе о соотношении между средствами и выражаемым ими характером музыки, ее содержанием. Как складываются средства в индивидуализи-

рованную музыкальную тему — главный носитель музыкальной образности? Ведь средства, связанные с отдельными элементами музыки — те или иные мелодические рисунки, ладовые обороты, ритмы, аккорды, — не имеют определенных раз навсегда заданных выразительно-смысловых значений; в различных условиях одно и то же средство может способствовать разным, иногда даже противоположным эффектам. Но любое средство обладает в рамках системы некоторым кругом содержательных возможностей, основанных на объективных свойствах средства и закрепленных традицией его применения. Реализация же той, а не иной возможности зависит всякий раз от общего комплекса средств, от контекста соответствующего музыкального построения. С другой стороны, этот комплекс или контекст сам образуется при помощи средств, связанных с элементами музыки. Здесь, следовательно, надо раскрыть применительно к интересующему нас вопросу известное положение о диалектическом соотношении целого и элементов¹.

Обычно средства, входящие в целостный комплекс (мотив, фраза), — неравноправны. Немногие из них образуют как бы некоторое ядро выразительности, определяющее прежде всего общий характер музыки, ее род, вид, жанровый тип. Такое ядро представляет собой не какой-либо вполне конкретный музыкальный оборот, а скорее некоторую совокупность свойств, присущих многим темам, мотивам, фразам данного жанрово-выразительного типа или вида, то есть их инвариант. Другие же средства реализуют те свои выразительные возможности, которые соответствуют (или не противоречат) выразительности ядра. Эти средства подчиняются ядру и в то же время конкретизируют, индивидуализируют музыку, внося в общую выразительность свою лепту.

Мы говорили выше о фанфарных, призывно-сигнальных мелодических оборотах, придерживающихся тонов аккорда — трезвучия. Такие обороты

¹ Приведем пример, показывающий, насколько выразительность средства зависит от всего комплекса. Мелодии многих революционных песен и гимнов начинаются интервалом восходящей кварты (вспомним «Интернационал», «Марсельезу», «Гимн Советского Союза»). В этих мелодиях кварта звучит активно, решительно, утвердительно и вместе с тем призывно. Однако такими свойствами обладает вовсе не интервал сам по себе, вне зависимости от условий контекста. В данном случае важно, что интонация носит ямбический характер (идет от слабой доли к сильной) и притом метрически четко артикулируется — сильная доля подчеркивается, акцентируется. Столь же важно, что подобные кварты всегда направлены от V ступени лада к I. При другом положении интервала в ладе эффект был бы иной. Убедимся в тесной зависимости характера интонации от ее места в ладовой системе путем следующего эксперимента. Проиграем гамму до мажор (схема 1) или последовательность основных трезвучий до мажора (схема 4) с тем, чтобы настроить слух на данную тональность. Сразу после этого сыграем мелодический оборот из трех звуков, содержащий нисходящую большую секунду и восходящую кварту: *ля, соль, до*. Мы убедимся в утвердительном характере оборота, а также в его способности завершать с полной определенностью музыкальную мысль. Затем снова произведем такую же настройку на до мажор и сыграем тот же оборот, но квартой ниже: *ми, ре, соль*. Мы услышим, что теперь интервал кварты, направленный на сей раз от II ступени мажорной гаммы к V, не столь полно завершает мысль и не столь утвердителен. В нем даже есть элемент вопроса и устремления.

стали основой многих классических тем и мотивов решительного, мужественного, героического, иногда торжественно-помпезного характера. Но для воплощения подобного характера недостаточно, чтобы мелодия двигалась преимущественно по трезвучию или по интервалам, входящим в его состав. Надо еще, чтобы звучание было громким и чтобы метроритм и артикуляция были достаточно активными. Последнее достигается четкой акцентировкой сильных и относительно сильных долей такта, а также преобладанием ямбических окончаний интонаций (то есть окончаний на сильной или относительно сильной доле такта). Названные три средства или свойства — громкость, метрико-артикуляционное и мелодическое (опора на тоны трезвучия) — и образуют ядро выразительности всех мотивов данного рода, следовательно, являются инвариантом этих мотивов. Другие же средства и свойства могут быть при этом различными. Так, мелодический рисунок может быть восходящим, нисходящим, зигзагообразным, переменным по направлению, вращающимся вокруг центрального тона. Этот рисунок может охватывать и широкий диапазон (например, полторы октавы), и гораздо более узкий (например, кварту или квинту). Соотношения длительностей звуков (ритм в узком смысле) тоже допускают большое разнообразие. Но все эти средства, как сказано, реализуют такие свои содержательно выразительные возможности, какие поддерживают выразительность ядра и вместе с тем сообщают ей те или иные оттенки.

