

Виктор Лензон

*МУЗЫКА
В НАШЕЙ
ЖИЗНИ*

Как научиться слушать
и понимать музыку

Виктор Лензон
Музыка в нашей жизни.
Как научиться слушать
и понимать музыку

*http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=31186718
ISBN 9785449064165*

Аннотация

Музыка – существенная часть звуковой среды, в которой живёт человек. Для одних она не более, чем фон. Для других – способ развлечения. Но музыка – это ещё и путь познания себя. Чтобы встать на этот путь, необходимо обладать некоторыми предварительными знаниями, которые мы представляем в этой книге. Диапазон её читателей может быть весьма широк – от старшеклассников, студентов и вообще всех людей, решивших всерьёз начать воспринимать музыку, до специалистов в сфере театра и кино.

Содержание

ПЕРВАЯ ГЛАВА. МУЗЫКА В СИСТЕМЕ ИСКУССТВ	6
Музыка во взаимодействии с другими искусствами	6
Функции музыки	10
ВТОРАЯ ГЛАВА. ЗВУКОВАЯ СРЕДА	14
Звуковая среда в природе и творчестве	14
Мыслить музыкой	18
Управление звуковым пространством	22
Звукоизобразительность и звукопись	24
Сонористика	28
ТРЕТЬЯ ГЛАВА. МУЗЫКАЛЬНЫЕ КЛАСТЕРЫ ИЛИ «МУЗЫКАЛЬНЫЕ ПЛАНЕТЫ»	31
Народная, фольклорная, этническая музыка	33
Конец ознакомительного фрагмента.	43

Музыка в нашей жизни Как научиться слушать и понимать музыку

Виктор Лензон

© Виктор Лензон, 2018

ISBN 978-5-4490-6416-5

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

Как научиться слушать и понимать музыку? Каковы закономерности восприятия музыки? С каких позиций необходимо подходить к огромному миру, именуемому музыкой? С чего начать? На первый взгляд кажется, что воспринимать музыку относительно не трудно (особенно ту, что нравится), однако, при предметном, серьёзном интересе к музыкальному искусству возникает ряд проблем, требующих особого «ключа» к пониманию самого феномена музыки.

Наша книга предназначена для широкого круга читателей – от старшеклассников до взрослых людей, независимо от возраста. Она может оказаться полезной и для тех, кто готовится, в силу своей специальности использовать музыку в своей профессиональной деятельности – режиссёров теат-

ра, кино, театрализованных представлений. В любом случае, главный повод для знакомства с нашим опытом – интерес к музыкальному искусству

ПЕРВАЯ ГЛАВА. МУЗЫКА В СИСТЕМЕ ИСКУССТВ

Музыка во взаимодействии с другими искусствами

Каждое искусство совершенно индивидуально. Однако, при внимательном рассмотрении становится очевидным, что между отдельными искусствами существуют многочисленные, порой неожиданные связи. Чтобы показать их, выделим некоторые пары возможных характеристик, составленные по принципу противопоставления разных видов искусств.

Вербальные и невербальные виды искусства.

К *вербальным* естественным образом относятся все искусства, связанные со словом. Среди них литература, театр (за исключением театра мимики и жеста), кино (за исключением немого кино), монологическое искусство чтеца.

К *невербальным* – изобразительное искусство, пластика, танец, прикладное искусство, архитектура, скульптура, музыка. По поводу музыки в данном случае следует сделать одно важное пояснение: песни, романсы, оперы, оратории, хоры, кантаты, мессы и другие вокально-инструментальные произведения свидетельствуют не о вербальности самой му-

зыка, а о её тесным взаимодействием со словом.

Динамические и статические искусства.

К *динамическим* принадлежат музыка, театр, кино, цирк, танец, пластика.

К *статическим* – архитектура, скульптура, изобразительное искусство, прикладное искусство, некоторые формы инсталляции, фотография.

Синтетические и несинтетические виды искусств.

Синтетические искусства – это такие виды художественного творчества, которые представляют собой органическое слияние или относительно свободную комбинацию разных видов искусств, образующих качественно новое и единое эстетическое целое. Среди них – драматический театр, опера, балет, цирк, театрализованное представление, инсталляция.

К *несинтетическим искусствам* относятся те искусства, которые в принципе способны существовать без слияния с иными видами творчества. Это музыка для слушания, живопись, скульптура, архитектура, литература.

Объёмные (пространственные) и плоскостные искусства. К *объёмным* правомерно отнести архитектуру, скульптуру, музыку, одна из существенных категорий которой – звуковое пространство.

К *плоскостным* – живопись.

Аудио- и визуальные искусства.

К *аудио-искусствам* относятся музыка, театр у микрофона, искусство чтеца.

К *визуальным* – кино, театр, театрализованные представления, танец, пластика, цирк, скульптура, архитектура. (Ряд видов художественного творчества – среди них театр, театрализованное представление, звуковое кино – можно отнести к аудио-визуальным видам искусства).

Экстравертные и интравертные искусства.

К экстравертным видам искусств можно отнести театрализованные представления, цирк, театр, танец, архитектуру.

К интравертным – живопись, литературу, прикладное искусство.

Музыка в данном контексте может соответствовать в равной мере каждому из обозначенных параметров.

Материальные и виртуальные искусства.

К *материальным* относятся скульптура, архитектура, прикладное искусство, театр (драматический, оперный, театр балета, цирк, театрализованные представления).

