

ЛЕОПОЛЬД
СТОКОВСКИЙ

МУЗЫКА

ДЛЯ

ВСЕХ

НАС

2



C. J. ...

Леопольд Стоковский

МУЗЫКА
ДЛЯ
ВСЕХ
НАС

Советский композитор

МОСКВА 1963

Перевод А. Л. БАРАНОВОЙ
Под общей редакцией Г. М. ШНЕЕРСОНА

ОТ АВТОРА

Я глубоко счастлив, что моя книга переведена на русский язык. Во время своих выступлений в Советском Союзе я заметил, что советский слушатель воспринимает музыку прежде всего сердцем. А это, по-моему, лучший путь для понимания искусства.

Моя книга написана от сердца и, если советские любители музыки почувствуют это, я буду бесконечно рад.

6 марта 1959 г.,
Нью-Йорк

A handwritten signature in black ink, which appears to be "Aaron Copland". The signature is written in a cursive, flowing style with a large initial 'A'.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Содержание предлагаемой книги многим читателям, возможно, покажется неожиданным. Имя ее автора — одного из крупнейших дирижеров современности — вызывает естественное предположение, что книга рассказывает об искусстве дирижирования, о проблемах интерпретации симфонической музыки. Как мы увидим, и эти вопросы находят очень интересное и высокоавторитетное освещение в книге; однако не они являются здесь центральными. Автор выходит далеко за пределы только симфонической или только профессиональной музыки. Стоковский увлеченно и страстно говорит о беспредельно широком мире музыки, универсальный язык которой понятен и дорог всем народам нашей планеты. Весь пафос этого литературного труда направлен на утверждение великой эстетической и этической роли музыкального искусства в жизни человечества.

«...Эту книгу я написал для всех подлинных любителей музыки, живущих в разных странах земного шара», — пишет Стоковский.

Достаточно взглянуть на оглавление книги, чтобы представить себе широту охвата музыкальных явлений, характеризующую подход автора к своей задаче. Здесь и попытки раскрыть идейно-эмоциональное содержание музыки, ее эстетическую и философскую сущность, здесь и разъяснение физической, материальной основы музыкального искусства, здесь и вопросы теории музыки и строения музыкальной формы, законов акустики и природы музыкального звука. Много внимания автор уделяет технологии исполнительства, оркестровой практике, вопросам камерного и сольного музицирования. Огромный опыт маститого дирижера позволяет ему высказать множество содержательных и глубоких мыслей о практике дирижерского искусства, о методологии воспитания оркестрового коллектива.

Живой интерес представляют главы, посвященные музыкальным культурам народов Европы, Азии, Америки и Африки. Здесь Стоковский призывает на помощь свой личный опыт неутомимого путешественника, пытливого исследователя «белых пятен» на музыкальной карте мира. С неизменным уважением и любовью говорит он о народном искусстве Запада и Востока, о музыкальной культуре народов США и Китая, СССР и стран Латинской Америки, Индии и Германии, Италии, Индонезии и стран Африки. Его наблюдения музыкального быта народов отдаленных и малоисследованных стран представляют очень большой познавательный интерес. С глубоким проникновением в сокровенное содержание народного творчества Стоковский рассказывает своим читателям о самобытных песнях и плясках арабских моряков, о богатом музыкальном инструментарии Китая, Индии, Индонезии, Мексики, о бесконечном разнообразии народно-песенных культур Европы и Америки. Он неизменно подчеркивает глубину эмоционального содержания и подлинную поэзию народного искусства, являющегося во все времена неиссякаемым источником вдохновения для композиторов.

Немало превосходно написанных страниц Стоковский посвящает произведениям великих композиторов прошлого и настоящего. Говоря о вопросах технологического порядка, он никогда не забывает при этом об эстетическом и этическом содержании произведения. С большой любовью и тонким пониманием говорит он о русской классической и современной советской музыке.

В своих размышлениях Стоковский постоянно привлекает примеры из литературы, живописи, театрального искусства, делая порой очень широкие сопоставления и обобщения.

«...Музыкант должен быть поэтом, а поэт—музыкантом, — пишет Стоковский. — Все искусства черпают свое вдохновение и жизненные силы из одних и тех же источников. Что это за источники? С моей точки зрения, это всепоглощающие ощущения поэзии жизни — страстной любви к прекрасному, таинственному, романтическому, к величию природы, к людям, ко всему, что волнует нас и занимает наше воображение, возбуждает веселье, радость...».

Преклонение перед истинно прекрасным и возвышен-

ным в жизни и искусстве пронизывает красной нитью книгу Стоковского. Не все его положения могут быть безоговорочно приняты советским читателем. Говоря о природе творчества и вдохновенного исполнительства, автор порой исходит из идеалистических философских предпосылок. Однако нигде мы не можем подвергнуть сомнению искренность убеждений выдающегося музыканта. Стоковский глубоко убежден в моральной и этической силе музыкального искусства, он верит в могучую, вдохновляющую силу музыки, способную спланивать и объединять миллионы людей.

«...Музыка может быть одним из элементов, помогающим нам строить жизнь, в которой — я верю в это — жестокое военное безумие уступит место братству и взаимопониманию между народами...» — говорит в своей книге Стоковский.

Настоящее издание является переводом книги Леопольда Стоковского «Music for all of us», вышедшей впервые в 1943 году в Нью-Йорке. По просьбе редактора русского издания Стоковский написал новую главу «Музыка и электроника», заменившую главы, посвященные звукозаписи, радио и телевидению, содержание которых во многом устарело.

Несколько слов об авторе книги. Леопольд Стоковский родился в 1882 году в Лондоне. С раннего детства начал играть на скрипке и фортепьяно. Затем изучал композицию под руководством Губерта Парри и Чарлза Стенфорда. В 1905—1908 гг. он работает в качестве органиста и хормейстера в одном из нью-йоркских соборов. В 1909 году состоялся его успешный дебют в качестве дирижера симфонического оркестра в Цинцинати, а с 1912 года он становится во главе Филадельфийского оркестра. Именно Стоковскому этот исполнительский коллектив обязан своей мировой славой «оркестра-виртуоза».

После двадцати четырех лет непрерывной работы в качестве главного дирижера Филадельфийского оркестра, в 1936 году, Стоковский оставляет свой пост. Он много путешествует, ведет большую исследовательскую работу в области акустики и звукозаписи, выступает со многими первоклассными мировыми оркестрами. Сам Стоковский говорит, что его деятельностью руководит идея — «сделать великую музыку достоянием наиболь-

шего числа людей». Этим он объясняет свой интерес к киноискусству, к грамзаписи. С его участием сделано огромное количество пластинок с записями классической и современной музыки. Идея эта приводит Стоковского к сотрудничеству с художником-кинорежиссером Уолтом Диснеем в создании знаменитого мультипликационного фильма «Фантазия», где использованы произведения Баха, Бетховена, Мусоргского, Дебюсси и Стравинского.

Художник очень разносторонних интересов, крупный мастер оркестра, вдохновенный толкователь музыки Баха, Брамса, Листа, Чайковского, Дебюсси, Прокофьева, он является также одаренным композитором, автором ряда превосходных обработок для симфонического оркестра органических пьес Баха, сочинений Мусоргского и Шостаковича. Он проявил себя также и как киноактер, выступив в широко популярном фильме «Сто мужчин и одна девушка», где исполнил роль... Леопольда Стоковского.

Большой друг советской музыки, он систематически выступает в Америке с исполнением произведений советских композиторов. Под его управлением в США впервые прозвучали многие симфонические сочинения Н. Мясковского, Р. Глиэра, С. Прокофьева, Д. Шостаковича, А. Хачатуряна, Т. Хренникова, Ф. Амирова, Кара Караева. Летом 1958 года Стоковский гостил в Советском Союзе. Он с большим успехом продирижировал несколькими программами в Москве, Ленинграде и Киеве, а также сделал ряд записей на грампластинки.

Думается, что советский читатель с живым интересом ознакомится с литературным трудом выдающегося американского музыканта, посвятившего всю свою жизнь, весь свой талант служению музыкальному искусству.

Г. Шнеерсон

МИР МУЗЫКИ

1

М

зыка — универсальный язык. Она обращается ко всем, она наше общее достояние. Раньше музыка была доступна преимущественно привилегированным классам и культурным центрам. Сегодня, при посредстве радио и грампластинок, музыка входит в наши дома, независимо от того, как далеко мы живем от больших городов. Язык музыки понятен каждому человеку—мужчине, женщине, ребенку — богатому или бедному, счастливому или несчастному, — каждому, кто способен воспринимать ее могучий зов.

Музыка — это поэзия, выраженная звуками. Когда мы слушаем стихи на французском, немецком, итальянском, русском, испанском языках, мы их не понимаем, если не знаем этих языков. Но, слушая французскую, итальянскую, немецкую, русскую, испанскую музыку, мы понимаем ее смысл, так как язык музыки универсален. Музыка — это чистая поэзия.

В этом только одна сторона величия музыки. Она универсальна не только по языку, но и по средствам выразительности. Это может быть детская песенка, солдатский марш, крестьянский танец, простая народная мелодия, это может быть самое высокое и вдохновенное произведение. Во всех случаях диапазон выразительности музыки безграничен.

В наше время миллионы людей интересуются музыкой; в прошлом — она интересовала немногие тысячи. Почти все наши школы, колледжи, университеты имеют свои симфонические коллективы, в которых участвуют учащиеся, проявляя подчас не только энтузиазм, но и подлинное мастерство. Радио обогащает культурную жизнь каждого цивилизованного человека, делая доступной для него музыку разных стран и разных времен.

Эту книгу я написал для всех подлинных любителей музыки, живущих в разных странах земного шара. Я попытаюсь рассказать в ней о духовных, интеллектуальных, эмоциональных и физических свойствах музыки. Мною будут также затронуты и некоторые технические вопросы — радио, телевидение, звукозапись.

К музыке возможны различные подходы, разное отношение к ее проявлениям. Попытаюсь осветить эти вопросы, притом без всякого стремления навязать читателю свое мнение. Я глубоко убежден, что в музыке каждый должен думать и чувствовать за себя. Свобода восприятия искусства — врожденное свойство человеческого духа.

Мы коснемся и того, что есть в музыке тонкого, глубокого и таинственного. Следует, однако, всегда помнить, и это весьма существенно, что словами можно только намекать на те эмоциональные высоты, которых достигает музыка; прочувствовать их по-настоящему можно только при помощи *самой музыки*.

В наше время, когда происходит всемирных масштабов культурная и социальная эволюция, весьма возможно, что предстоят большие перемены и в области музыки. Итак, мы расскажем о прошлом музыки—о композиторах, о технических приемах композиции, о музыкальной эволюции, о будущем музыки — о неограниченных потенциальных возможностях музыкальной техники, о совершенствовании современных инструментов, о создании новых типов инструментов, об использовании электротехники в музыкальной практике, а также о той огромной роли, которую музыка призвана играть во всей нашей культурной жизни. Нет сомнения, что и в будущем сохранится концертная жизнь, будут существовать оперные театры, музыка будет передаваться по радио и распространяться с помощью грампласти-

нок. Музыка будет играть все большую роль в кино и телевидении и таким путем с ней соприкоснутся новые широкие круги людей, в душах которых она зажжет вдохновляющий огонь.

Мы рассмотрим различные вопросы музыкального искусства порознь, с тем чтобы сосредоточить внимание на наиболее важных деталях. Однако, чтобы понять музыку во всей ее полноте, каждая деталь должна рассматриваться во взаимосвязи с целым. Искусство музыки глубоко органично, музыка не только *едина* сама по себе, но крепко связана с самой жизнью. Посредством звуков и ритмов выражаются бесконечно богатые и разнообразные оттенки наших чувств. Музыка теснейшим образом переплетена с сокровенными ритмами, составляющими биение пульса человеческой жизни. Жизни, аккумулировавшей эмоциональный опыт, мысль и культуру многих веков; жизни, которая простирается в будущее. Музыка, ритм — часть существования каждого из нас, часть жизни Вселенной.

О музыке можно судить по-разному. Ее можно рассматривать с исторической и национальной точек зрения. Иногда такая точка зрения сводится к какому-то географическому району в определенной стране или даже к определенному периоду в развитии музыки какого-то одного района. Так, например, некоторые музыканты изучают музыку Вены конца XVIII и начала XIX веков, когда в этом городе наблюдался необычайный расцвет музыкального искусства. Все их внимание и восхищение концентрируются на Вене данного периода. Их значительно меньше занимает развитие музыки в других странах немецкого языка и даже другие периоды венской музыки. Другие музыканты занимаются замечательной итальянской хоровой музыкой XVI века, особенно той, которая звучала в Риме, Флоренции и Венеции. Этим людей меньше интересуется итальянская музыка других эпох и других культурных центров той же страны.