Само ядро, в свою очередь, связано, как мы видели, не с каким-либо одним элементом музыки (например, ритмом или мелодической линией), а с несколькими. Оно образует некоторый первичный комплекс, охватывающий небольшое число параметров (свойств, средств) и оставляющий свободными, нефиксированными остальные. Такие первичные комплексы складываются исторически и становятся общим достоянием музыкальной культуры, музыкального сознания того или иного типа, образуя в своей совокупности нечто близкое тому, что Б. В. Асафьев назвал «интонационным словарем эпохи». И композитор в процессе творческой работы исходит не из отдельных абстрагированных теорией «элементов музыки» (соотношение длительностей звуков, мелодический рисунок и т. п.), но из выразительных единиц, неизбежно обладающих некоторой, хотя бы минимальной, комплексностью, целостностью. А за этими возникающими и проносящимися в сознании композитора индивидуальными и субъективными комплексами — иногда смутными и неопределенными, иногда очерченными более ясно — кроются какие-либо из тех типичных, исторически сложившихся и объективно существующих в общественном музыкальном сознании комплексных представлений, которые мы назвали первичными. Композитор их так или иначе использует, индивидуализирует, обновляет, преобразует (иногда радикально), но не проходит мимо них. Таким образом, механизм реализации выразительных возможностей элементов и средств музыки в конкретном контексте основан на первичных комплексах и обусловлен в конечном счете музыкально-историческим процессом и процессом творческой работы композитора. Очень существенно при этом, что слушатель узнает прежде всего первичные комплексы, которые всегда «на слуху». Заняв в восприятии слушателя главенствующее место, первичный комплекс как бы ориентирует на себя выразительность всей совокупности средств и элементов.

Вспомним еще один первичный комплекс — упомянутую интонацию нисходящего задержания (см. выше схему 6, 7). Ее выразительные возможности охватывают область и легких вздохов, и стонов, и взволнованной, нередко патетической лирики. В европейской музыке последних столетий эта интонация стала центральным моментом многих лирических и лирико-драматических мотивов. Комплексный характер этой интонации виден из того, что она предполагает и определенный мелодический ход (шаг вниз на секунду), и некоторое метроритмическое соотношение (первый звук метрически сильнее второго, то есть интонация носит хорейский характер), и соотношение гармоническое (переход неаккордового звука в аккордовый). Подразумевается и связанное, не отрывистое исполнение (легато).

Примечательно, что композиторы-классики (особенно Моцарт) часто на-

чинали свои сонатные аллегро контрастным сопоставлением активной, веской, мужественной фразы и фразы более мягкой или легкой, спокойной, сдержанной. Примерами могут служить начала фортепианных сонат Моцарта ре мажор и до мажор (KV 576 и KV 545), его симфонии до мажор № 41 («Юпитер»), фортепианной сонаты № 5 до минор (ор. 10 № 1) Бетховена. Первая фраза принадлежит в этих случаях к описанному типу, связанному с опорой на тоны и интервалы, входящие в состав одного трезвучия, а вторая характеризуется менее громкой (обычно тихой) звучностью, плавным движением мелодии и содержит хореическую нисходящую секунду (или несколько таких секунд), часто представляющую собой интонацию задержания. На примерах таких контрастных сопоставлений ясно видно, как «ядро выразительности» подчиняет себе выразительность других средств. Так, в условиях первой (активной) фразы долгие звуки связываются с представлением о вескости (соната до мажор, KV 545 Моцарта), а короткие с быстротой движения, сообщающей ему энергию (та же соната Моцарта, его симфония № 41, соната № 5 Бетховена). В условиях же второй фразы (более мягкой, легкой, спокойной) долгие звуки сообщают мелодическому обороту певучесть (симфония № 41 Моцарта, соната № 5 Бетховена), а короткие — легкость (соната ре мажор, KV 576 Моцарта). Аналогичным образом в условиях первой фразы сравнительно широкий диапазон мелодии связывается с размахистостью (соната № 5 Бетховена, соната до мажор, KV 545 Моцарта), а узкий диапазон — с концентрированной энергией (симфония № 41 Моцарта). Во второй же фразе широкий диапазон усиливает впечатление распевности (симфония Моцарта), а узкий — спокойствия, сдержанности (соната Бетховена).