Особенность *виртуальных* видов искусств состоит в том, что они хотя и создаются с помощью материальных средств, их невозможно ощутить тактильно. К ним относятся музыка, изобразительное искусство, кино, литература, радио-театр.

Временные и не временные искусства.

К *временным* относятся те виды искусств, чьё содержание развивается во времени. Это музыка, все виды театра, танец, пластическое искусство, литература. Им противоположны искусства, чьи произведения не подразумевают развития во времени – изобразительное искусство, архитектура.

ра, скульптура, фотография.

Если суммировать разные взгляды на искусства применительно к музыке, то можно констатировать следующее:

– Как невербальное искусство музыка близка к искусству танца, пластике, прикладному искусству, архитектуре, скульптуре;

– Как динамическому искусству музыке родственны театр, кино, цирк, танец, пластика;

– Как несинтетическое искусство, она аналогична живописи, скульптуре, архитектуре, литературе;

– Как объёмное искусство музыка коррелируется со скульптурой, архитектурой;

– Как аудио-искусство она соотносима с театром у микрофона (радиотеатром);

– Как искусство, которое может быть в равной мере как интравертным, так и экстравертным, музыка имеет общее поле почти со всеми видами искусств;

– Как виртуальное искусство музыка близка изобразительному искусству, кино, литературе, радио-театру.

– В качестве искусства, развивающегося во времени, музыка аналогична литературе и всем видам театра и кино.

Приведённые наблюдения свидетельствуют о генетических связях музыки в системе искусств и, главное, о потенциальных возможностях синтеза искусств на основе или с участием музыки.

Функции музыки

Говоря о функциях музыки, мы имеем в виду те сферы общественной деятельности или же виды синтетического искусства, для которых музыка может быть специально предназначена.

Основной массив музыки – это *музыка, созданная исключительно для слушания*, для индивидуального интравертного восприятия.

Однако, в целом, музыке присуще большое функциональное разнообразие. Для чего ещё создаётся музыка?

В народном творчестве – *для разного рода обрядов, развлечений и календарных праздников*.

В духовной сфере – *для богослужений*. Одним из самых ранних образцов здесь явились псалмы царя Давида (X век до н.э), с VII в. до н.э встречаются упоминания о храмовых музыкантах в Первом иерусалимском храме. В первом веке н.э. в храмах Римской империи были распространены хоры-антифоны и зарождавшееся галликанское пение. В современном мире параллельно сосуществуют различные модели музыки, специально созданной для храмов разных конфессий. В православии это стихира, тропарь, кондак, величание, литургия, всенощная; в католицизме – месса, пасьяны, мотет, хорал; в иудаизме – композиции в сфере канторского пения; в исламе – пение муэдзина; в буддизме – мо-

нодийное ансамблевое пение буддистских монахов, музыка для специальных инструментов и др.

Музыка для театра и театрализованных представлений. Это одна из самых древних функций музыки, известная со времени античной Греции – родине современного классического театра (трагедии Эсхила, Софокла, Еврипида). С тех пор музыка является неотъемлемой составляющей театрального искусства во всех его сферах.

Музыка в кино. Музыка в кино и для кино появилась с самых первых его шагов в конце XIX века, задолго до появления в нём речи. Поначалу она создавалась игрой тапёров-пианистов непосредственно во время показа фильмов. Впоследствии, с рождением звукового кино, музыка стала играть в нём одну из важнейших ролей. Среди создателей музыки специально для художественных фильмов – Эннио Морриконе, Нино Рота, Эдуард Артемьев, Ян Тирсен, Майкл Найман, Вангелис.

Следует уточнить: функция музыки в кино не сводится только к её интеграции в художественный кинематограф. Отдельными её направлениями является *музыка к анимационному кино* и *музыка к документальным фильмам*

Фоновая музыка. Такая музыка не имеет специально обозначенного психологического или интеллектуального контекста. Её задача в ином – создании благоприятной, ненавязчивой звуковой среды для широкого круга мероприятий, времяпровождений, инсталляций, художественных вы-

ставок и др. В качестве фоновой может быть использована любая музыка соответствующего характера. В то же время существует сфера музыки, целевой задачей которой является создание нейтральной звуковой атмосферы. Пионером в этой сфере был французский композитор рубежа XIX – XX в.в., основоположник музыкального сюрреализма Эрик Сати. В дальнейшем специальная фоновая музыка получила широкое распространение в театре, некоторых театрализованных представлениях, хэппенингах, флэш-мобах, различных «интро», предшествующим основному действию и др.

Музыка цирка. Создание музыки для цирка – одна из наиболее известных функций музыкального искусства. Известная ещё со времён Древнего Рима, она получила особенно широкое развития в XIX – XX веках. Среди шедевров цирковой музыки «Выход гладиаторов», написанный композитором Юлиусом Фучиком в 1897 году, музыка И. Дунаевского из фильма «Цирк», «Охота на тигра» Рея Нобля, музыка к постановкам цирка Du Soleil.

Среди других распространённых функций музыки – *балетная музыка, музыка для карнавала, музыка для варьете и кабаре, музыка для клубных дискотек, для SPA и Chillout, музыка для эстрадных номеров, для показа мод, демонстрации слайдов.*

Приведённые примеры свидетельствуют о том, что *музыка – потенциально многофункциональное искусство, причём её функциональность проявляется в связи с теми форма-*

ми искусства и общественными институтами, с которыми она изначально коррелируется по тем или иным признакам.