Существует и другой подход, который заключается в том, чтобы наслаждаться музыкой любых эпох и народов, рассматривая их с универсальной точки зрения. Во всех жанрах музыки есть какие-то основные принципы строения ритма, мелодики, тональных тяготений, темповых соотношений, являющихся в свою оче-

Музыка представляет собой обобщенное проявление творческих сил Вселенной. Это самый вдохновенный, интимный и прямой из всех языков. Подобно тому, как луна отражает яркие солнечные лучи, так Бах, Бетховен и другие великие музыканты отражают в своем творчестве священный огонь неведомого источника, существование которого мы смутно ощущаем, но не совсем еще понимаем. Некоторые из нас рождаются с обостренным восприятием музыки, некоторым вначале она кажется непонятной, но со временем и они постепенно начинают воспринимать ее, и вся их жизнь становится светлей и счастливей.

Все окружающее нас и сама Природа составляют поэзию жизни — иногда прекрасную, иногда и подавляющую. Наша задача — заглянуть поглубже, понять и оценить эту поэзию. Музыка и поэзия жизни — два наиболее ярких проявления Природы. С помощью универсального волшебного языка музыки можно во мгновение ока очутиться в этом изумительном таинственном и чудесном мире красоты и вдохновения.

ПРИРОДА МУЗЫКИ

2

И подобно тому, как каждый человек имеет тело, разум и духовную сущность, так и музыка обладает физической, интеллектуальной, эмоциональной и духовной природой. Эти свойства музыки, замечательные сами по себе, сочетаясь в едином целом, производят на нас огромное воздействие.

Как фундамент дома, заложенный глубоко в земле, основы музыки коренятся глубоко в Природе и в математических соотношениях. Дом может значительно возвышаться над своим фундаментом — он может быть выше вершущек деревьев. Также и у музыки есть вершины, которые гармоничным сплетением мелодий, ритмов, гармоний и тембров несут нам беспредельный источник наслаждения. Еще выше сфера фантазии, интуиции, божественного спокойствия или захватывающего экстаза — сфера высшего вдохновения, раскрывающего перед нами ослепительные видения.

Музыка по природе своей динамична. Она вся в движении, напоминающем речной поток. Настоящая музыка всегда вдохновенна и исполнять ее надо с вдохновением. Музыка, написанная без вдохновения, жестка, скучна, мертва — собственно говоря, это даже и не музыка, а просто механическое соединение звуков. Подлинная музыка живет и дышит, мы ощущаем в ней

биение сердца. Она никогда не застывает в однообразной форме, но все время находится в движении, пульсирует. Музыка возвышает нас, поет в душе, переполняет сердце радостью, окрыляет счастьем. Но порой она несет нам печаль, вызывает слезы. В музыке отражается вся бесконечная гамма человеческих переживаний.

Если мы обратимся от поэтической и выразительной стороны музыки к ее физическим основам, мы найдем кое-что, идущее от Природы, а также некоторые свойства, созданные человеком. Многие законы музыкального искусства выведены человеком.

Возьмем, к примеру, правило, запрещающее в голосоведении параллельные квинты*. Это правило возникло из музыкальной практики несколько веков тому назад. Сегодня нет или почти нет оснований считать его обязательным. Параллельные квинты вносят в музыку своеобразный эффект, который может дать соответствующую окраску определенной музыке. Что же касается музыкальных законов, созданных Природой, то они неизменны и исходят из физических свойств музыки. Одним из наиболее важных физических свойств является соотношение обертонов между собой и по отношению к основному звуку. Эти законы объясняют важные принципы, лежащие в основе гармонии и тембров.

Наши разнообразные звукоряды — наша концепция гармонии — наши условные знаки музыкального письма — наши инструменты — все это придумано и создано человеком. Можно относиться отрицательно или положительно к тому, что создано и придумано человеком, это личное дело каждого. Что же касается того, что вытекает из самой Природы (я подразумеваю законы Природы, так или иначе влияющие на наше окружение и на каждый момент нашего существования, независимо от того, сознаем мы это или нет), то эти законы незыблемы и влияют на звук и музыку так же, как и на все другие области жизни и искусства.

В современном быту мы располагаем множеством предметов, сделанных машинами или созданных рукой человека. Многие вещи, сделанные машинами, отличны, другие просто полезны и удобны. Созданные рукой

* Параллельное движение голосов, сохраняющих между собой интервал квинты. (Прим. ред.)

человека вещи порой отличаются изумительной красотой, например парусные лодки, седла и стремена, ювелирные изделия из кованого золота. Физические проявления музыки вызываются к жизни человеком точно так же, как произведения живописи или скульптуры. В отличие от этих видов искусства в архитектуре часто можно наблюдать сочетание в одном здании предметов ручной работы и элементов, сделанных машинами.

То обстоятельство, что в музыке все создается руками человека, чрезвычайно существенно. Вполне естественно, что техника и машинное производство оказывают на нас какое-то воздействие. Подавляющая часть предметов машинного производства, как, например, автомобильные детали, точно стандартизованы. Эта стандартизация необходима для машин, но губительна для музыки. Стандартизация может вкрасься и в наше мышление и незаметно, исподволь, влиять на наши музыкальные концепции. Современная музыкальная жизнь нередко подпадает под пагубное влияние механизированного окружения, в котором мы проводим часть нашей жизни. Поэтому мы слышим иногда музыку настолько механистичную по своему звучанию, что она ровно ничего не говорит нам, оставляет нас равнодушными. Ритмические пульсации здесь одинаковой стандартизованной длительности, тональная окраска монотонно однообразна, темп механический — словом, все предельно автоматизировано. Подобная музыка лишена непосредственности и задушевности. Таких явлений надо остерегаться и бороться с ними. Музыка всегда должна сохранять живое биение сердца, теплоту, импульсивность.

Музыка — это не только то, что написано и напечатано, что возникает в результате игры на тех или иных инструментах. Музыка это также и еще многое другое, что коренится глубоко в душе каждого из нас.

Существует большая разница между музыкой и другими искусствами. Так, например, когда живописец закончил свою картину, тем самым окончательно завершился процесс художественного творчества. В музыке же обычно существуют две фазы: первая — создание произведения, вторая — его исполнение. Когда Бетховен написал последнюю ноту своей гениальной Пятой симфонии, он завершил тем самым первую фазу. На исписанных им страницах были начертаны тысячи нот, из кото-

рых первые четыре составляют ядро всей симфонии. То, что следует за ними, есть выражение и развитие бесконечных возможностей, заложенных в основной идее и основном ритме. Итак, первая фаза созидания симфонии завершена, но она еще оставалась безмолвной. Позднее наступает вторая фаза, когда музыка получает свое полное выражение и выполняет основную функцию природы музыки — звучать в наших ушах и в наших сердцах. От восьмидесяти до ста музыкантов оркестра призваны вдохнуть жизнь в эти нотные страницы — не просто сыграть с той или иной степенью технического мастерства отпечатанные нотные знаки, но согреть их теплом, вдохнуть в них жизнь. Ибо музыка по своей природе это не обязательно нотные знаки, но прежде всего звучание инструментов и голосов. Это звуковые волны, которые, вибрируя в воздухе, еще в большей степени вибрируют в наших сердцах.

Мы знаем из описаний жизни Бетховена сколько трудностей он встречал, стремясь добиться того, чтобы его симфонии звучали так, как он слышал их своим внутренним слухом. Его произведения так резко отличались от привычной в те времена музыки, что многие современники считали Бетховена безумцем. Известно также, что технический уровень игры оркестрантов тогда был значительно ниже, чем уровень современных музыкантов. Кроме того, многие инструменты — такие, как флейта, пикколо, гобой, кларнет, фагот, английский рожок, труба, барабан — были во времена Бетховена еще менее совершенными, чем теперь. А ведь даже ныне эти инструменты ставят перед исполнителями сложные технические проблемы, в основном в области интонации.

Эта вторая фаза, когда возникает задача вдохнуть жизнь в музыку, до сих пор безмолвную, начертанную лишь на бумаге, имеет трудности особого рода. Очевидно, перед нами технические проблемы, которые, впрочем, можно разрешить — если речь идет о симфонии — с помощью по-настоящему хорошего оркестра и дирижера. Гораздо труднее выразить самый дух произведения. А еще труднее понять и раскрыть все потенциальные возможности написанной музыки. Для меня, например, Пятая симфония Бетховена постоянно растет и развивается. Она мне напоминает гигантское дерево секвой, разрастающееся с каждым столетием все более и более.

В области культуры происходит постепенный процесс движения и развития, невзирая на повторяющиеся войны и трагические разрушения. Точно также и человеческие концепции такого великого произведения, как Пятая симфония, находятся в состоянии постепенного движения и развития. Правда, некоторые удовлетворяются точным и аккуратным проигрыванием страниц партитуры. Но есть и другие, — убежденные в том, что они по-настоящему слышат эту симфонию только тогда, когда в ней трепещет жизнь, вдохновение, порыв, когда в ней пылает божественный огонь. Они сознают, что наша современная система записывания музыки несовершенна, что тысячи музыкальных оттенков не поддаются записи, ибо для них нет соответствующих знаков-символов. Они отдают себе отчет в том, что наша система нотации является наилучшим из достигнутых сегодня способов передавать от одного человека другому и из одного века в другой лишь схематический набросок интенсивности и глубины чего-то такого, что можно выразить только средствами самой музыки.

Интересна история нашего музыкального письма; она частично проливает свет как на имеющиеся в нем ограничения, так и на его положительные стороны. В старину в европейских церквах исполнялись чрезвычайно выразительные и гибкие мелодии, заимствованные из амвросианских и грегорианских песнопений четвертого и шестого веков нашей эры. Эти мелодии были, возможно, вариантами песен, исполнявшихся во время коптских и византийских литургий, или даже еще более ранних песнопений в греческих ладах четвертого и пятого веков до нашей эры.

Мелодии эти отличаются большой гибкостью музыкального рисунка и ритма. Иногда они исполнялись одним священником, иногда целым хором. По мере роста этих церковных хоров, над каждым слогом латинских слов стали ставить определенный значок, чтобы показать высоту и длительность тона. Это было подсказкой для памяти и одновременно началом нашего современного метода нотации. Впоследствии монахи стали рисовать горизонтальные линии, чтобы точнее определять высоту каждого тона. Так было положено начало нашему нотному стану, состоящему из пяти горизонтальных линий.

С развитием гармонии каждый акцент стали отмечать вертикальной чертой, чтобы при хоровом пении определенные слова совпадали с этими акцентами. В ходе дальнейшего развития инструментальной музыки вертикальные линии превратились в поперечные черты, отделяющие один такт от другого, они стали определять ритмический характер музыкального произведения. Раньше ритмические пульсации были произвольными и неравномерными. Теперь они стали равномерными и приобрели тенденцию превратиться в нечто механическое. Порой естественные ритмические импульсы сковываются тактовыми чертами. Эволюция свободно льющейся одногласной мелодии в многоголосную вокальную и инструментальную музыку вызвала необходимость создания точной системы определения метра, движения музыки во времени, чтобы голоса и инструменты могли звучать вместе. Тем самым в какой-то мере была принесена в жертву свобода ритмики, но зато на этом выиграли гармония, а впоследствии полифония. Я верю, что наступит время, когда мы, сохранив все преимущества гармонии и полифонии, вновь обретем ту свободу ритма, которая была одним из прекрасных свойств старинного церковного песнопения. Мы заменим механические, одинаковые последовательности звуковых длительностей и равномерно распределенные тактовые черты гибкими ритмами и свободой эмоциональной выразительности. Наша система нотного письма, возникшая в средневековой Европе, не может выразить весь разнообразнейший диапазон стилей и нюансов современной музыки и может служить лишь приблизительным наброском. То, что может быть записано и напечатано, — это всего лишь часть того, что должно *прозвучать* в подлинной музыке.