Что же касается средств, входящих в ядро, то они сохраняют в инструментальной музыке ту выразительность, которая первоначально сложилась — с опорой на объективную природу этих средств — в музыке, связанной со словом, обрядом, действием. Так, первый элемент упомянутых контрастных тем классиков связан по своему происхождению с военными, охотничьими, церемониальными сигналами (в частности, с «призывами ко вниманию» перед началом придворного спектакля), а подчеркнутые интонации задержания в их лирической трактовке — с жалобными и чувствительными оперными ариями². Таковы некоторые основы семантики (выразительно-смысловых значений) средств классической музыки и вместе с тем основы ее семантического разбора.

8. Рассмотрев систему специфических средств музыки определенного культурно-исторического типа и выяснив механизм взаимодействия этих средств, мы должны теперь вспомнить, что музыка — один из видов искусства и что поэтому ей присущи и такие свойства, приемы выразительности, принципы художественного воздействия, которые являются общими для различных видов искусства. На этом мы сейчас остановимся.

Выше отмечалось (5), что одно из требований, предъявляемых эстетическим сознанием последних столетий к художественному произведению, — это требование индивидуального своеобразия, оригинальности, новизны.

Произведение должно содержать — в избранной автором теме или в ее трактовке и воплощении — какую-то творческую находку, изобретение, конструкцию, несущую соответствующий

образно-выразительный смысл. Для обозначения этого мы пользуемся понятием художественного открытия (при несколько расширительном толковании слова «открытие»).

Художественное открытие — это воплощенное в произведении некоторое новое видение, познание каких-либо сторон действительности или выразительных возможностей художественных средств. Сформулировать суть открытия легче всего (сейчас это будет разъяснено на примерах) как новое содержательно ценное совмещение каких-либо важных и, как правило, труднсовместимых свойств. Нередко в произведении (особенно крупном) представлено несколько открытий — более общих и более частных, иногда даже целая их иерархическая система. Наконец, достижения, свойственные творчеству композитора в целом, тоже могут быть охарактеризованы как художественные открытия и сформулированы в терминах совмещения.

Так, Чайковский раскрыл и воплотил в своих произведениях новый строй чувств и мыслей широкого слоя своих современников (в литературе это сделали Толстой, Тургенев), строй, психологически более напряженный, чем у современников Пушкина и Глинки. В связи с этим Чайковский совместил во многих своих лирических мелодиях песенную широту с таким интенсивным и динамичным развитием, какое раньше было свойственно темам активным, драматическим. А в первой части Шестой симфонии он совместил симфонические приемы развития с оперными, что способствовало необычайной силе воплощения в этом произведении драмы эмоции и стоящей за ней драмы жизни.

Скрябин часто объединял в своих сочинениях высшую утонченность с высшей грандиозностью или почти нематериальную полетность с ослепительным блеском сверкающего солнца. В эмоции томления он уловил тенденцию к переходу в экстаз и совместил во многих произведениях выражение обеих эмоций как разных сторон единой сущности.

Шостакович показал в ряде эпизодов своих сочинений, что «глупость порождает зло» или что «зло и глупость — близкие родственники» (это слова самого композитора), превращая гротескное воплощение примитивного, тупого в образ страшного, даже рокового («эпизод нашествия» из Седьмой симфонии), либо совмещая оба начала в одном образе (соло трубы из третьей части Восьмой симфонии).

Если коснуться открытий в области тех или иных форм, можно указать, например, что Бетховен в своих «32 вариациях» до минор раскрыл новые возможности вариационной формы, обычно тяготеющей к развитию неторопливому, спокойному, совмещив ее с такой динамичностью, конфликтностью, взрывчатостью, какие раньше в вариационных формах не встречались. А если говорить об открытиях в самом содержании отдельного произведения, можно вспомнить хотя бы, что Глинка объединил в увертюре к «Руслану и Людмиле» необыкновенную живость

² См.: Конен В. Театр и симфония, гл. 4.

стремительного и радостного движения с величием и мощью.