ВТОРАЯ ГЛАВА. ЗВУКОВАЯ СРЕДА

Звуковая среда в природе и творчестве

Если мы не специалисты в области экологии, то в повседневной жизни редко обращаем внимание на химический состав воздуха, которым дышим. Однако, это не отменяет того факта, что мы постоянно находимся в воздушной среде, которая отнюдь не идентична в разных точках нашего пребывания. Но ведь нас окружает не только воздушная среда. Помимо воздушной, фоном пространства нашего постоянного обитания является звуковая среда. Несмотря на то, что она не всегда фиксируется в сознании, влияние её на человека огромно. Существует множество исследований её влияния на физиологию человека, его психику и сознание. Звуковая среда, в которой пребывает каждый из нас, активно воздействует на нашу духовность, наше мышление, особенности восприятия действительности, манеру говорить, общаться, одеваться, двигаться.

Звуковая среда – неотъемлемая часть времени, в котором мы живём, один из его существенных знаков. Она имма-

нентно развивается в связи с изменениями, происходящим в общественном сознании на фоне технического прогресса и трансформации мировоззрения. Чем сложнее, интенсивнее время, тем разнообразней содержание звуковой среды, потенциально оказывающей влияние на современника.

Известно, что всё, что делает человек, является его своеобразным автопортретом. Не является исключением и внимание, фиксация в своём сознании той или иной звуковой среды. Людям, решившим начать осмысленно воспринимать звуковое и, в частности, музыкальное искусство, мы советуем взглянуть в своё «звуковое зеркало», прибегнув к простому статистическому само-исследованию. Для этого необходимо выбрать любых два-три дня в неделе и беспристрастно зафиксировать всю музыку, которую вы вольно или невольно слышали за это время. Что это даст? Во-первых, вы поймёте, в какой системе звуковых координат вы находитесь, какая музыка активно влияет сегодня на ваше сознание. Во-вторых, стоит проанализировать, какого рода музыка, а, точнее, часть отраженного в музыке духовного пространства вас пока не коснулась. Для этого стоит, например, просмотреть журнал «Досуг в Москве» (или какой-либо аналогичный) в разделе анонсов различных концертов по всем категориям и выявить, какие сферы музыки продолжают оставаться вне вашего внимания. Вполне возможно, что такого рода самоанализ поможет направить заинтересованного человека к более объёмному и целенаправленному изучению музыкально-

го искусства.

Однако, что представляет собой звуковая среда в целом? Какова её структура? Прежде всего – это естественные звуки окружающего мира. Если в условиях, далёких от промышленной цивилизации это звуки живой природы, то в техногенных мегаполисах – шумы и звуки совершенно иного порядка. (Впрочем, даже мегаполисы могут аккумулировать естественные природные звуки в своих специальных зонах). Большое место в звуковом пространстве занимает человеческая речь как вербальная форма коммуникации между людьми. И, наконец, музыка.

Роль музыки в звуковой картине мира не всегда была столь значительной, как сегодня. У древних она почти полностью связана со звуками голоса и инструментов, имитировавших во время охоты голоса птиц и зверей. По всей видимости, относительно интенсивное развитие музыки началось с возникновением различных культов, впервые использовавших музыку не для практических нужд. В современной цивилизации наблюдается тотальное распространение музыки, без которой немислимо существование человека почти во всех сферах его деятельности. Как следствие – доминантное значение музыки в структуре современной звуковой среды. Как её важнейшая часть музыка реализует себя в самых разнообразных формах – в бытовом пении и музицировании, в медиа-пространстве, на открытых концертах, с помо-

щью многообразной звуковоспроизводящей аппаратуры.

Однако, здесь необходимо сделать важное замечание.

Являясь существенной частью звуковой среды, музыка, в известном смысле, ей противоположна. Точнее, противоположна естественной звуковой среде природы и «отзвукам» в ней человеческой деятельности. Противоположность состоит в том, что *музыка как таковая является формой человеческого мышления*, В ней есть логика, форма, драматургия, художественный образ, тогда как естественная среда не является продуктом человеческого сознания – она спонтанна в своём отражении естественных природных процессов или любых явлений, в качестве побочного продукта явлений, порождающих звуковую среду.

Мыслить музыкой

Мы привыкли к тому, что мышление – это некий процесс, который можно фиксировать и передавать с помощью слов. Однако, это верно только отчасти. Вербальное мышление, т.е. мышление с помощью слова, – отнюдь не единственная форма мыслительного процесса. Более того, словом передаётся лишь малая доля информации о предмете, явлении, человеке, его сознании и чувствах. Если бы слово исчерпывающе определяло всё, что происходит в нашей жизни, не было бы искусства, в том числе живописи, архитектуры, скульптуры, пластики, музыки. Даже вербальные искусства – литература и поэзия – порой стремятся покинуть свою словесную оболочку для того, чтобы выйти за пределы возможностей «первой сигнальной системы» для более глубокого определения явлений. Тому много примеров: «Песнь Песней» царя Соломона, Песни Максима Горького, Песни как литературный жанр у А. Фета, П. Майкова, А. Безыменского и многих других поэтов. Но ведь песня – это, прежде всего, музыкальный жанр. Отчего же он возникает в вербальном искусстве? В одном из стихотворений О. Мандельштама совершенно ясно видно парадоксальное стремление средствами слова уйти от слова: «Невыразимая печаль/ Открыла два огромных глаза,/ Цветочная проснулась ваза/ И выплеснула свой хрусталь.» Но уйти – куда? Инстинктивное движение