Отдавая себе отчет в безграничных возможностях мелодии, гармонии и полифонии, мы обнаруживаем, что наш метод обозначения звуков надуман и ограничен. В нашем распоряжении чрезвычайно мало способов выразить несметное разнообразие тембров. У нас принят совершенно устаревший и бессмысленно усложненный способ написания нот для оркестровых инструментов. Так, например, если труба должна сыграть «до», мы пишем «ре», потому что исполнитель играет на трубе *in B*. Если валторна должна сыграть «до», мы пишем «соль», потому что музыкант играет на валторне *in F*.

Многие из этих осложнений совершенно излишни. Сто лет назад они имели реальную причину, теперь для этого нет никаких оснований.

В оркестровой музыке применяются четыре ключа. Два из них излишни. Можно значительно упростить оркестровые партитуры и партии отдельных инструментов, применяя только скрипичный и басовый ключи. В пятнадцатом и шестнадцатом веках альтовый и теноровый ключи применялись для различных вокальных партий. В те времена ключи служили упрощению письма, ныне они только усложняют и без того сложную оркестровую партитуру.

Вся наша система нотного письма нуждается в модернизации и упрощении. Существуют тысячи тонкостей в ритме, тембре, акцентировке, фразировке. Эти и бесчисленные другие приемы делают музыку непосредственной, живой, естественной, выразительной, полной значимости и интенсивности. И тем не менее, для того чтобы изобразить в знаках все это богатство и разнообразие оттенков, в нашем распоряжении имеются лишь несовершенные, приблизительные возможности, а иногда даже и вовсе никаких.

Бесконечно разнообразие эмоциональной и духовной выразительности музыки. Одним из самых наглядных в моей жизни откровений, выявившим беспредельные возможности музыки, было прослушивание записи соль-минорного прелюда Рахманинова в авторском исполнении.

Эта музыка была сыграна со всем мастерством, блеском, фантазией, мечтательностью, глубиной чувства, столь характерными для Рахманинова и для русского искусства. Сразу после этого я прослушал пластинку с записью того же прелюда в исполнении Владимира Горовица. Это была совершенно другая интерпретация, с совсем иной гаммой чувств, и все же великолепная по колориту, интенсивности, воображению и ритмической живости. Педант сказал бы, что Рахманинов как композитор наверняка точно знает, как надо исполнять свою музыку, и что другой пианист, сыгравший его произведение по-своему, допускает произвол. Но истинный артист знает, что в области искусства нет ни пределов, ни канонов и что одно и то же произведение может быть исполнено совершенно по-разному, точно так же, как один и тот же пейзаж может быть написан в бесчислен-

ных и разнообразных вариантах художниками, умеющими видеть и обладающими воображением.

В будущем, я убежден, музыка вернется к одной из форм свободного выражения, которой она раньше располагала, — я имею в виду импровизацию. Блестящие образцы этого искусства в прошлом демонстрировали Бах, импровизируя на органе, Моцарт и Бетховен своими импровизациями за роялем. В настоящее время на Яве и в Бали импровизационная свобода музыкального выражения является частью повседневной жизни. Когда наша западная музыка вновь обретет способность к непосредственной свободе выражения, те две ныне отдельные фазы музыкального творчества, о которых я говорил выше, — сочинение и исполнение — станут единым творческим процессом.

Наступит также день, я уверен, когда композитор, вместо того чтобы записывать ноты в партитуре, будет сочинять сразу тонами, по тому же принципу, как художник пишет свою картину. Я уже могу себе представить, как в будущем это станет возможным. Когда наступит предвосхищенный мной день, композитор, создав свою концепцию, одновременно даст и свою интерпретацию. Другие могут впоследствии дать другую интерпретацию, подобно тому, как это сделал Горовиц с Рахманиновым. Но композитор сумеет создать постоянную звуковую запись как своей концепции, так и своей интерпретации. Такая запись будет подобна картине, написанной в цвете, если композитор будет иметь в своем распоряжении все тембры, имеющиеся в Природе, вместо тех сравнительно немногих, которые мы можем сейчас извлекать из наших современных инструментов. Чтобы овладеть мастерством для использования всех этих возможностей, музыкант будущего должен будет изучить математические основы музыки, ясно указывающие те элементы, которые смогут когда-нибудь создать эти новые тембры.

Человек может обладать натурой поэта, глубоко восхищаться таинственностью и величием звездного неба и в то же время иметь некоторые познания в области астрономии. Эти познания, возможно, даже помогут ему понять всю бесконечность и безграничную красоту ночи. Так же и с музыкой. Понимание ее внутренней природы — органического единства и сложного, но безупреч-

ного порядка ее математических основ — нисколько не уменьшит нашего эмоционального восприятия красоты и поэзии музыки.

Музыка является поэзией Звука. Написание и печатание нот является рабочим средством — символом этих звуков. Музыка — это колебание звуков в пространстве и в наших сердцах. В еще большей степени музыка — это ощущаемое нами волнение, когда мы слышим ее волшебные звуки. Музыка подобна голосам из иного мира, призывающим нас к идеалу; сердца наши откликаются на эти голоса со всепоглощающей силой.

ДУША МУЗЫКИ

3

Музыка без души не была бы музыкой. Но из всех многих свойств музыки труднее всего описать словами ее душу. В области человеческих чувств есть такие неуловимые нюансы, что только музыка может выразить их возвышенную чистую красоту.

Для некоторых музыкантов и любителей музыки проявление души музыки является самым важным. Все мы знаем такие места в сочинениях Палестрины, Витториа, Баха, Бетховена, Брамса и других композиторов, равно как и в произведениях крупных философов и поэтов. Эти великие души показывают нам прекрасное как бы с той высоты, на которой они пребывают. И в то же время они от нас очень далеки. Кем бы ни был тот, кто создал драмы и поэмы, приписываемые Шекспиру, несомненно, это был необыкновенный человек. Можно было бы ожидать, что люди, окружавшие его, должны оставить нам богатые по материалу описания его личности. Однако этого не произошло; очевидно, Шекспир был настолько выше своих современников, что они были неспособны настроиться на его уровень. То же самое относится и к Леонардо да Винчи, Лао Цзы, Будде. Возможно, то же самое относится и к Баху, хотя здесь обстоятельства были уже иными. У нас очень мало свидетельств, каким человеком и музыкантом был

Бах. Грандиозные масштабы гения Баха очевидны, и все же те, кто были близко знакомы с ним, видимо, не понимали величия его личности и гения. Как известно, комитет, назначивший Баха на пост органиста и педагога в Томаскирхе в Лейпциге, сделал это весьма неохотно, ибо Баха тогда мало кто знал. Эти люди предпочли бы Телеманна или Граупнера — тогдашних знаменитостей.

Трудно понять, почему такой великий гений, как Бах, был столь мало оценен при жизни: ведь его музыка так глубока, его духовный мир столь величествен. Музыка Баха свойственна необычайно чистая, почти детская жизнерадостность, как, например, в фа-мажорном Бранденбургском концерте или в Рождественской оратории. Характерна для творчества Баха также и та мужественная сила, которая выступает в оркестровой Сюите соль мажор или в Прелюдии к кантате «Я люблю Всевышнего». Эмоциональная насыщенность его музыки сочетается с душевной чистотой; ярким примером этих свойств является несравненной красоты соло для контральто и скрипки «Смилуйся» в оратории «Страсти по Матфею». Огромен диапазон творчества Баха. Его музыка — одно из наиболее высоких проявлений человеческого духа в западном искусстве.

Невозможно переоценить влияние культурного наследия таких титанов, как Бах и Шекспир. Через творчество этих вдохновенных музыкантов и поэтов мы слышим как бы голоса Вселенной. Подпадая под обаяние великой музыки и поэзии, мы начинаем понимать и ощущать всю красоту человеческой души.

Жизнь любой страны обогащается не только произведениями искусства, создаваемыми ее национальными гениями, но и художественными веяниями из других стран. В наше время мир становится более единым. Постепенно музыка таких великих композиторов, как Бах, Бетховен, Брамс, и многих других начнет восприниматься как культурное богатство и духовное наследие всех стран, всего человечества в целом.

СЕРДЦЕ МУЗЫКИ

4

Величайшие произведения музыки идут от сердца композитора к сердцу слушателя. Музыка может выразить любое настроение, любые чувства—от самого нежного, до самого пылкого. Диапазон музыкальной выразительности безграничен. Например, в тетралогии Вагнера «Кольцо Нибелунга» есть захватывающая сцена, когда Вотан вынуждает Альбериха (благодаря власти волшебного кольца) отдать приказ своим рабам-нибелунгам вынести из глубоких подземелий золотые сокровища Рейна. Альберих охвачен бешенством и гневом. Жгучий огонь его ненависти и бессильной злобы великолепно выражен в музыке. Резким контрастом является сцена, где Зигфрид рассказывает о своей любви к матери, которую он никогда не знал. Тут музыка выражает свежесть юношеского чувства и тоску по материнской любви. Зигфрид поет о своей любви к Брунгильде, и здесь музыка отражает другую любовь — пылкую страсть романтического чувства. Брунгильда поет о своей любви к Зигфриду, предательски убитому Хагеном; здесь музыка говорит о самоотверженной любви, о прощании с любимым. Таковы лишь несколько примеров контрастирующего разнообразия музыкальной выразительности в знаменитом цикле музыкальных драм Вагнера.

Музыка может воплощать радость жизни, искрящееся веселье (вальсы Штрауса), юмор (оперы Моцарта и Россини), оргиастическое увлечение (некоторые формы джаза и ритуальные африканские танцы).

Музыка Бетховена выражает чувства благородные и возвышенные (Скрипичный концерт), романтические («Лунная соната»), экстатические (финал Девятой симфонии), бурно эмоциональные («Аппассионата»), элегические (медленная часть Седьмой симфонии). Множество разнообразных и глубоко религиозных чувств выражает музыка Баха.

Рихард Штраус порой проявляет лукавый юмор («Тиль Уленшпигель»). Мусоргский ярко раскрывает могучий дух славянской расы («Борис Годунов»). В его «Ночи на Лысой горе» нам слышится мрачное безумие шабаша ведьм. Музыка Чайковского выражает интенсивность страданий, живое ощущение красоты, светлое раздумье, глубокую тоску. У Дебюсси эмоции — неосызаемые, нежные и туманные, как лунные блики, как едва слышные голоса, звучащие где-то в тайниках человеческой души. Сибелиус выражает внутренний духовный мир народа, который является одновременно и нордическим и восточным, суровое молчание холодной зимы, глубокие раздумья, характерные для людей Востока. У Шостаковича — веселые, шумливые уличные толпы и свойственная его творчеству живость противопоставят печальным и трепетным переживаниям славянской души, нашедшим такое могучее выражение в великой русской литературе у Пушкина, Лермонтова, Достоевского, Толстого.

Все эти разнообразные эмоции, которые может столь выразительно передать музыка, должны всегда возникать из внутреннего чувства. Как бы совершенны ни были техническое мастерство и звучание, музыка, чтобы быть захватывающе убедительной и выразительной, должна нести в себе глубокое искреннее чувство. Только тогда она доходит до сердца слушателя.

Существовали музыканты, творчество которых было особенно глубоко проникнуто сердечностью, — Шуберт, Шопен, Бизе, Чайковский.

Музыкальное чувство — это нечто очень большое по своему размаху, но трудно поддающееся определению словами. Каждый музыкант знает, что это чувство ру-

ководит им, когда он пишет или исполняет музыку. Музыкальное чувство у разных людей может быть разным, и даже у одного и того же человека оно может меняться.

Порой это чувство может быть сопоставлено с другими человеческими чувствами, но все же в нем есть такие особенности, которые не могут быть выражены никакими другими видами искусства. Даже поэзия не в состоянии передать чувство, знакомое всем музыкантам, творящим или исполняющим музыку. Это чувство заложено так глубоко в их сердцах, что даже самым красноречивым словам его не выразить. Рассказать о нем может только Музыка.

ФИЗИЧЕСКАЯ КРАСОТА МУЗЫКИ

5

Подобно тому как человек может обладать разного рода телесной красотой и разной степенью привлекательности, подобно тому как горы, леса, озера, пустыни, реки, океаны, звезды, луна, солнечный закат обладают совсем разными чертами и свойствами волнующей нас прелести, так и само звучание голосов и инструментов может доставлять нам наслаждение, независимо даже от самой исполняемой музыки.