Художественное открытие содержится и в миниатюрнейшей из миниатур, если она принадлежит талантливому композитору. Обратимся к прелюдии Шопена № 7 (ля мажор). В ней несомненны черты танца, мазурки: трехдольный размер, типичный для танца глубокий бас в начале каждой фразы вместе с оживленным ритмическим оборотом в мелодии, характерным для мазурки. В то же время ясно представлен элемент аккордовый: фразы заканчиваются троекратным повторением аккорда в спокойном ритме. Это совмещение свойств более «земного» — гомофонно-танцевального и более возвышенного — аккордового склада (см. с. 61) и есть открытие, обуславливающее особую поэтическую одухотворенность легкой и изящной танцевальной миниатюры, ее художественную емкость¹.

Коснемся теперь некоторых общих принципов художественного воздействия. Любой важный художественно выразительный эффект должен быть — для безотказного его действия — обеспечен достаточно большим числом различных средств, направленных к той же цели. Соответствующий принцип мы называем принципом множественного и концентрированного воздействия. Его большая роль обусловлена, в частности, тем, что, адресуясь широкому кругу воспринимающих, искусство в то же время обращается к человеческой личности во всей ее полноте, воздействует на различные слои и «этажи» психики, на эмоции и на интеллект, на глубины подсознания и вершины сознания. Художественное воздействие целостно и именно потому множественно. Без этого искусство не может захватывать и убеждать².

Проявляется множественное и концентрированное воздействие как в одновременности, так и в последовательности, особенно в видоизмененных повторах того или иного выразительно-смыслового комплекса, часто в повторах на разных масштабных уровнях. Так, в прелюдии № 7 Шопена переключение внимания слушателя с танцевального элемента на аккордовый происходит не только, как упомянуто, внутри каждой из восьми фраз, но и в рамках всей пьесы: аккорды становятся к концу прелюдии более интересными, сменяются чаще.

Другой принцип, симметрично дополняющий первый, связан с требованием общей экономии средств, необходимой хотя бы уже для того, чтобы избежать перегрузки восприятия.

¹ Внутри каждой фразы внимание слушателя тут как бы переключается с танцевального элемента на аккордово-гармонический. С. Рихтер в своем исполнении прелюдии усиливает это переключение посредством небольшой задержки перед последним аккордом фразы (запись фирмы КСА Victor Япония, 1980; «Мелодия», Московский опытный завод «Грамзапись»).

² Нередко художественный образ имеет существенно разные (взаимодополняющие, контрастирующие) свойства и стороны. Воплощению каждой из этих сторон служат различные средства. Но и тут они выступают не поодиночке, а целыми группами.

Состоит он в том, что каждое значительное средство, весомое композиционное решение обычно служит не одной цели, а нескольким, несет несколько функций, например более местную и более общую, выразительную и формообразовательную. Этот принцип мы назвали принципом совмещения функций.

Одновременное действие обоих названных принципов способствует большой выразительно-смысловой нагрузке, происходящей, так сказать, на «единицу материальной ткани» произведения, а от этого во многом зависит весьма существенная сторона общего художественного эффекта — впечатление, что сказано много, ярко, сильно при сравнительно малой затрате средств, что достигнут большой выразительный результат ценой, казалось бы, незначительных усилий.

Для музыки, как временного искусства, важен также принцип целесообразного использования инерции восприятия. Действительно, по ходу восприятия произведения неизбежно возникают какие-либо ожидания (осознанные или неосознанные) тех или иных продолжений, естественных в данных условиях. Если бы подобные ожидания ни в чем не оправдывались, сочинение не могло бы быть воспринято, осталось бы непонятным. Наоборот, если бы они почти всегда оправдывались, то есть если угадать продолжение было бы слишком легко, сочинение оказалось бы скучным, вялым, инертным. Владеть вниманием воспринимающего, держать его интерес в напряжении — значит не только рассказывать ему о чем-то достойном этого интереса по своему содержанию, но и соблюдать в самом построении рассказа соответствующие (и разные в разных условиях) пропорции между удовлетворением ожиданий, то есть следованием инерции восприятия, и их оправданным обманом (или оттяжкой их осуществления), то есть нарушением инерции восприятия, активизирующим внимание воспринимающего и повышающим его интерес к произведению. Так, в названной выше прелюдии Шопена каждая из первых пяти фраз (двухактовая) заканчивается троекратным буквальным повторением аккорда, в шестой же фразе третье повторение заменено другим аккордом. Он очень выразителен сам по себе и образует кульминацию пьесы. Но то, что он появляется неожиданно — нарушая уже установившуюся в прелюдии инерцию восприятия (ведь в предыдущих фразах не было в аналогичных моментах смены гармонии), — очень повышает его эффект³.