поэзии к музыке порой определяло суть некоторых стилей в поэзии. Примером тому – русский символизм начала двадцатого столетия, узнаваемой чертой которого стало порой почти полное смысловое слияние стихов (особенно у Б. Пастернака) с музыкой Ф. Шопена и А. Скрябина. Ясней всего сказал об этом в своём стихотворении «На смерть Скрябина» Вячеслав Иванов: «Осиротела Музыка. И с ней Поэзия, сестра, осиротела./ Потух цветок волшебный у предела / Из смежных царств, и пала ночь темней». Аналогичное тяготение к музыке нередко наблюдается и в литературной прозе. История литературы представляет целую плеяду писателей, буквально «болевших» музыкой, тех, кто пытался словом проникнуть в самую суть феномена музыки. Среди них Томас Манн, в своём романе «Доктор Фаустус», Ромен Роллан в романе «Жан Кристоф», В. Одоевский в новелле «Последний квартет Бетховена», А. Куприн в «Гранатовом браслете», Л. Толстой в «Крейцеровой сонате», П. Зюскинд в пьесе «Контрабас» и многие другие.

По сути, тяготение вербального искусства к музыке – это тяготение к иной форме мышления. В этом смысле показательна эволюция современного театра. Театр – синтетическое искусство, изначально использовавшее суммарную силу одновременно многих искусств. В нём искусства, экспонирующие «альтернативные» формы мышления и в других случаях существующие дискретно, объединялись с целью создания объёмной картины мира. В этом суть театра. До опреде-

лѐнного времени слово играло в театре всё же доминирующую роль. Однако, в десятилетия-двадцатые годы XX века, начиная с попыток воплощения символистами идеи неомистерии, слово постепенно уступает место иным формам выразительности. Разумеется, драматический академический театр во многих случаях ориентирован на доминирующую роль слова. Но «main street» сегодняшнего театра – тенденция к полному уходу от слова. Она обращает на себя внимание в постановках традиционного театра – как, например, в некоторых спектаклях Анатолия Васильева («Плач Иеремии» и др.). Но особенно ярко и недвусмысленно практика отрешения от слова, как носителя основного содержания, проявила себя в современном шоу-театре. Достаточно назвать всемирно известные постановки цирка Du Soleil, шоу «Stomp», «Blast», «Lord of the dance», «Снежное шоу Славы Полунина, крупнейшее шоу планеты «Arigan», спектакли открытия и закрытия олимпийских игр и многие другие.

Однако, значит ли это, что если в спектакле нет слов, то нет и мысли? Разумеется, сама постановка такого рода вопроса представляется совершенно абсурдной. Следовательно, мысль концентрируется в иных, невербальных формах мышления, среди которых, в том числе, и музыка. Обратим внимание – в спектаклях цирка Du Soleil почти не говорят, однако музыка звучит там постоянно – от начала до конца, концентрируя в себе концепцию, идею и смысл происходящего. То же можно отнести к любому спектаклю, где основ-

ными средствами выразительности является музыка, пластика, цирковое или иное искусство.

Приходится согласиться с тем, что музыка, как и любое другое искусство, является формой мышления и как таковое требует к себе особого внимания.

Управление звуковым пространством

Нахождение в звуковом пространстве – естественный объективный процесс. *Но звуковой средой можно управлять.* В частности, это возможно во всех формах театра и кино.

Точно так же, как жизнь человека не возможна вне звуковой среды, так и жизнь театрального и кинопроизведения (за редкими исключениями) не мыслима вне звукового контекста. Любое действие происходит в мире звуков и, как минимум, на их фоне. Что привносит собой звуковая среда? Время, национальный или этнический колорит, характер места действия, отражение культурной и социальной среды. В то же время звуковая среда – это, во многом, взгляд режиссёра на материал, и, изменяя параметры звуковой среды, он изменяет и своё видение предмета художественного исследования. Бывает так, что художники, живущие в одно и то же время, по-разному его ощущают. И различия нередко проявляются в звуковом восприятии действительности. Так, в фильме «Брат-1» режиссёра А. Балабанова (1997) звуковой средой является музыка «русского рока» – песни ансамблей «Наутилус пампилиус», «Би 2» и др., а в фильме его современника К. Шахназарова (1998) – советское танго и элементы джаза (композитор А. Кролл). Если же говорить о современной звуковой среде в целом и восприятии этой среды

человеком, то, с известными оговорками её можно сравнить с радиоприёмником, программы которого слушатель может выбирать, руководствуясь своими интересами, вкусом, мировоззрением и мироощущением. Те же факторы лежат в основе творческого моделирования звуковой среды.

Создание звуковой среды – один из важнейших элементов режиссёрского творчества. От погружения в тот или иной звук зависит качество восприятия авторского замысла. В большинстве случаев инструментами создания звуковой среды являются: музыка, отвечающая психологической концепции режиссёра, шумы, речь, звукопись (использование *механической записи* внешних по отношению к музыке звучаний), звукоизобразительность (*имитация* в музыке звуков естественной и урбанистической природы).

Несколько подробнее остановимся на двух последних из перечисленных способов организации звуковой среды.