Если мы рассмотрим в отдельности каждый инструмент, то обнаружим в нем чудесные индивидуальные свойства, как это мы находим у людей, если хотим поближе узнать их. Каждый инструмент обладает способностью воспроизводить всевозможные оттенки тембров, в зависимости от характера исполняемой мелодии. Каждый инструмент обладает низкими звуками, блестящими звуками высокого регистра и мягкими звуками среднего регистра. Эта троица определяет звучание каждого инструмента, но некоторые располагают еще большими градациями звуковых окрасок. Так, например, кларнет содержит в своем среднем регистре мягкую воркующую группу звуков, столь характерных для этого инструмента. Исполнение в этом регистре представляет некоторые технические трудности, но хороший кларнетист

умеет извлечь именно из этих трудностей самую прекрасную звуковую характеристику своего инструмента. У фагота высокий регистр отличается странными пронзительными и интенсивными звучаниями, которые могут быть в высшей степени выразительными. Начальная фраза «Весны священной» Стравинского является блестящим образцом этого своеобразного и экзотического тембра; несколько примитивный, одинокий характер мелодии как нельзя лучше выражен фантастической окраской этого регистра фагота. Кроме того, фагот обладает нижним регистром, который в руках умелого исполнителя звучит сухо, гротескно, насмешливо.



Все струнные инструменты обладают разными тембрами и отличаются большой индивидуальностью звучания каждой струны. Так, например, нижняя струна скрипки звучит сочно, верхняя — звонко, блестяще. Две средних струны характерны совсем иными оттенками мягкости, бархатистости звучаний. Верхняя струна альтя звучит терпко, с оттенком горечи. Нижняя струна хорошо передает настроение печали, меланхолии и отличается неопишуемой красотой тона. Верхняя струна виолончели звучит на редкость выразительно, страстно, солнечно. Каждая из четырех струн контрабаса имеет особый характер. Кроме того, каждый отдельный инструмент обладает звуковыми свойствами, отличающими его от своих собратьев. Поэтому в оркестре всегда обеспечено бесконечное разнообразие красок в каждой его группе и несметное богатство тембров в целом.

Некоторые виды музыки как бы воспроизводят в звуковых образах какие-то поэтические идеи или видения. В то же время это дивная музыка с изумительными бесконечно льющимися гармониями и мелодиями.

тончайшими переплетениями ритмов, мастерским контрапунктом — всеми теми элементами музыки, которые составляют сердце и сущность каждого великого музыкального произведения. Но есть и другой род музыки, который доставляет нам огромное наслаждение только лишь сочетаниями звуков, обладающих увлекательной красотой. Так, например, «Послеполуденный отдых фавна» Дебюсси — это шедевр звукописи. Это музыкальное полотно как бы рисует нам в туманных сумерках далекую, экзотическую страну; чувственные сплетения мелодий, льющиеся, истаявающие гармонии, в которых все звуки как бы ласкают друг друга, где все музыкальные образы излучают какой-то мягкий и призрачный свет.

Выдающимся образцом музыки такого рода является также «Дафнис и Хлоя» Равеля, произведение, в котором противопоставлены острые, энергичные ритмы, бурные звуковые потоки и отдаленные, мягкие переливы тонов, напоминающие нежные пастельные рисунки. Оба произведения свидетельствуют о глубоком внутреннем ощущении этими великими композиторами чисто физической красоты звучаний, ее чувственной прелести и бесконечного разнообразия тональной окраски.

Даже тогда, когда хорошие оркестранты настраивают свои инструменты, эти звуки могут доставить своеобразное наслаждение, совершенно так же, как может радовать глаз сочетание чистых красок, выложенных на палитре художника. Настройка оркестра представляет собой путаницу отдельных звучаний — пестрое месиво звуков, как в джунглях Африки или Индии. Некоторые инструменты издают высочайшие ноты, которые, взвиваясь вверх, как ракеты, снова падают вниз и исчезают в волнуемом море звуков. Это переплетение массы звуков порой напоминает сложные китайские шелковые ткани династии Хань или цветистые гобелены Арраса.

Можно радоваться внешней физической красоте звучаний — сочетаниям мелодий, гармоний, ритмов, тембров. Но можно и глубже заглянуть в душу музыки, искать ее скрытое значение. Каждый любитель музыки, решает этот вопрос по-своему, в соответствии со своим темпераментом. Идеалом, возможно, является сочетание глубокого духовного содержания музыки с беспредельной красотой и тембровым разнообразием звучащей материи.

МУЗЫКА И ИНТЕЛЛЕКТ

6

Музыку можно воспринимать по-разному. Некоторые просто наслаждаются физической красотой звучаний, другие реагируют на музыку только эмоционально. Иные реагируют в основном на интеллектуальную сторону музыки. Это может происходить по-разному. Некоторые слушатели сознательно следят за разворачиванием музыкальной формы. Они все время отдают себе отчет о каждой фазе произведения, о том, какие инструменты в данный момент исполняют главную тему, какие — второстепенные голоса, как развивается ритмическая основа пьесы, каковы взаимоотношения различных музыкальных линий. Подход этих слушателей к музыкальному произведению в основном интеллектуален, и для них такой путь восприятия музыки является наилучшим. Каждый из нас, поскольку все мы отличаемся друг от друга, должен выяснить для себя, какой способ слушания музыки представляется ему наиболее естественным.

Многие слушают музыку, сочетая те свойства, о которых я говорил выше. Все зависит от свойств человеческой природы, ее интеллектуальных и эмоциональных данных. Было бы проявлением нетерпимости и непонимания, если бы мы позволили себе критиковать кого-либо за то, что он воспринимает музыку не так, как

мы сами. Поскольку мы все получили разное воспитание и обладаем разными физическими и душевными данными, разным восприятием цвета, звука, формы, то естественно предположить, что и восприятие музыки у всех людей разное.

Многие задачи технического характера легче всего решать в результате длительных и концентрированных мыслительных процессов и наблюдений. Некоторые формы музыки — как, например, двойной и тройной контрапункт — создаются композитором в результате мыслительного процесса, поэтому они воспринимаются лучше, если слушатель также сознательно следит за развитием музыкальной формы. Примером такой музыки может служить финал симфонии Моцарта «Юпитер» с ее мастерским пятиголосным контрапунктом.

У вдохновенных музыкантов музыка рождается в глубине их подсознания; возможно, подсознание находит какой-то контакт с чем-то, еще не познанным нами самими. Некоторые художники в процессе творчества говорят: «У меня такое чувство, точно это не я сам, но что-то заставляет меня, что-то растет внутри меня». Это чувство должно исключать всякое проявление тщеславия и эгоизма — мы должны скромно склоняться перед теми могучими силами, которые мы ощущаем в себе и во всех проявлениях жизни.

СВОБОДА ВОСПРИЯТИЯ МУЗЫКИ

7

Все мы, каждый по-своему, восприимчивы к тому, что считаем прекрасным. Если мы откликаемся на какую-то определенную форму красоты, значит, она нам близка. Другой человек, может быть, не найдет в этом предмете или данном произведении искусства ничего прекрасного; это значит только, что он не воспринимает именно эту форму; отсюда не следует делать вывода, что один прав, а другой ошибается. В этом различии мнений и заключается свобода восприятия; эта волнующая возможность непрестанно обнаруживать и открывать новую красоту и придает разнообразие жизни. Все, что глубоко трогает нас — в Природе и Искусстве,—прекрасно и значительно. Мы зовем Шекспира великим потому, что тысячи и тысячи людей воспринимают волшебство его слов. Но если бы даже только немногие воспринимали их значение, — эти слова оставались бы такими же. Дикий цветок, расцветающий в отдаленной горной долине, несет миру красоту и аромат, независимо от того, увидит ли его и насладится ли им прохожий. Великие личности порой значительно опережают свое время, и лишь немногие понимают их значение. Сейчас музыку Баха любят миллионы людей на земле; они ощущают ее благородство, глубину чувства и одухотворенную

красоту. Но при жизни Баха, даже в Лейпциге, где он в течение многих лет жил и творил, его музыку ценили далеко не по достоинству. В то время лишь немногие понимали его подлинное величие.

Речь идет не о том, кто прав, а кто не прав. Это проблема индивидуального восприятия. Человек, высоко оценивающий то или иное музыкальное произведение или, наоборот, признающий его плохим, пытается навязать другим свой вкус, свое восприятие. Подобное диктаторство в духовной и интеллектуальной области порой приносит большой вред. В искусстве диктаторские тенденции могут только служить помехой для естественного и свободного развития. Конечно, очень интересно и поучительно знакомиться с мнениями опытных и образованных музыкантов, но все же мы должны всегда свободно и непосредственно, с полной искренностью воспринимать и чувствовать музыку. Будем любить в музыке то, что каждый из нас находит в ней прекрасного. Сама музыка вызовет в нас те чувства, на которые мы способны. Искренность в восприятии музыки так же ценна, как искренность в любом другом жизненном проявлении. Свобода музыкального мышления и свобода восприятия музыки необходимы для всякой подлинной культуры. И поскольку каждый из нас должен быть свободен в этой области, мы должны настаивать на всеобщей свободе в этом вопросе. Терпимость и великодушные нужны любому виду искусства, эти качества должны существовать в нас самих, в нашем обществе, в нашем народе, во всем мире.

Подобно тому как прошлое влияет на нас через наших предков, настоящее формирует наше сознание через все то, что нас окружает. Все мы, любящие музыку, живем в разных условиях. Мы подпадаем под весьма разнообразные влияния. Вспоминая раннее детство, мы отдаем себе отчет в том, что и тогда на нас воздействовали бесчисленные музыкальные впечатления — от музыки, создаваемой человеком, до музыки Природы—шума ветра, волн и водопадов, шелеста листьев, жужжания насекомых, пения птиц. У нас не только были разнообразные музыкальные впечатления, но и различные эмоциональные отклики на эти впечатления. Вот в этом различии и таится самое замечательное, так как в нем заключено выражение индивидуальности каждого из

нас. Предоставляя свободу непосредственным проявлениям своей внутренней натуры, мы утверждаем свою творческую индивидуальность, растем, развиваемся, находим все новые радости и в жизни, и в музыке.

Важно четко различать единство основных принципов музыки и разнообразие индивидуальной реакции на музыку. Хотя основные принципы в музыке едины, нет конца разнообразию наших музыкальных ощущений. Различие темпераментов и эмоционального восприятия музыки придают ей еще больше разнообразия. Два музыканта-инструменталиста или два певца могут делать в точности то же самое, но художественные результаты будут совершенно различными. Один мог исполнять в соответствии с традициями, другой — в соответствии с непосредственным чувством. В первом случае это может быть результатом интеллектуальной концепции или знания истории музыки или стремлением соответствовать тому, что принято считать «хорошим вкусом». Когда музыка исполняется непосредственно, с живым чувством, она идет от сердца, и тогда она всегда будет правдивой, убедительной, выразительной.

Следует помнить, что наши индивидуальные реакции на музыку весьма условны. Одно дело то, что мы чувствуем в музыке, другое — то, что она собой представляет в действительности. Наши ощущения в музыке чисто субъективны. Между тем музыкальное произведение по своему характеру — есть нечто объективное. Если же мы станем рассматривать наши субъективные впечатления как фактор объективный и начнем настаивать на том, что эти впечатления являются обязательными для других слушателей, мы не только проявим неуважение к восприятию других, но и продемонстрируем незнание законов Природы, которые подчиняют субъективные восприятия людей объективным реальностям. Каждый из нас должен располагать свободой восприятия музыки, как нам это подсказывает наше внутреннее «я». Любая попытка принудить себя реагировать на музыку в соответствии с восприятием другого человека может только нарушить свежесть и искренность нашего восприятия. Если сто человек слушают «Героическую симфонию» Бетховена, то ее ритмы и звучания одинаковы для всей сотни, но впечатления и эмоциональное восприятие различны для каждого из этих ста человек. Раз-

личие в восприятии музыки и вообще любого вида искусства является основной и вечной истиной. Никто не может наслаждаться музыкой за нас — мы должны это делать сами.

При таком индивидуальном подходе мы, естественно, будем стремиться получать наслаждение от музыки. Слушая музыку, мы порой полностью воспринимаем ее глубочайшее содержание. Но бывает и так, что до нас доходит лишь механическое воспроизведение музыкального произведения, в котором заложено нечто гораздо более значительное, чем то, что до нас донесло плохое исполнение. Подлинная музыка всегда непосредственна, проникнута творческим трепетом. Механическая рутина и штамп губительны для музыки. Глубокое чувство, искренность и вдохновение — таковы жизненные соки музыки. Музыка вдохновляет исполнителя, который является ее проводником, она вдохновляет слушателя, который впитывает ее в той степени, в какой он вообще восприимчив к музыке. От всех нас, от музыкантов и слушателей, музыка требует лучшего и высшего, что в нас заложено.