Следование описанным здесь (и другим) принципам художественного воздействия способствует впечатляющей силе произведений, а вместе со свежестью и доступностью специфических средств соответствующего вида искусства, с идейной значитель-

³ При восприятии знакомой пьесы эффект нарушения инерции восприятия в большой мере остается в силе, так как сохраняется неожиданность соответствующего «события» с точки зрения более обычных, стандартных приемов развития.

ностью замыслов и воплощаемых в произведениях художественных открытий — реалистичности творчества. Для аргументированной же оценки отдельного произведения надо принять во внимание еще очень много различных факторов, которые мы здесь не перечисляем.

Несомненно, что произведение — это центральный феномен европейской музыкальной культуры нового времени, феномен, на котором концентрируются интересы композитора, исполнителя и слушателя⁴. Естественно, что раньше или позже должен был возникнуть и анализ музыкальных произведений как особая музыкально-теоретическая дисциплина. Она сложилась в нашей стране после революции.

9. Тип музыкальной культуры, установившийся в Европе приблизительно в середине XVII века, оставался более или менее стабильным в течение трех столетий — почти до середины нашего века. Эволюция внутри этого периода была весьма значительной (например, различие между творчеством Моцарта и Прокофьева очень велико), но основные признаки, характеризующие самый тип музыкальной культуры, сохранялись. Он связан с оперным театром, концертным залом, домашним музицированием, с индивидуальным авторством и письменной фиксацией произведений (нотной записью), с определенными жанрами, формами, инструментальными составами. Наконец, с достаточно прочно установившимися нормами музыкального языка, основанного на тональной системе и тактовой ритмике, и со сложившейся семантикой (выразительно-смысловыми возможностями) средств этого языка, семантикой, воспринимавшейся слушателями разных стран Европы.

Однако в нашем веке тип музыкальной культуры, при всех его преемственных связях с традицией, пришел в движение, утратил былую стабильность и относительную однородность. Эта последняя была нарушена, во-первых, тем, что дифференциация так называемой серьезной и легкой (популярной) музыки, происшедшая с исторической неизбежностью в XIX веке, привела в наше время к огромному разрыву между ними. Во-вторых, на европейскую музыку стали влиять профессиональные музыкальные культуры, сложившиеся на внеевропейской почве (они условно названы В. Д. Конен региональными и в противовес универсальным тенденциям композиторского творчества европейской традиции). В-третьих, в самой Европе от описанной нами тональной музыки отпочковался так называемый «музыкальный авангард», противопоставлявший себя традиционному

⁴ См.: Назайкинский Е. Проблемы комплексного изучения музыкального произведения. — В кн.: Музыкальное искусство и наука, вып. 3. М., 1978.

искусству Европы последних столетий и отказавшийся от тональной основы. В итоге вместо двух видов музыки, ранее актуальных для Европы (профессиональная музыка европейской традиции и фольклор), их оказалось по меньшей мере пять¹.

Эти разные виды музыки существуют самостоятельно, но вместе с тем во многом влияют друг на друга. Очень велико воздействие разнообразного фольклора и региональных музыкальных культур на музыку европейской традиции в Советском Союзе. На Западе новые виды музыки — серьезной и легкой — и новые формы музицирования также оказывают влияние на прежние виды. Наконец, звукозапись, радио, телевидение, кино, электроинструменты и многое другое преобразили условия исполнения и восприятия музыки, их психологические и социологические аспекты, сдвинули привычные соотношения в нашей концертной жизни, домашнем музицировании, в исторически сложившихся жанрах и т. д. А возросшая роль импровизационного начала порой расшатывает свойственное европейской музыке последних веков разграничение композитора и исполнителя.