Звукоизобразительность и звукопись

Звукоизобразительность – один из самых древних выразительных приёмов музыки. По одной из версий, музыка возникла из подражаний звукам природы: флейта – пение птички, струна – звук тетивы лука, свирель – звук ветра, касающегося сломанного на разной высоте камыша, барабаны – стук палки о другой предмет, катящиеся камни и т. п. Иначе говоря, музыка уже на ранней стадии своего развития имитировала звуки природы и, шире, внешнего мира. Так или иначе, но народная и светская музыка на всём протяжении своего развития с лёгкостью и удовольствием использовала этот приём. Так, в музыке рококо наивное подражание служило одним из приёмов этого галантного стиля. «Кукушка» Луи-Клода Дакена, «Разговор птиц» Жана-Филипа Рамо, «Часы с боем» Франсуа Куперена, вокальные ансамбли «Битва при Мариньяно», скрипичная соната «Репрезентатива» Г. И. Бибера с имитацией голосов различных животных и птиц, «Пение птиц» Клемана Жанекена – яркое тому подтверждения. Как и в рококо, звукоизобразительность в дальнейшем определялась эстетикой стиля и индивидуальностью автора музыкального произведения. У Вивальди это роскошное пение птиц в финале его скрипичного концерта «Весна» из цикла «Времена года». В музыке Бетховена – эпизод грозы в Шестой, «Пасторальной» симфонии. Позд-

нее, в эпоху романтизма, звукоизобразительность становится одним из излюбленных выразительных приёмов у Г. Берлиоза («Шабаш ведьм» – пятая часть его «Фантастической симфонии»), Р. Вагнера («Шелест леса» из оперы «Зигфрид»), Ж. Бизе («Шествие на казнь» из его музыки к драме А. Додэ). В русской музыке XIX века это некоторые эпизоды «Картинок с выставки» и второй пролог к опере «Борис Годунов» М. П. Мусоргского, увертюра «1812 год» П.И. Чайковского, «Полёт шмеля» Н. А. Римского-Корсакова, его же музыкальная картина «Садко» и мн. др. Эстетика одного из самых значимых стилей XX века в значительной мере была основана на эстетике звукоизобразительности. Весьма характерны здесь даже названия произведений композиторов-импрессионистов – «Игра воды» М. Равеля, «Сад под дождём», «Колокола сквозь листву», «Фейерверк», «Золотые рыбки», «Шаги на снегу», «Менестрели», «Прерванная серенада» К. Дебюсси. Весьма яркие примеры представлены в творчестве других композиторов XX века – А. Онеггера («Пасифик 231»), С. Прокофьева («Петя и волк»), И. Стравинского («Вынос механического соловья» из оперы «Соловей»), урбанистический «Завод. Музыка машин» А. Мосолова. Особое место звукоизобразительность занимает в творчестве С.В.Рахманинова – одной из его лейт-тем является ассоциативная имитация колоколов – во Втором фортепианном концерте, в прелюдиях до-диез минор и соль-диез минор и ряде других сочинений. Широкое распространение

звукоизобразительность получила и в современной киномузыке – в звуковых треках Я. Тирсена, Э. Марикконе, Нино Рота, Вангелиса.

Отдельно следует отметить большую роль звукоизобразительности у отдельных этнических групп и в различных регионах. Среди них Якутия – целое «царство» изобразительности в игре на хомусе (варгане), на острове Ля Гомера (Канарские острова) – характерный свист в подражание птицам, в Тыве – горловое пение, в Тироле, альпийской Баварии и Швейцарии – йодль и ряд других.

В отличие от звукоизобразительности *звукотпись* – принципиально другое явление. Оно представляет собой не музыку как таковую, а запись внешних звучаний с помощью звукозаписывающей техники. Однако, с середины XX века звукотпись стала активно интегрироваться в театр, а затем и в различные жанры композиторской музыки. Заметным этапом этого движения послужила музыка музыкального авангарда, в частности «Геликоптер-квартет» Карла-Хайнца Штокхаузена, где звуковую среду создавали работающие редукторы четырёх вертолётов. В рок-музыке одним из первых здесь стал ансамбль «Чикаго», в качестве выразительного приёма использовавший запись шума океана в своих композициях. В рок-музыке эту тенденцию продолжил т.н. экологический рок, где присутствовали в том числе записи голосов дельфинов. С конца 90-х годов в сфере лаунж-проектов стали появляться своеобразные звуковые альбомы, в ка-

честве отдельных треков которых фигурировали записи звуков природы (шум водопада, морской прибой, голоса джунглей и др.), нередко в контрапункте со звучанием высокой классики (преимущественно музыки Моцарта). Фактически, с начала 50-х годов прошлого века звукопись постепенно проникла почти во все сферы музыки – начиная с «Yellow Submarine» Битлз до использования в качестве семплов в работе современных DJ, став одним из наиболее распространённых приёмов выразительности в музыкальном искусстве.

Сонористика

Среди приёмов и способов организации звуковой среды в художественном произведении следует особо упомянуть *сонористику*.

Истоки сонористики следует искать в уже упомянутом выше музыкальном авангарде – в творчестве Дж. Кейджа, Д. Лигети, Л. Берио, К.-Х. Штокхаузена, К. Пендерецкого, Я. Ксенакиса А. Шнитке, Э. Денисова, С. Губайдуллиной. Если сформулировать определение сонористики, то это – создание искусственной, альтернативной звуковой среды вне-музыкальными средствами. Приведём несколько примеров, иллюстрирующих этот тезис.