И здесь нет исключения. Если композитор написал вдохновенное произведение, но исполнение было бездарным, музыка будет звучать скучно, механистично, в лучшем случае — грамотно. Получается нечто вроде передачи по проводам электрического тока высокого напряжения; где-то в пути этот ток трансформируется в ток значительно менее высокого напряжения. Это не точная аналогия, но все же она дает представление о том, как можно свести на нет вдохновенное произведение посредственным исполнением, которое может быть, с точки зрения грамотности, безукоризненным, но совершенно не передающим самый дух сочинения.

Как определить, какая музыка хороша, какая — плоха? Одному нравится песня «Последняя роза лета», а симфонии Брамса он находит сухими и лишенными смысла. Другой любит симфонии Брамса, но с пренебрежением отмахивается от таких простых песенных мелодий, как «Мой старый дом в Кентукки». Третьему нравится и то и другое. Его кругозор шире. Он не презирает простую народную музыку, он любит ее. Другая часть его природы способна воспринять и интенсивно переживать глубокую музыку Брамса. Один считает фуги

Баха величайшими музыкальными творениями и искренне презирает опьяняющие танцевальные ритмы негритянского джаза. Он даже может сказать — «это плохая музыка и вообще это не музыка». Но есть другие, которые находят африканскую танцевальную музыку очень увлекательной, а фуги Баха холодными и монотонными, в особенности, если они исполнены, как это часто бывает, скучно, неинтересно, с неуклюжей фразировкой и недостаточным пониманием архитектоники. Как же узнать, кто прав, кто не прав в таких вопросах? Что такое хорошая музыка? Что такое плохая музыка? Чтобы вынести с уверенностью подобное суждение, следует выяснить, существуют ли какие-нибудь нормы, стандарты или критерии для определения качества музыки? Можно измерить длину предметов, но возможно ли измерить качество музыки?

На Вандомской площади в Париже хранится металлическая полоска, которая дает точную длину метра. Где-то в Вашингтоне существует аналогичная мера для ярда. Это стандартные образцы для измерения длины. Существует ли подобный стандарт для музыки? Если да, то как применить его к любому музыкальному произведению и выяснить, хорошее оно или плохое?

К счастью, таких норм или стандартов нет; к счастью, так как, если бы они были, музыка не могла бы расти, развиваться и находить новые пути, а всегда крутилась бы вокруг этой установленной нормы, как зверь в неволе, прикованный цепью к столбу. Музыка свободна, безгранична и постоянно развивается в разных направлениях. Каждый из нас по-разному чувствует музыку благодаря заложенному в нас священному огоньку индивидуальности. Развитие музыки никогда не прекратится, из столетия в столетие она будет становиться все богаче по содержанию, по форме, богаче по жизненному опыту, отраженному в ней. Если сравнить мнения тысячи человек из разных стран света, мы обнаружим полнейшую разногласию по поводу того, что такое хорошая или плохая музыка. Иногда они противоречат друг другу, и нет на свете двух человек, которые думали бы одинаково. Даже педагоги-профессионалы, преподаватели консерваторий не всегда соглашаются друг с другом, у каждого свое мнение насчет того, что плохо, а что хорошо. Нам памятен известный эпизод

из жизни Бетховена, когда кто-то из его друзей обратил внимание на параллельные квинты в одной из его симфоний. «Ну и что из того?» — спросил Бетховен. «Но ведь правила запрещают их», — ответил его друг, на что Бетховен в бешенстве воскликнул: «Я разрешаю их!». Вот эта непосредственность Бетховена, его верность самому себе, его пренебрежение к академическим канонам и были теми великими качествами, которые сделали его музыку одним из ценнейших вкладов в сокровищницу культуры всего человечества.

Долговечность — важное свойство музыки вообще. Существует музыка, которая живет уже давно и ее все еще любят миллионы людей, — я имею в виду, например, музыку Баха. Некоторые предпочитают избегать догматических определений, вместо того чтобы сказать: «это хорошая музыка», говорят: «это — музыка, которой миллионы людей наслаждались в течение двух столетий, а многие и сейчас ею наслаждаются». Подобно тому как каждому из нас в жизни должна быть предоставлена свобода избрания своего пути (при условии, что мы не приносим вреда другим), так же нам должна быть предоставлена свобода слушать ту музыку, которая нам нравится. Эта свобода мысли и ощущения весьма существенна для развития мировой культуры.

Есть несколько концепций определения качества музыки:

1. Музыка, которая нравится нам лично.
2. Музыка, которая нравится широким массам любителей музыки.
3. Музыка, которую любят специалисты, музыковеды, музыканты, посвятившие много времени и усилий изучению музыки.
4. Музыка, любимая многими миллионами людей в течение длительных периодов.

Случается так, что музыка, рассматривавшаяся в свое время как чуждая здравому смыслу, воспринимается последующими поколениями как обладающая высоким уровнем красоты и вдохновения. Такая коренная переоценка наблюдалась много раз на протяжении всей истории музыки. Бетховена и Вагнера высоко оценили именно последующие поколения. «Послеполуденный отдых фавна» Дебюсси сейчас доставляет огромное наслаждение почти всем. Сравнительно недавно

многие расценивали это произведение как расплывчатое, непонятное, лишенное содержания.

Есть еще одна причина, почему важно, чтобы каждый из нас по-своему воспринимал музыку. Развитие и эволюция характера каждого человека может происходить только тогда, когда мы сами за себя думаем и чувствуем. От эволюции каждой отдельной индивидуальности зависит эволюция всего человечества. Только через эволюцию всего человечества мы сможем поднять уровень существования людей и перейти от жизни, управляемой грубой силой, к жизни, управляемой силой разума и высоких чувств.

Наша восприимчивость к музыке может развиваться в зависимости от жизненного опыта и опыта слушания различных родов музыки. При желании человек может сознательно расширить свой музыкальный кругозор.

Все мы разные люди по характеру и воспитанию. И все мы по-разному воспринимаем музыку. Существует много родов музыки и бесконечные возможности выражения эмоций через музыку.

Но за всеми этими различиями, которые вносят столько разнообразия в музыкальное искусство, лежат единые принципы и законы искусства, подобно тому как в основе человеческой природы лежат единые законы. Поэтому понимание этих глубоких законов музыки и человеческой природы помогает нам лучше понимать существо жизни. Это понимание, мы надеемся, будет способствовать тому, чтобы все люди на земле по возможности ощущали одинаковую радость бытия, имели равные возможности наслаждаться музыкой.

ВСЕ ЗВУКИ МОГУТ СТАТЬ МУЗЫКОЙ

8

Некоторым людям любой звук представляется музыкой. Для них каждый звук имеет своего рода тональную окраску, пусть даже не всегда определенную. Некоторым нравится строгая музыка восемнадцатого века, другим—романтическая музыка, третьим — только современная музыка. Есть и такие, которым эта музыка не доставляет никакого удовольствия, они любят простые народные песни. По этому поводу нельзя спорить — люди по-разному воспринимают разную музыку.

Речь идет о широте кругозора. Некоторые задумываются над проблемами мироздания, их волнуют космические миры. Другие размышляют о том, что происходит на нашей сравнительно небольшой планете.

Иные живо интересуются тем, что происходит в их стране и не следят за жизнью других народов. Есть люди, которые любят город и городскую жизнь, их мысли концентрируются вокруг своего народа, другие являются классово сознательными или связанными со своим ближайшим окружением. Существуют и абсолютные эгоисты, которые не интересуются ничем, кроме того, что касается их лично.

Такое же различие существует и в отношении людей к музыкальному искусству. Некоторые откликаются на

любую музыку, в противоположность им есть и такие, которых интересует только один род музыки. Между этими двумя полюсами существует множество градаций. Есть люди, которые даже в уличном шуме большого города слышат неправильные, но привлекающие их внимание ритмы. Шелест листьев на ветру, тонкое жужжание насекомых, доносящиеся издали звуки водопада или плеск речных волн также создают звуковой узор, напоминающий музыку. В лесу слышны еще более прекрасные звучания — пение птиц, например; многим оно кажется волнующей музыкой. Отличными певцами являются соловьи и жаворонки. Птицы поют даже в неволе. Очевидно, птицы сами наслаждаются своим пением точно так же, как люди, которые поют, когда они счастливы.

Огромным динамическим и ритмическим диапазоном отличается шум океанского прибоя. В спокойный день плеск воды у прибрежных скал создает лирическую музыку. В бурную погоду, когда огромные валы с шумом накатывают на берег и с грохотом рассыпаются, их асимметричный ритм таит в себе нечто зачаровывающее, подобное рокоту больших барабанов на Гаити или в Африке.

Волнующую героическую музыку создает мощь океанской стихии, когда свирепствует шторм, свистит и воет ветер. Вагнер воссоздал эти звуки в своем «Летучем голландце».

Очень странные звуки мне довелось однажды услышать в Тибете. Я получил разрешение войти в храм одного из ламаистских монастырей, славящийся исполинским барабаном, помещенным в алтаре. Как только я вошел, я ощутил вокруг себя какой-то глубокий необычный звук, который доносился, казалось бы, издали. В дополнение к центральному алтарю в этом храме были и закрытые алтари по сторонам. Я попросил разрешения заглянуть туда и увидел монахов, сидящих на земле и распевających молитвы из старинных книг. Каждый пел в разной тональности, и каждый пел свою мелодию. Но все они пели очень мягко глубокими низкими голосами; именно поэтому храм был наполнен каким-то странным волнующим звуком. Это было не музыкой в обычном понимании. Это звучание для меня было одним из самых сильных музыкальных впечатлений.

Работающие машины обладают своим ритмом. Очень привлекательны ритмы скачки, галопа лошади. Каждому знакомы характерные ритмические постукивания колес вагонов мчащего поезда. Этот регулярно пульсирующий шум порой помогает нам концентрировать свои мысли. Вокруг нас бесконечное множество звуков — автомобилей, самолетов, кораблей и т. п. К числу самых прекрасных слуховых ощущений я отношу звук лодки, скользящей по гладкой поверхности озера, всплеск весел, звонкие капельки, падающие с весел. Для меня почти все звуки обладают своеобразной ритмической пульсацией и нередко приобретают значение своеобразной музыки.

ПРОГРАММНАЯ И НЕПРОГРАММНАЯ МУЗЫКА

9

М

узыка может рассказать нам какую-то историю, например в опере. Музыка может рассказать о чем-то и в концертном зале, например «Пасторальная симфония» Бетховена, «Ромео и Джульетта» Чайковского, «Туонельский лебедь» Сибелиуса, «Весна священная» Стравинского, «Мучения св. Себастьяна» Дебюсси, Седьмая симфония Шостаковича, «Тиль Уленшпигель» Рихарда Штрауса и большинство других его симфонических произведений.

Но есть также очень дорогие нам музыкальные произведения, которые существуют сами по себе, не будучи связаны ни с каким сюжетом. Мы восхищаемся непосредственной красотой звучания, нас приводит в восторг чисто музыкальная выразительность, ибо форма и содержание здесь целиком музыкальны. Никакое другое искусство не может вызвать в нас те ощущения, которые мы получаем, слушая такое музыкальное произведение. Это то, что мы называем чистой или непрограммной музыкой. Это звуковые рисунки, создаваемые четырьмя элементами: ритмом, мелодией, гармонией и тембром.

Слушая чистую музыку, мы можем рисовать в своем воображении какие-то истории, картины, поддаваться возбуждаемым ею настроениям. Но мы можем также

просто наслаждаться ее звучанием, не ассоциируя его ни с какими определенными мыслями и эмоциями. Иногда абстрактная музыка передает эмоции и ощущения, не имеющие ничего общего с чем-то видимым, конкретным. Такого рода ощущения способна вызвать только музыка. Симфонии Моцарта, Бетховена и Брамса богаты такой музыкой.

Однако изобразительную музыку также можно считать иногда абстрактной. Для этого надо только пренебречь программным сюжетом произведения и просто получать удовольствие от его чисто музыкальных красот.