Что же касается самого музыкального языка в европейском творчестве нашего века, то одна из линий его эволюции привела к упомянутому авангардизму, различные течения которого отказывались от тональности как важнейшей основы музыкального мышления. Постепенное расширение, обогащение, усложнение гармонии к концу XIX — началу XX века привели к тому, что в рамках какой-либо одной тональности стали использоваться в качестве полноправных все 12 тонов хроматической гаммы и потому разные тональности перестали отличаться друг от друга своим звуковым составом. Вследствие этого выделение тоники нередко приходилось осуществлять преимущественно ритмическими, динамическими, синтаксическими средствами. Своеобразие музыки ряда композиторов XX века (например, Прокофьева) состоит в том, что чаще всего сохраняется семиступенная диатоническая основа тональности, но ступени допускают равноправные варианты (высокие, низкие). В итоге этого равноправия вариантов ступеней все 12 звуков хроматической шкалы приобретают в рамках одной тональности полноправие, допускают построение на любом из них аккордов. При этом, однако, тоника подчеркивается, высокие и низкие варианты ступеней сохраняют колористические эффекты (свет и тень) и тональность не распадается несмотря на то, что меняются структуры аккордов (терцовый принцип перестает быть обязательным) и некоторые функциональные отношения между ними. Атональная же музыка (ее основатель — австрийский композитор и теоретик Арнольд Шёнберг; 1884—1957) не имеет диатонической основы, избегает —

¹ См. об этом: Конен В. Этюды о зарубежной музыке. Статья «Творческие виды в музыке XX века». М., 1975, с. 427—469.

в так называемом додекафонном варианте — выделения какой-либо тонической опоры и превращает все 12 звуков хроматической шкалы в абсолютно равноправные. Высотная организация осуществляется при помощи 12-тонового (додекафонного) ряда (или серии), сохраняющего в произведении определенный, избранный композитором для этого произведения порядок следования 12 тонов (независимо от того, в какой октаве берется тот или иной тон) без возвратов к уже звучавшим тонам раньше, чем будут использованы все 12 звуков ряда. Этот ряд, то есть порядок следования 12 тонов, уже не является ни ладом в обычном смысле (поскольку нет никаких выделенных опорных звуков), ни музыкальной темой, но призван как бы заменить собой то и другое². Додекафонная техника композиции, предусматривающая довольно жесткие правила применения серии (ряда), была в 40—50-е годы на Западе очень модной, на ее основе созданы некоторые (правда, немногочисленные) выразительные произведения, но в чистом виде она не проявила достаточной жизнеспособности.

Несколько иной путь к атональности заключался в следующем. Усиление в XIX веке выразительных и колористических свойств созвучий привело к возникновению так называемых лейтгармоний (ведущих созвучий), которые, подобно лейтмотиву, часто возвращаются в произведении, концентрируя его образно-эмоциональный смысл. При этом на первых порах сохраняла свое формообразовательное значение и обычная мажорная или минорная тоника (в виде консонирующего трезвучия). В дальнейшем, однако, красочно-выразительное лейтгармоническое созвучие стало во многих случаях — поскольку оно неоднократно повторялось и привлекало внимание слушателей — приобретать и функцию опоры, оттесняя прежнюю тонику. Обычно такое созвучие было диссонирующим, но восприятие концентрировалось на нем в такой степени, что диссонанс уже не требовал разрешения в консонанс (это явление известно как «эмансипация диссонанса»). Таким образом, возникли произведения, имеющие в качестве главной опоры не мажорное или минорное трезвучие (напомним, что тональной как раз и считается музыка, придерживающаяся мажора или минора), а некоторый сложный интонационно-гармонический комплекс («центральный элемент системы» — по Ю. Н. Холопову), неодинаковый в разных произведениях. Это служит одним из проявлений того, что высотная организация произведения (между прочим, и в тех сочинениях, которые в основном придерживаются тональности) стала более индивидуализированной.

В целом атональная музыка не приобрела господствующего

² Аналогичным образом древнее интонирование, где есть опорный стержневой тон, но нет никакой интервальной конструкции, еще не является ладовым в полном и точном смысле слова.

положения в современном творчестве и отнюдь не вытеснила музыку тональную. В последней, однако, сами явления тональности и гармонии стали трактоваться более широко и свободно. Приобрели, в частности, распространение политональные сочинения (или эпизоды), где в разных слоях фактуры одновременно звучат разные тональности.

Обогатилась тональная музыка также многими вновь открытыми пластами фольклора разных народов, а в отдельных случаях она использует в переосмысленном виде и некоторые элементы атональной техники (например, двенадцатитоновые ряды). Формы ладовой организации стали весьма разнообразными, а система мажора и минора, сохраняя большое значение, не только сама сделалась более свободной и гибкой, но и перестала быть абсолютной нормой музыкального мышления, с позиции которой рассматриваются другие лады.

Авангардизм же 40—50-х годов выдвинул и ряд быстро сменяющих друг друга направлений, в которых шумы преобладают над тонами (например, так называемая «конкретная музыка», воспроизводящая в обработанном виде всевозможные звучания «реальной жизни»). Разумеется, отдельные шумовые эпизоды или эффекты могут найти и находят применение и в обычной музыке, но более широкие претензии этого рода течений вызывают серьезные сомнения.