В ряде случаев автор (композитор) прибегает к нестандартным решениям в работе над звуком, исходя из поставленных эстетических задач, исходящих либо от замысла самой музыки, либо от содержательного контекста извне. Так, например, в фильме «Сталкер» (1979) режиссёру А. Тарковскому понадобилась звуковая среда «Зоны» – некоего места на Земле, где всё совершенно не так, как в обычной земной реальности. Однако, если в этом ирреальном пространстве-времени изменены все известные земные параметры, включая сознание, то могла ли быть здесь звуковая среда, сходная с той, к которой человек привык в обычной жизни? Разумеется, нет. Так в фильме возникает музыка

Э. Артемьева, ставшая некой искусственной звуковой средой, совершенно новой и неизвестной. Произошло это как раз с помощью сонористики, подразумевающей использование искусственных шумов, звуко-красочных комплексов, электронных кластеров и др. К аналогичному приёму ранее прибег композитор А. Шнитке в Фильме «Комиссар» (режиссёр А. Аскольдов, 1967) с помощью искусственных внемузыкальных звучаний создав образ «кричащей тишины». Один из многих запоминающихся эпизодов *сонорного* звучания уже в XXI веке – открытие Олимпийских игр в Афинах (2004), когда DJ Тиесто выстроил образ античной Греции, исходя из особенностей новой техники создания звукового пространства. Широко использует сонористику Жан Мишель Жар в своих цвето-музыкальных композициях. Сонористика весьма широко распространена сегодня в условиях различных стилей – в джазовом авангарде, в тех сферах рок-музыки, которые принято определять как «психоделику», в музыке Spa и Chillout, в стилях «Транс», «Техно» и ряде других.

В целом, общая тенденция последнего времени состоит в том, что музыка в её традиционном понимании всё больше уступает место внемузыкальным по сути, синтезированным звучаниям, которые становятся полноправной частью современной звуковой среды.

Музыкальная звуковая среда тесно связана с той совокуп-

ностью явлений, которые мы называем *музыкальными кластерами*.

Поговорим о них в следующей главе.

ТРЕТЬЯ ГЛАВА. МУЗЫКАЛЬНЫЕ КЛАСТЕРЫ ИЛИ «МУЗЫКАЛЬНЫЕ ПЛАНЕТЫ»

Определение кластера: *Кластер – объединение нескольких однородных элементов, которое может рассматриваться как самостоятельная единица, обладающая определёнными свойствами.*

В сегодняшнем мире параллельно существует не один, но множество различных музыкальных кластеров. Для ассоциативной наглядности назовём их музыкальными «планетами», суммарно составляющими звуковую среду современности. Иногда кажется, что между ними нет ничего общего, кроме того, что все они воспринимаются посредством органов слуха. Действительно, что общего, например, у музыки Electro-house с музыкой И. С. Баха? Тем не менее, совокупность социально и исторически обусловленных содержательных звуковых кластеров объединена в макросистему, которую мы детерминируем словом музыка.

По мере обретения цивилизацией научного и технического опыта, количество доступных к познанию музыкальных кластеров стало активно возрастать. Когда-то, на за-

ре человечества, в эпоху позднего неолита, было лишь два музыкальных кластера – ритуальная музыка и комплексы музыкальных звуков, применимых на охоте. С появлением и развитием различных культов развилась храмовая музыка, а с формированием этносов – народная. В средние века, с развитием домашнего музицирования, музыка уже фактически делилась на *musica da chiesa* и *musica da camera* (церковная и светская музыка), при этом параллельно, как отдельный кластер, существовала народная музыка. С развитием организации общества, появлением новых социальных и духовных каст менялись и формировались новые кластеры. Не так давно, ещё в конце XIX – начале XX столетия, существовало не так уж

много разных видов музыки. Сегодня, однако, мы наблюдаем беспрецедентный эффект бурного развития многих новых музыкальных систем, обусловленный, в том числе, появлением новых технологий, влияющих на формирование ранее не известных возможностей в сфере выразительных средств. Уникальность сегодняшнего времени состоит в том, что вновь возникающие и бурно развивающиеся музыкальные кластеры параллельно существуют со всеми, открытыми ранее, также претерпевающие имманентный процесс развития.

Перечислим некоторые музыкальные кластеры с тем, чтобы представить себе доступное сегодня музыкальное пространство.

Народная, фольклорная, этническая музыка

Это древнейшая сфера музыки, известная со времени ранней организации социума современного человека. Она всегда была напрямую связана с бытом этноса и особенностями его существования. Будучи, на заре своего возникновения, инструментом повседневной жизни, фольклор, в том числе и музыкальный, стал впоследствии знаком, формой самовыражения людей, принадлежащей к одной этнической группе. Разнообразие этнической музыки всегда находилось в прямой зависимости от разнообразия этносов, вместе создавших к сегодняшнему дню богатейшую мозаику народных музыкальных культур на всех обитаемых континентах.

Музыкальный фольклор – музыка у с т н о й традиции, возникающая и развивающаяся в бытовой среде. К фольклору обычно относят музыкально-поэтическое, инструментальное, вокально-инструментальное и музыкально-танцевальное творчество народа. Ряд качественных особенностей фольклора неизменно способствует его узнаваемости на слух. Народная музыка несет в себе, как правило, музыкальную, а, значит, и эмоционально-смысловую информацию о давно ушедшем времени; традиционализм ее почти абсолютен. Инвариантно изменяясь, мелодия, бытующая, например, в России XX века, несет в себе ядро ранне-

славянских попевок. Таковы трудовые, календарные, обрядовые песни, которые можно еще и сегодня слышать в народном исполнении в Центральной России, но которые – одновременно – строятся на основе ладов, существовавших во времена невменной нотации и даже в дохристианский период (т.н. мажорная и минорная ангемитоника).