Картина может рассказывать о каких-то исторических событиях, например батальных сценах. Музыка тоже может быть описательно-изобразительной, подобно «Фантастической симфонии» Берлиоза, или воспроизводить исторические события, как, например, в операх Мусоргского «Борис Годунов» и «Хованщина». Но картина может также и не изображать какой-либо сюжет, оставаясь лишь сочетанием красок и форм, как в некоторых работах Пикассо или Кандинского. Совершенно так же и музыка может быть соотношением мелодических голосов, гармоний, тембров, ритмов, как в симфониях Сибелиуса и Брамса или в фугах Баха.

Противоположностью этому в музыке являются произведения, изображающие какие-то события, переживания, действия. Между этими двумя противоположными полюсами лежит множество вариантов и градаций, а также сочетаний обоих родов музыки. Так, например, «Послеполуденный отдых фавна» Дебюсси имеет фабулу и одновременно является как бы музыкальной живописью, воплощающей настроение поэмы Малларме.

Сфера музыки — это целый мир. Каждый музыкант хорошо знаком с этим миром. Тысячи любителей музыки знакомы с мелодиями и гармониями этого мира, с разнообразными ритмами и тембрами и их соотношениями и взаимодействием. Мы все это чувствуем, но не можем сформулировать, так как там, где кончаются слова, продолжается музыка. Это сфера глубоких внутренних индивидуальных переживаний. В сфере внутренних переживаний человек должен быть свободным, тогда его отношение к музыке определяется Реаль-

ностью и Правдой — двумя важнейшими ценностями для внутренней жизни человека, для развития нашей культуры. Некоторые с одинаковой любовью воспринимают и непрограммную и программную музыку, другие отдают предпочтение чистой музыке, которая прекрасна сама по себе.

МУЗЫКА И ЦВЕТ

10

Большинство музыкантов ощущает тесную связь между музыкой и цветом. Бетховен в своей «Лунной сонате», как представляется многим из нас, изображает бледные таинственные краски природы, освещенной луной. Говорят, Дебюсси часто выражал желание, чтобы некоторые его произведения исполнялись при «пурпурном» освещении. Скрябин создал к музыке своего «Прометея» целую цветовую гамму, которая должна была проецироваться с помощью световой установки.

Почти всем музыкантам различные тембры подсказывают соответствующие краски; разные тона вызывают у них представление о разных цветовых оттенках. Существует двойная параллель между тоном и цветом. Первая — это ощущение, что звуки могут быть светлые и темные, пронзительные и тупые, веселые и мрачные, точно так же, как и краски могут быть яркие или сдержанные, ослепительные или спокойные, резкие или мягкие. Что же касается второй параллели, то многие музыканты, например, утверждают, что звуку «ля» — соответствует определенный цвет, «ля-диезу» — другой цвет, «си» — третий и т. д. Это, очевидно, чисто субъективное представление, ибо редко случается, чтобы два музыканта пришли к одинаковому выводу насчет

окраски того или иного звука. В будущем, может быть, физические и психологические свойства соотношений между звуком и цветом будут лучше изучены и станут основой для новых отраслей искусства. Индийский ученый Раман из Калькуттского университета произвел и производит очень серьезные исследования соотношений между цветом и звуком.

В каких-то своих свойствах звук и цвет имеют схожие черты. И звук и цвет обладают свойствами частотности, интенсивности, длительности.

Музыка и живопись часто кажутся нам родственными видами искусства, порожденными одинаковыми психологическими импульсами. Мне, например, представляется, что Чайковский как музыкант и Ван Гог как художник пользуются одинаково яркими красками и необычайно интенсивной эмоциональной выразительностью. Некоторые произведения Равеля отличаются такой насыщенной и теплой красочностью, таким экзотическим и богатым полетом фантазии, как будто они рождены теми же творческими импульсами, какие лежат в основе живописи Гогена.

Подобно тому как в живописи имеются разные степени интенсивности окраски, так и в музыке существует такое же разнообразие интенсивности звука. Некоторые тона звучат мягко, служа как бы фоном. Другие звучат более ярко, являясь как бы средним планом. Третьи выделяются на самом первом плане. Все это соответствует разным планам в живописи. Так, в пейзаже на переднем плане могут быть отчетливо выписанные человеческие фигуры, немного далее, на втором плане,—дома, еще дальше—деревья, за ними холмы, еще дальше — облака на голубом небе. Это напоминает многоплановое звучание оркестровой музыки. Далеко на заднем плане могут звучать нежные гармонии, составляющие часть общего звукового рисунка, но почти неуловимые для нас. Несколько более отчетливо звучат фигурации, также носящие характер аккомпанемента. Еще заметней звучание контрапунктирующих голосов. И надо всем этим рельефно выделяется основная тема. Таким образом, перед нами четыре плана звуковой интенсивности. В современной оркестровой музыке часто встречается и большее число звуковых планов.

Один или несколько инструментов могут играть с разной степенью яркости, красочности, глубины тембра, богатства звучаний, даже используя только один регистр. Нечто подобное можно наблюдать и в живописи. Так, существует множество оттенков синего, желтого, красного и зеленого цветов. Однако, применяя даже одну краску, но изменяя интенсивность ее наложения, можно достигнуть большого разнообразия и контрастности на одном и том же холсте. Эти аналогии между живописью и музыкой, разумеется, весьма общи, но все же показывают существующее между ними родство.

В будущем наше понимание взаимоотношений между музыкой и цветом, очевидно, будет значительно расширено с помощью электронной записи тех тембров, которые существуют в природе. До сих пор мы не могли воспроизводить их на наших музыкальных инструментах. Эти новые тембры, возможно, подскажут артистам будущего какие-то новые сочетания звука и цвета, новые художественные средства, пока еще недоступные для нас.

МУЗЫКА И ТАНЕЦ

11

Музыка и танец, хотя и самостоятельные искусства, сочетаясь между собой, часто взаимно обогащают друг друга. Они родственны друг другу, так как выросли на общих корнях. Основной элемент, лежащий в основе музыки, танца, жизни, — это ритм.

Существует много различных родов танцев, большая часть которых непременно связана с музыкой. Вот некоторые из них: народный танец, ритуальный танец, классический итальянский балет, современное балетное искусство, современный балльный танец, современный народный танец, иногда веселый, иногда эротический, иногда импровизационный.

Многие великие музыкальные произведения основываются на танцевальных ритмах, хотя, возможно, авторы и не всегда имели в виду танцы. Эти танцевальные формы, не будучи традиционными, подобно менуэту или гавоту, представляют собой оригинальные и остро акцентированные ритмы, вызывающие в нашем сознании танцевальные движения. Таково, например, «Скерцо» из «Героической симфонии» Бетховена, напоминающее взволнованную фантастическую пляску. В последней части Четвертой симфонии Бетховена появляется быстрый, характерный для токкаты танцевальный ритм. Третья часть его Шестой симфонии

представляет собой нечто вроде деревенского нарочито неуклюжего танца. Седьмая симфония Бетховена вся построена на танцевальных ритмах. Последняя часть Восьмой симфонии отличается веселым, задорным танцевальным ритмом, который перебивается неожиданными юмористическими эпизодами. Музыка «Скерцо» Девятой симфонии вся пропитана ритмом стремительного танца. Соль-минорная fuga Баха — одно из его величайших органных сочинений — отличается энергичным танцевальным ритмом. Его хоральная прелюдия «Мы все веруем в единого бога», которую иногда называют «гигантской фугой», написана в мощных и жизнеутверждающих танцевальных ритмах. Третья часть Четвертой симфонии Брамса подобна стремительной пляске. Многие симфонии Сибелиуса построены на ритмах финских народных танцев.

И взрослые и дети, слушая музыку, нередко ощущают желание двигаться в ее ритме. Они начинают делать движения руками, притопывают ногами, покачивают головой. Это — бессознательный танец. Часто малыши, слушая музыку, импровизируют своеобразный ритмический танец.

Танец — это искусство; более того, танец как выражение каких-то основных жизненных переживаний достигает в разных странах, у разных народов, в разные времена высокого уровня выразительности.

В тибетских монастырях монахи исполняют ритуальную пляску, которую некоторые называют «пляской дьявола». Это обрядовый и символический танец, во время исполнения которого монахи надевают маски и одежды с очень длинными рукавами. Они двигаются по длинным дугообразным линиям, размахивая рукавами в ритм музыке. Ритмы движений и ритмы музыки у них строго синхронны. Я не наблюдал у них никаких нарушений общего ритма и не слышал во время танца пения. Оркестры в тибетских монастырях обычно небольшие. Они включают большую трубу, бесконечно повторяющую один и тот же басовый звук, и мелодический духовой инструмент, представляющий собой нечто вроде примитивного английского рожка.

Ритуальные танцы — важная составная часть культуры многих стран и многих народов. Элевсинские мистерии в древней Греции были, возможно, проявлением

своего рода оргиастического экстаза. Хотя никаких следов музыки танцев, сопровождавших элевсинские мистерии, не осталось, надо полагать, что в древние времена эта музыка носила религиозный и мистический характер и лишь позднее приобрела эротический оттенок. Этнологические исследования смогут помочь нам составить более ясное представление о музыке и танцах того периода.

Важную роль в жизни индейских племен Северной, Центральной и Южной Америки играли обрядовые танцы, связанные с празднованием летнего и зимнего солнцестояния, весеннего и летнего равноденствия, сбора урожая, а также танцы, составляющие часть ритуалов. В ритуальных танцах индейцы выражают свое восприятие явлений природы, свои религиозные представления.

Исполнение обрядовых танцев обычно сопровождается барабанным боем и пением. У некоторых племен во время плясок поют все воины-охотники. Эти воинственные песни являются порой интереснейшими образцами первобытного музыкального фольклора.

На Полинезийских островах, на Гавайях, Таити, Самоа, Мореа и Маркизских островах танец носит чувственный характер, но происхождение его тоже связано с ритуалом. Обычно танец сопровождается хоровым пением под аккомпанемент ударных инструментов. Музыка является неотъемлемой частью повседневной жизни жителей Явы, Бали, Суматры и близрасположенных островов. Она широко бытует у племени маори в Новой Зеландии. Танец и музыка достигают особенно высокого развития на островах Ява и Бали. Танцы здесь всегда сопровождаются музыкой; движения тесно связаны с инструментальным сопровождением. Однажды в Джокьякарте я смотрел танец девяти юных принцесс; это было великолепное зрелище — одно из самых ярких художественных впечатлений, которое я когда-либо переживал. Каждой из этих девочек было не более девяти лет от роду. Все они учились искусству танца ежедневно с самого раннего детства, благодаря чему достигли значительной выразительности и высокого технического совершенства.

Танец сопровождался пением высокого женского голоса и игрой оркестра «гамелан», состоящего из удар-

ных инструментов, близких по характеру звучания нашим гонгам и гlockеншпилю. Движения танцовщиц ограничивались главным образом игрой рук, головы и глаз — нижняя часть тела оставалась почти неподвижной. Жесты носили символический характер — игра глаз выражала их возвышенное душевное состояние.

В первобытном обществе, где религиозные верования доходят до полного фанатизма, танец нередко играет важную роль в повседневной жизни народа, в особенности во время совершения религиозных обрядов. Ритуальные танцы обычно связаны с музыкой. Так, в центральной Африке музыкальное сопровождение ограничивается в основном барабанным боем, изредка сочетающимся со звучаниями примитивной флейты или подобия трубы.

Вихревые пляски дервишей в Персии и Турции представляют собой разновидность ритуального действия, сопровождаемого иногда музыкой, а иногда выкриками заклинаний.

В начале двадцатого века в Париже С. Дягилев* сумел объединить артистов самых разнообразных специальностей — танцоров, музыкантов, режиссеров, художников по костюмам, художников по декорациям, специалистов в области освещения. Он действовал на них как мощный магнит. Он первый признал талант Стравинского, когда тот был еще малоизвестен.

Современное танцевальное искусство проникнуто новым духом. Исполняется ли танец одним артистом или целой группой, с музыкальным сопровождением или без него, современный танец безусловно сохраняет основные и вечные принципы пляски. Однако он решительно порывает с традиционными формами, создавая посредством новых рисунков движения новые образцы пластической выразительности. Когда современный танец является плодом вдумчивого творческого воображения, он становится родственным по духу непрограммной музыке.

Ученые, анализирующие и изучающие строение атома, постепенно создают стройную концепцию, в соответствии с которой материя и энергия представляются нам

* С. П. Дягилев (1872—1929) — театральный антрепренер, организатор «Русских сезонов» в Париже. (Прим. ред.).