Одна из общих черт музыки нашего времени состоит, однако, в отказе от той многосторонней регламентации, которая была свойственна европейской профессиональной музыке предшествующего периода. Более индивидуализированной стала не только высотная, но и ритмическая организация, а также формы, жанры, инструментальные составы. Например, если раньше подавляющее большинство произведений для камерных ансамблей представляли собой струнные квартеты (две скрипки, альт, виолончель), фортепианные трио (фортепиано, скрипка, виолончель) и сонаты для фортепиано и другого инструмента (к этим ансамблям можно присоединить и несколько реже встречающиеся фортепианные и струнные квинтеты, фортепианные квартеты), то теперь количество и состав участников ансамблей стали несравненно разнообразней. Аналогичным образом, если во второй половине XVIII и в XIX веке применялись преимущественно типовые, регламентированные формы (они лишь трактовались индивидуально), а другие формы встречались реже, то сейчас стало значительно больше, чем раньше, форм смешанного, более свободного и вполне индивидуального характера (то же самое относится и к жанрам). Наконец, если прежде композитор имел дело с некоторым фиксированным «набором звуков» (тембры определенных инструментов, 12-звуковой строй), то сейчас музыкальное творчество часто направлено и на поиск новых звуков. Некоторые из таких поисков уводят от интонационной основы музыки к слухопредметным ассоциациям, вызываемым

всевозможными звучаниями. Другие, не отказываясь от подобных ассоциаций, делают новый характер звука органическим составным элементом новой интонационной выразительности (при этом иногда вводятся не только новые тембры, но и новые интервалы, например, $\frac{1}{4}$ тона, $\frac{1}{3}$ тона).

Главная же проблема современной музыкальной культуры определяется огромным разрывом между так называемой серьезной и популярной музыкой, каждая из которых, в свою очередь, тоже неоднородна. Так, в популярной музыке есть множество разновидностей с очень неодинаковым интонационным строем, общественным предназначением и смыслом, художественным уровнем (например, на Западе наряду с прогрессивными направлениями популярной музыки есть огромный ее слой, представляющий собой низкопробную продукцию массового капиталистического производства). Некоторые направления популярной музыки приближаются к музыке серьезной. В свою очередь, серьезная нередко претворяет те или иные черты популярной. Видимо, обе ветви музыки имеют право на самостоятельное существование, так как они выполняют разные функции. Разрыв же, который следует всячески преодолевать, заключается в том, что сейчас эти ветви в гораздо большей степени удовлетворяют эстетические запросы разных людей, чем разные эстетические запросы одних и тех же, а в идеале — всех людей.

В нашей стране есть условия для дальнейшего роста — вширь и вглубь — музыкального творчества и исполнительства. Имеется богатейший и разнообразнейший фольклор (еще не до конца освоенный и изученный), развитое самодеятельное искусство, а кроме того, представлены профессиональные музыкальные культуры Востока и Запада с их различными музыкальными языками и эстетическими принципами. Если вспомнить еще о прочной опоре мастеров советской музыки на классические традиции русского и мирового искусства, о смелом претворении и развитии этих традиций в музыке советских классиков С. Прокофьева и Д. Шостаковича, давно признанных во всем мире, а также в сочинениях композиторов следующих поколений, то возможность еще большего расцвета разных видов музыки станет очевидной.

35 к.

П. Корнеев Н. Сергеев
Мазель М. И.
М. 1986



ИБ № 3109

ЛЕВ АБРАМОВИЧ МАЗЕЛЬ

**О природе и
средствах музыки**

Теоретический очерк

Редактор *А. Трейстер*
Техн. редактор *С. Буданова*
Корректор *М. Шпанова*

Подписано в набор 25.10.82. Подписано в печать 18.08.83.
Формат бумаги 60×90^{1/16}. Бумага типографская № 3.
Гарнитура литературная. Печать высокая. Объем печ. л.
4,5 Усл. п. л. 4,5 Уч.-изд. л. 5,36 Тираж 5000 экз.
Изд. № 12315 Зак. № 2092 Цена 35 к.

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14.
Московская типография № 6 Союзполиграфпрома
при Государственном комитете СССР по делам
издательств, полиграфии и книжной торговли,
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.