Фольклор – некая константа, определяющая мало поддающиеся изменениям черты психологии и мироощущения этноса. Отсюда некая интонационная архаичность, приверженность жанрам, порожденным самой жизненной средой обитания. Нетрудно заметить, что сами жанры народной музыки изменяются, модифицируются значительно медленнее, чем стили профессиональной музыки. Обрядовая песня «Павочка ходя, пирячко роня» пелась и в XIV веке, и в XV – вплоть до настоящего времени; появилось лишь несколько инвариантов. За то же время успела возникнуть и развиваться в своих многочисленных проявлениях вся русская профессиональная музыкальная культура. Изменения, которые она претерпела от партесных концертов Титова до сонат Скрябина, от оперы Кавоса до балетов Щедрина – огромны. Народные же песни, возникнув в определенную эпоху (в каждую эпоху рождались, разумеется, свои песни), почти неизменно исполнялись на протяжении всего периода их бытования. Отсюда возникает еще одно наблюдение – народная музыка в своей основе почти совершенно независима от профессиональной и представляет собой отдельный, параллельно раз-

вивающийся пласт культуры.

Одним из следствий малой изменчивости народной музыки во времени является некая общая ее монотонность. К какой бы народной культуре мы ни обратились – русской, испанской, итальянской, китайской, немецкой или любой другой – внутри отдельных жанров музыка несет в себе больше общих черт, чем различных. Это относится к достаточно ограниченному (в сравнении с профессиональной музыкой) интонационному диапазону, стандартной форме, типологии исполнения. Однако эта «монотонность» объективно направлена на консервацию типического, неизменного повторяющегося, сущностного. Характерно, что через толщу веков, почти не изменяясь, прошли лишь те музыкальные темы-символы, которые в незамысловатых на первый взгляд интонациях отразили то главное, многократно повторенное, что стало образом-знаком. Среди таких тем – древняя интонация фанфары, средневековая мелодия «Вооруженный человек», «День гнева», жанр-интонация гимна и ряд других.

Одна из особенностей народной музыки, позволяющая ее безошибочно идентифицировать, состоит в тенденции к открытому аффекту. В отдельно взятом произведении народного творчества – будь то русский городской романс XIX века или итальянская фарандола XVIII – всего одно, притом ярко и полно выраженное настроение. Мы почти не встретим внутреннего интонационного конфликта, сложной образной драматургии в народных песнях любой страны. Одна песня –

одно настроение, один образ, один тип исполнения. Причем единый аффект, как правило, присущ не только одной песне, но целой группе песен, объединенных в жанр. Аффект страдания определяет эмоциональный строй песен типично русского жанра «плач-причет»; аффект радости, движения – итальянские тарантеллы; аффект возвышенной одухотворенности – испанскую сарабанду. Наблюдения показывают, что яркая аффектация присуща всем жанрам народной музыки без исключения – песням, танцевально-инструментальным композициям, напевам без слов. В этом отношении негритянские спиричуэлс близки молдавской дойне, еврейскому фрейлэхсу, чувашским напевам. Простота, незавуалированность открытой эмоции, очевидная песенность или танцевальность интонации, звучание специфических народных инструментов (составляющих огромную сферу мира музыкальных инструментов), характерная простая форма (куплетная, как в немецких песнях, пара периодичностей – в русских или свободная медитация в ряде восточных культур) – делают фольклорную принадлежность музыки очевидной для слушателя.

В качестве разнородных примеров народной музыки могут быть названы русские народные песни от былин и исторических песен до обрядовых, календарных, свадебных, лирических, трудовых; азербайджанский мугам, итальянская гальярда, индийская рага, молдавский фольклорный оркестр, английские народные баллады, пьесы для тувинского хомуза

и мн. другое.

Особое место в истории фольклора занимает творчество фольклорных композиторов и их исторически сложившиеся сообщества. Это, прежде всего, миннезингеры в Германии, труверы и трубадуры во Франции, скоморохи в России, менестрели рубежа XIX-XX вв. в США.

Принято считать, что народные песни анонимны, у них нет персонального автора, поскольку их сочинил народ. Однако такой постулат противоречит логике. Любую народную песню, танец кто-то когда-то сочинил, у них был, пусть неизвестный, но определённый автор. Другое дело, что в народе оставались, интонационно шлифовались только те произведения, которые отражали сущностные стороны психологии этноса. Автор же действительно очень часто оставался в тени, история забывала, не «фиксировала» его. За некоторым исключением (ряд русских романсов, польские танцы, еврейские народные песни) мы не найдем в заглавии нот рядом две надписи: «Народная песня такая то; Композитор такой то». Как правило, авторы не были композиторами по профессии, да и сама эта профессия в перечне общественно полезных занятий отсутствовала. Обычные люди, они не ставили перед собой цель зафиксировать своё авторство. Однако, они были частью народа, и поэтому их музыка справедливо типологизируется как народная.

Впрочем, история знает периоды, когда народный композитор (он же, как правило, и исполнитель) выходил на аван-

сцену. Таков немецкий средневековый поэт-певец миннезингер, автор-исполнитель рыцарской лирики XII-XIII вв., посвящавший свои песни «прекрасной даме». В той же Германии, но уже в среде цеховых ремесленников в XIV-XV-XVI вв. появляются майстерзингеры (в названии подчеркнута принадлежность к мастерству), которые объединялись в литературно-певческие общества наподобие ремесленных цехов. Творчество майстерзингеров было регламентировано множеством правил (табулатурами), которым майстерзингер должен был неуклонно следовать. Несмотря на это майстерзингеры добились больших творческих результатов, и среди них хорошо были известны композиторы-певцы Х. Фольц, Г. Сакс, Г. Фогель, А. Пушман. Красноречивый факт: в 60-е годы XIX века идея майстерзингеров вдохновила Р. Вагнера на создание оперы «Нюрнбергские майстерзингеры», что свидетельствовало о большой значимости народных мастеров пения для немецкой культуры.