как движение электронов. Эта концепция вызывает в нашем воображении некий космический танец. Танец электронов внутри атома является одним из аспектов движения микрокосмоса — бесконечно малых величин. Движение планет в мировом пространстве и их обороты вокруг собственной оси являются фазами грандиозного космического макрокосмоса — «танца» бесконечно крупных величин.

Сам по себе танец или танец, сопровождаемый музыкой, может быть важной частью жизни в будущем. Степени выразительности в танце безграничны: от веселых добродушных пустячков до опьяняющего экстаза, от чувственной красоты до самых возвышенных душевных переживаний.

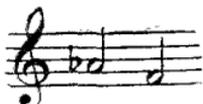
МУЗЫКА И МАЛЕНЬКИЕ ДЕТИ

12

Во время игр дети нередко начинают напевать. Поют они по-разному, иногда с выдуманными словами на каком-то своем языке, иногда со словами родного языка. Порой это простая мелодия без слов, порой—ритмизированные звуки, нечто вроде радостных и энергичных восклицаний, выражающих настроение ребенка. Иногда такая мелодия создается тут же во время игры, часто ритм напева совпадает с движениями, но бывает и так, что движения идут вразрез с ритмом напева. Дети бессознательно создают ритмы, мелодии и слова. Это творческий процесс, зарождающийся где-то в глубине детского сознания.

Часто дети поют во время ходьбы или танца. Сначала это пение ограничивается одним тоном, потом постепенно вокруг этого тона вырастает мелодия, повторяющаяся много раз. Порой ребенок напевает, когда он в задумчивом настроении. В этом случае он поет обычно без слов, свободно импровизируя мелодию — в очень высоком или очень низком регистре.

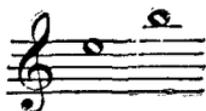
Почти во всех странах мира дети, напевая, повторяют один и тот же интервал минорной терции.



Когда дети взбираются куда-нибудь повыше, например на дерево, они поют там с бóльшей свободой. Их, видимо, воодушевляет сама высота. Гуляя с группой или танцуя, они поют громко. Отдыхая или оставаясь наедине с собой, они поют вполголоса, тихонько мурлычат. Слова при этом нередко фантазируются, часто без смысла, но зато в соответствии с ритмом мелодии.

Дети часто пользуются интервалами более тесными, чем полутон. Мне доводилось слышать, как ребенок напевал в одном ритме и в то же время стучал в барабан в ином ритме. Такие контрритмы кажутся ребенку простыми и вполне естественными.

Дети часто поют в слишком низких для них или, наоборот, слишком высоких регистрах. Вот обычный диапазон:



Большинство ребят избегает средних регистров голоса. Они или кричат в низком регистре, или поют на самых высоких нотах. Может быть, это объясняется физическими и психологическими причинами. Их пение на высоких нотах часто воодушевлено фантастическими образами, мелодия свободна и пластична. Между тем пение на низах менее свободно и почти всегда ограничивается немногими повторяющимися тонами.

Иногда дети играют во что-нибудь в организованном порядке. Когда они поют или играют на каких-нибудь инструментах, они любят начинать и кончать одновременно и всегда протестуют против тех звуков, которые им кажутся чуждыми или слишком громкими. В такие минуты можно постигнуть детское представление о концертном исполнении.

У малолетних телодвижения как-то связываются с музыкой. Им нравятся также антифонические фразы, которыми они перекликаются, когда чем-то взбудоражены. Для ребенка голос — это первейший и самый доступный музыкальный инструмент. Позднее они берутся за барабан, дульсимер, маримбу* и другие инструменты. Но

* Дульсимер — род цимбал, маримба — ударный инструмент типа ксилофона.

голос всегда остается самым гибким и легко управляемым музыкальным инструментом.

Поощряя маленьких детей, как мальчиков, так и девочек, к произвольному творчеству, приучая их делать свои песенки постоянной частью своего быта, своих игр, мы сумеем найти путь к развитию их творческих сил, переводя эти силы из сферы бессознательного в сознательную. Это может делать взрослый человек, хорошо понимающий детскую психологию, который находится около детей во время их музыкальных игр. Он может сказать им, что песня, которую они поют, очень красива. Он может даже начать петь вместе с ними. Запомнив песню, неплохо воспроизвести ее через некоторое время и тем самым напомнить о ней детям. Можно, например, сказать ребенку «давай-ка споем твою песенку» и напеть ее, вызывая у маленького композитора чувство авторской гордости. Потом можно предложить группе из трех или четырех детей спеть эту песенку.

Это укрепит мелодию в сознании ребенка, в то же время песенка может развиваться и обогащаться при повторном исполнении.

Песенки, созданные детьми, можно записывать нотами или еще лучше — на магнитофон.

Очень хорошо сразу же проиграть детям песенку, чтобы они могли прислушаться к своей мелодии и ритмическому рисунку.

Малыши вначале больше интересуются тембрами и ритмами, чем мелодией. Они приходят в восторг, когда встречают какой-нибудь новый тембр. Понравившийся им звук они будут повторять, пока не привыкнут к нему. Барабан, верхняя доска стола, короче говоря, любой предмет, по которому можно колотить, дает возможность ребенку выстукивать определенные ритмы. Многие дети, играя на инструментах типа ксилофона, проявляют интерес к большим интервалам и к контрастирующим тембрам очень высоких и очень низких звуков.

Ребенок сочиняет музыку только тогда, когда он находится в благоприятных условиях. Если его что-либо сковывает в поведении, музыкальные импульсы угасают. Музыка у ребенка всегда ассоциируется с его «жизненным опытом» — с ритмическими движениями, играми с другими детьми, отдыхом, когда он предоставлен самому себе и своему внутреннему миру. Для детей музыка ни-

когда не бывает чем-то изолированным и обособленным, она всегда является *частью жизни*.

Для ребенка музыка является иногда индивидуальным, иногда коллективным (если он с группой других детей) переживанием. Бывает, что он случайно наталкивается на какую-то мелодию, иногда подражает другому ребенку; нередко он сам изобретает то, что является для него новым музыкальным переживанием.

У детей танец часто ассоциируется с музыкой. Некоторые дети пританцовывают, когда проходят через комнату, когда гуляют на улице. Любые их движения приобретают свой ритм, свою гибкую и плавную линию. У этих детей — естественное ощущение общности танца и музыки.

У взрослых и у детей совершенно различные представления о музыке. Неправильно подходить к детской музыке с мериллом взрослого человека или вынуждать маленьких детей слушать серьезную музыку. Это может привести только к непониманию между взрослыми и детьми.

Приблизительно в восьмилетнем возрасте дети постепенно теряют творческий музыкальный дар, который зарождается в них примерно с полуторагодовалого возраста. Очень интересно и поучительно узнать, почему так происходит. Возможно, причина в том, что их учат детским песенкам, сочиненным взрослыми, может быть, на них влияет музыка, исполняемая взрослыми или передаваемая по радио. Возможно, некоторым детям внушают, что их музыка не достаточно хороша, что надо подражать «взрослой» музыке. Эта потеря детьми творческих данных, мне кажется, не является неизбежной. После того как этот вопрос будет глубже изучен, можно будет устранить те помехи, которые вызывают это явление.

Возможно, мы найдем путь для сохранения наших творческих способностей на всю жизнь. Это можно наблюдать и сейчас у некоторых племен американских индейцев и среди жителей некоторых островов в южной части Тихого океана. Так, индейцы племени пуэбло в Таосе, а также индейцы племени навахо, равно как и жители острова Бали, постоянно привносят новые элементы в свою музыку. То же самое наблюдается на Украине, в Польше и во многих других странах, где создаются все новые и новые песни. Эти песни обычно связаны с тру-

дом — молотьбой, посевом и т. п. В праздничные дни эти песни поются хором.

Немало ценных наблюдений было сделано в школе в Санта Барбара (Калифорния). В этой школе дети занимаются играми и музыкой свободно, без всякого вмешательства со стороны взрослых. Среди игрушек, которые находятся в распоряжении этих детей, имеется множество разнообразных барабанов, колокольчиков, гонгов, цимбал, маримб и других простейших инструментов. Наблюдающие за детьми люди ничего им не подсказывают и принимают участие в играх только в тех случаях, когда дети сами этого хотят. Все песни, которые дети напевают во время игр, записываются на магнитофон. Эти записи и наблюдения воспитателей представляют ценный материал, на основании которого можно строить дальнейшие исследования в этой области. Характерной особенностью школы в Санта Барбара является непринужденная обстановка, в которой дети чувствуют себя счастливыми и ничем не связанными.

Тот возвышенный мир красоты, который открывает нам музыка, может также быть доступен и детям. Я позволю себе поделиться с читателем моими собственными детскими переживаниями. Я, например, совершенно отчетливо помню, как я, когда мне было около восьми лет, ежедневно часами играл Баха, Бетховена, Моцарта, Шуберта, Брамса, Шопена, Дебюсси. Никто меня не заставлял это делать, такова была моя добрая воля и желание. И это все не мешало мне получать удовольствие от игры в футбол с моими сверстниками. Ежедневное общение с миром музыки давало мне понимание красоты, к которому я постепенно привык совершенно так же, как к окружающему меня материальному миру — школе, играм. Музыка дала мне нечто необычайно ценное, что всегда было и останется частью моей внутренней жизни. Это особое мироощущение не только помогало мне с каждым днем лучше понимать природу и музыку, но и способствовало тому, что я стал лучше понимать цвет, форму и ритмы, выраженные в живописи, скульптуре и архитектуре. Мироощущение, воспитанное музыкой, возбудило во мне любовь к поэзии и открыло мне обширный мир творчества Шекспира. Мои собственные детские ощущения утверждают меня в том, что музыка может быть одним из самых могучих влияний в жизни детей имен-

но потому, что дети так восприимчивы к ритму и мелодии.

Чрезвычайно важно для каждого ребенка — для всех родителей во всем мире — найти способы к сохранению тех созидательных музыкальных способностей, которые заложены почти в каждом ребенке. Но это только часть еще более важной проблемы — понять и создать наилучшую обстановку для наилучшего развития всех творческих созидательных способностей, заложенных в детях и в нас, взрослых.

Рост и развитие этих творческих способностей может влиять и на другие свойства и таким образом способствовать обогащению человеческой личности.

МАТЕМАТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ МУЗЫКИ

Слушая музыку, некоторые из нас чувствуют, как все их существо наполняется волнующими переживаниями, вызываемыми красотой и эмоциональной выразительностью звучаний. Однако мы не всегда сознаем, что в то же самое время в основе музыки скрыт совсем иной мир, безгранично сложный мир переплетающихся звуковых волн и математических отношений, которым подчинены эти волны. Мы, возможно, никогда не услышим эти сложные математические комплексы, но придет день, и мы найдем способ сделать их видимыми. В какой-то степени мы попытались осуществить это в кинофильме «Фантазия»*, показав на экране звуковую дорожку. Но это было воспроизведение в двух измерениях в фильме, тогда как то, что на самом деле происходит, имеет место в трех измерениях в Пространстве и связано с четвертым измерением во Времени. Если бы мы могли зрительно увидеть этот сложный мир колебаний в трех измерениях в сочетании с движением, он бы открыл нам красоту нового типа. Художники Василий Кандинский, Пауль Клее и Клод Б्राгдон пытались создать представление об этом мире в своих картинах в двух измерениях и абстракциях.

* Кинофильм, поставленный Диснеем. (Прим. ред.).

В течение многих веков наука постепенно раскрывала нам природу звука и те законы, которым он подчиняется. Китайцы, индусы, персы, египтяне и греки в разных степенях отдавали себе отчет о существовании скрытого мира звуков и производили различные эксперименты в этой области. Важные открытия сделал Пифагор. Многие мыслители, в том числе Леонардо да Винчи, пытались понять и узнать тайны вибрирующего мира звуков. Гельмгольц и Теплер дали сильный толчок этим исследованиям, а с момента открытия радио во всем мире стали усиленно заниматься изучением тех законов природы, которым подчинен звук. В Соединенных Штатах имеются выдающиеся физики, которые намного расширили наши знания в области звука. Я имею в виду Гарвея Флетчера в Нью-Йорке, Кнудсена в Калифорнии, Сабина в Иллинойсе, Сондерса в Гарвардском университете, Армстронга в Колумбийском университете и многих других. Большой вклад сделали в Англии профессор Кэмбриджского университета Джэнс, во Франции — де Брольи, в Германии — Мейер, Шюнеманн, Трендленбург, в России — физик Иоффе, Шорин, Гольдовский, Тагер и Соколов. Все эти ученые расширяют наши познания в области звука. Важнейшие исследовательские работы в области звука, света и их взаимосвязи осуществляет профессор Калькуттского университета Раман. Физики, работающие в лабораториях, во всем мире день ото дня добавляют что-то новое к тому, что мы знаем о свойствах звука, и все же все знания, которыми мы сегодня располагаем, являются лишь частицей того, что можно было бы узнать.