Поэтом-певцом Южной Франции в конце XI – начале XIV вв. был трубадур. Творчество трубадура – первый опыт европейской лирической поэзии на народном языке. В большинстве случаев – это любовная лирика, реже – темы крестовых походов, антипапские мотивы. Трубадуры, хотя и принадлежали к высшей знати, (среди них, например, Гильом IX герцог Аквитанский, барон Бертран де Борн, Рамбаут III Оранский и др.), были по сути истинными народными певцами, представляя светскую традицию народного творчества.

Хотя трубадуры владели нотной грамотой и часто записывали свои песни, в основе своей их творчество было искусством устной традиции. Трубадур сам исполнял свои песни (часто в сопровождении менестреля) или поручал их исполнение состоявшему у него на службе жонглеру. Для аккомпанемента служили арфа, виола, цитра. Песни в исполнении менестрелей либо бродячих актеров-жонглеров часто звучали на городских площадях, что способствовало распространению песен в народной среде. Сами мелодии песен трубадуров близки по характеру народным «вне-авторским» песням; собственно, они изначально предполагали инвариантность – ритмика мелодии подчинялась ритмике текста, и в нотных записях не обозначалась. Многие из жанров, в русле которых создавали свои поэтические песни трубадуры, впоследствии стали народными. Среди них серена (вечерняя песня), альба (утренняя песня), тенсона (песня-пререкание, диалог), рондо, баллада, эстампида (танцевальные песни), плэн (печальная песня-плач), кобла (любовная песня, состоящая из одной строфы), сирьента (политическая, сатирическая песня), канцона и др.

Историческим вариантом творчества трубадуров стали песни труверов, поэтов-певцов Северной Франции конца XII-XIII вв.

Авторское народное творчество было издревле известно и в России. Еще в Киевской Руси широкое распространение получили странствующие актеры-потешники, скоморо-

хи, исполнявшие под аккомпанемент гуслей, труб-рожков, волюнок, различных гудков разножанровые песни и танцы. Наряду с вольными скоморошьями «ватагами» и «артелями», объединявшими в XVI-XVII вв. иногда по 70—100 человек, которые странствовали по деревням и городам, существовали скоморохи при знатных домах. Выступая на улицах и площадях, скоморохи непосредственно общались со зрителями, были главными участниками народных гуляний, обрядово-ритуальных зрелищных действий. Фактически, они сублимировали все пласты народного творчества, став наряду с былинниками-сказителями глашатаями русского фольклора.

Идея «авторской песни», как известно, не была исторически ограничена творчеством минезингеров, трубадуров, скоморохов и др. Как самостоятельная ветвь фольклора авторская песня (романс) в самых разнообразных жанрах и формах широко распространена в мире и в современную эпоху. Это и «кантри» в США, и творчество латиноамериканских певцов-инструменталистов, исполняющих песни в народной традиции под аккомпанемент чаранго, тростниковой флейты и гитары, и собственно жанр авторской песни, широко распространенный в России в 80-х годах. Авторское народное творчество – значительный пласт культуры, связанный с бытом, явление, пограничное между фольклором и профессиональным музыкальным творчеством. Для нас, однако, существенно важно то, что авторская песня, авторский

фольклор ощутимо отличается от «вне-личного», традиционного фольклора – интонационно, по форме и манере исполнения, по жанровому генезису. Несмотря на все очевидные различия, в песнях Визбора, трубадура XIV века Гильома де Машо, авторов-исполнителей кантри, неизвестных сочинителей русского романса XIX века много основополагающих общих черт. Прежде всего это ясно слышимая индивидуальная, очень личная авторская интонация, в музыкальном языке проявляющая себя в выразительной детализации. Во-вторых, это очевидный примат личности исполнителя, а, следовательно, и большая – в сравнении с традиционным фольклором – субъективизация исполнения. В-третьих, при общем традиционном для современного (для каждой эпохи) фольклора мелодико-ритмическом фоне – существенные жанровые различия. Так, например, в сфере русской авторской песни мы не найдем календарных и обрядовых песен, зато широко распространены баллады, романсы (что, конечно же, связано с различием среды, продуцирующей ту или иную ветвь фольклора).

Задача вдумчивого слушателя – уметь различать на слух направления и жанры фольклора. В этой связи полезны сравнительные характеристики фольклорной музыки различных ветвей, жанров и стилей, призванные в конечном итоге выработать навык дифференцированного подхода к фольклору как суверенному типу музыки.

Важной проблемой в связи с анализом фольклора явля-

ется его взаимодействие с музыкой профессиональной традиции. Но что означает такое взаимодействие? Но вопрос о проникновении профессиональной музыки в фольклор не может быть поставлен, поскольку такого проникновения не существует в принципе. Фольклор – закрытая система «на вход». Особенность этой системы в том, что введение элементов из сферы профессиональной музыки автоматически приводит к ее разрушению. Фольклор пользуется простейшими средствами выразительности – человеческим голосом, элементарными народными инструментами, посредством которых выражается генетический смысл психологии народа, некая элементарная частица, составляющая его суть. Естественно, что эта «частица» не может быть подвергнута дроблению, изменению, модификации извне, поскольку в этом случае она перестанет существовать как основа.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.