Нет никакой необходимости быть знакомым с математической стороной природы музыки для того, чтобы ею наслаждаться. Но все же знание некоторых основных акустических законов помогает нам понимать многие интересные свойства музыкальных инструментов, законы гармонии и пр.

Некоторые музыкальные инструменты звучат в результате колебаний воздуха вокруг натянутых струн (например, скрипка). Другие звучат благодаря колебанию столба воздуха в полый трубке (труба). Чтобы понять характер колебаний воздуха вокруг струны или в полый трубе, нужно иметь представление о следующем:

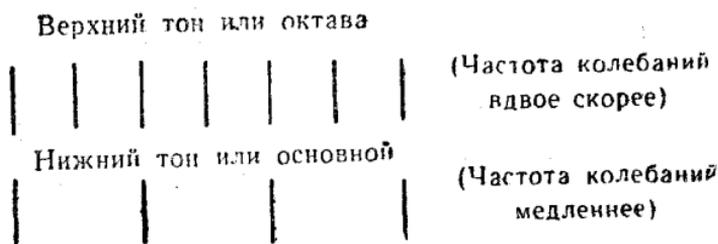
1. Простые и сложные тоны.
2. Обертоны (или компоненты).
3. Узловые точки и зоны свободного колебания.
4. Негармонические или эксцентричные созвуки.
5. Унтертоны.
6. Суммовые созвуки.

1. ПРОСТЫЕ И СЛОЖНЫЕ ТОНЫ

Простые тоны получаются при помощи камертона или электрического осциллятора. Сложные тоны создаются человеческими голосами и инструментами. Когда мы поем или играем, нам слышится звучание одного тона, между тем в действительности это комбинация тонов. Слышимый звук является первым компонентом, другие призвуки, легко звучащие над ним, представляют собой высокие компоненты, или обертоны. Иногда первый компонент называют фундаментальным тоном, но в этой книге мы будем называть его первым компонентом, или основным звуком. Высоко звучащие компоненты называются обертонами, или гармоническими призвуками. Я применяю слово «компоненты», так как, с моей точки зрения, оно более точно соответствует их природе.

2. КОМПОНЕНТЫ

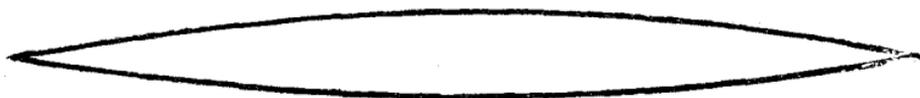
Компоненты являются составными частицами тона, которые настолько гармонично с ним сливаются, что звучат как один тон. Тот звук, который мы слышим и воспринимаем,—это первый, основной компонент. Выше него звучит второй компонент (обертон), но часто он звучит так слабо, что мы его почти не замечаем. Второй компонент имеет двойное количество колебаний по сравнению с первым. Интервал между первым и вторым компонентом—октава, т. е. самый простой музыкальный интервал. Октава звучит настолько естественно и просто именно по той причине, что верхний ее тон имеет вдвое больше колебаний, чем нижний, и эти колебания совпадают вот таким образом:



Выше второго компонента звучит третий компонент, но настолько тихо, что мы его совсем не слышим. У третьего компонента втрое больше колебаний, чем у первого, и частоты втрое быстрее. Третий компонент на квинту выше второго, т. е. на двенадцать тонов выше первого, основного компонента. Выше третьего компонента может еле слышно звучать четвертый компонент, который имеет вчетверо больше колебаний, обладая вчетверо большей частотой, чем первый компонент. Четвертый компонент на две октавы выше первого. Этот процесс продолжается и далее.

Почему над основным тоном звучат верхние компоненты (обертоны)? Это происходит в результате того, что струна колеблется не только во всю длину, но одновременно и в половину, в треть, четверть длины струны и так далее до бесконечности. Этим и объясняется появление обертонов, или компонентов, у скрипки, рояля, арфы и всех других струнных инструментов.

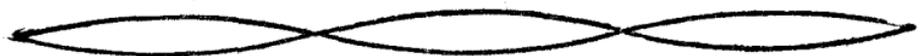
Струна, колеблющаяся во всю длину



в половину длины

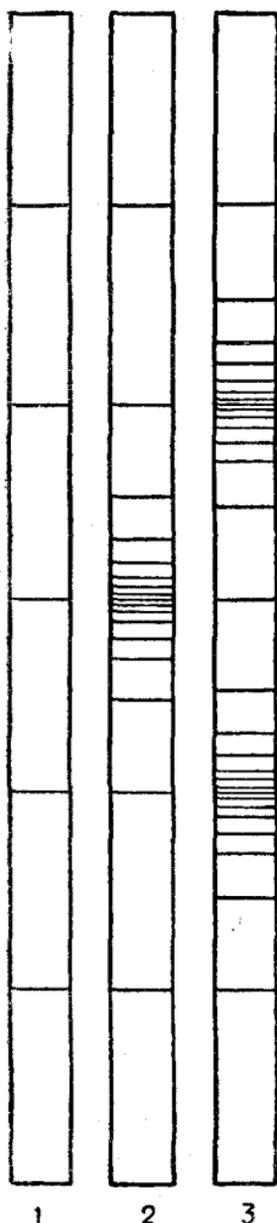


в треть длины



Струна, колеблющаяся одновременно во всю длину, в половину и в треть длины. Это сложное движение может быть лишь приблизительно выражено в рисунке:





1

2

3

Совершенно так же происходят колебания воздуха внутри полый трубки: во всю длину, в половину, в треть, в четверть и т. п. Это происходит, когда играют на флейте, трубе, органе, на всех деревянных и медных духовых инструментах.

Следующая диаграмма поможет разобраться во всех этих взаимоотношениях:

Воздушный столб или колебания струны	Возникающий компонент (или обертон)	Интервал над первым компонентом	Количество колебаний в сравнении с первым компонентом	Частота колебаний в сравнении с первым компонентом
Колебание во всю длину	1-й	—	—	—
В половину длины	2-й	октава	в 2 раза больше	в 2 раза быстрее
В треть длины	3-й	12 ступеней	в 3 раза	в 3 раза
В четверть длины	4-й	2 октавы	в 4 раза	в 4 раза

Примером первых восьми компонентов в музыкальной нотографии являются следующие:

Число компонентов

1	2	3	4	5	6	7	8
A-108,75	217,5	326,25	435	543,75	652,5	761,25	870
B-110	220	330	440	550	660	770	880

Число колебаний в секунду

A — Международный (или французский строй)
 B — Американский строй

На этой диаграмме седьмой компонент отмечен знаком X, так как наша система нотного письма не имеет обозначения для этого тона, который находится где-то между фа-диезом и соль.

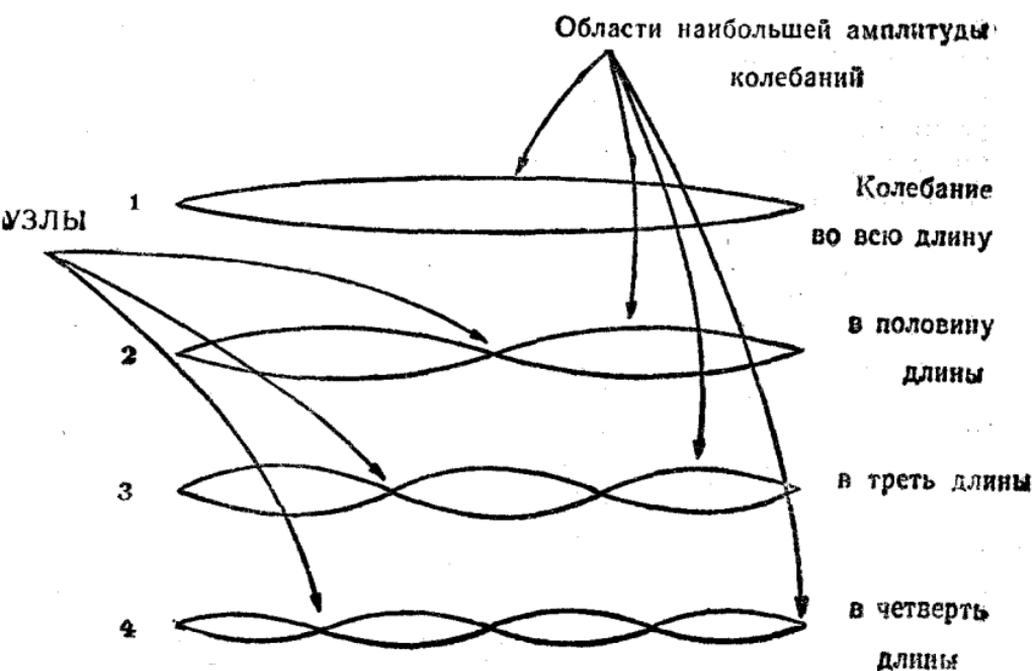
Компоненты как основа гармонии

Чем выше компоненты (обертоны), тем они ближе друг к другу. Интервал между первым и вторым компонентом — октава, между вторым и третьим — квинта, следующий интервал — кварта, затем большая терция, потом малая терция, следующий интервал еще меньше и так далее. Нижние интервалы являются базой простейшей гармонии. Высшие интервалы являются базой более сложной гармонии. В высших компонентах имеется мно-

жество интервалов, которые мы еще в нашей гармонии не применяем. Это пока еще неизученная область, которая когда-нибудь несомненно станет нашим достоянием.

3. УЗЛОВЫЕ ТОЧКИ И ЗОНЫ СВОБОДНОГО КОЛЕБАНИЯ

Когда колебание струны делится на две половины, то между ними образуется неподвижная точка, называемая «узлом». Если колебание струны происходит в трех равных отрезках, то возникают два узла, в четырех отрезках — три узла и т. д.



Тот же принцип определяет колебания воздушного столба в трубке — у флейт и труб.

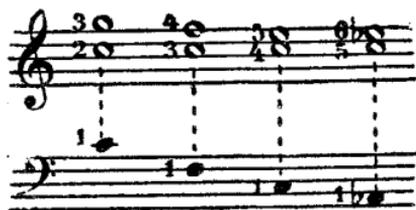
4. НЕГАРМОНИЧНЫЕ СОЗВУКИ

Компоненты, как указывалось выше, имеют весьма простые соотношения между собой. Так, второй компонент имеет вдвое больше колебаний, чем первый, т. е. соотношение два к одному. Третий компонент имеет

второе больше колебаний, чем первый, иными словами соотношение между ними — три к одному. Иногда компоненты (обертоны) называют «гармоническими созвучиями», так как они гармонически связаны между собой и являются составными частями одного основного тона. Существуют также и «негармонические созвучия», т. е. обертоны-компоненты, не обладающие в отношении друг к другу столь простыми геометрическими и математическими соотношениями. Они характеризуются нерегулярностью колебаний. Подобные негармонические частицы можно услышать в звуках гонгов, цимбал, в различных типах китайских там-тамов, а также при звучании больших металлических дисков. Во всех этих инструментах различные части металла вибрируют отдельно и порозному, создавая тем самым многочисленные негармонические созвучия, иногда совершенно случайные и всегда неправильные и необычные. Эти звуки иногда имеют очень широкий диапазон и складываются в чарующие сочетания странных, неподдающихся систематизации компонентов.

5. УНТЕРТОНЫ, ИЛИ ДИФФЕРЕНЦИАЛЬНЫЕ СОЗВУКИ

Когда звучат одновременно два тона, разницу между скоростью их колебаний создает третий тон, звучащий ниже, чем оба эти тона, который мы называем «дифференциальным». Эти тоны возникают при одновременном звучании двух тонов разной высоты. Когда играет оркестр в сто человек, возникают бесчисленные компоненты и дифференциальные созвучия, и мы слышим очень сложную звучащую ткань. Дифференциальные созвучия были впервые замечены в восемнадцатом веке итальянским скрипачом Тартини. Значительно позднее, в 1856 году, немецкий физик Гельмгольц развил дальше его открытие, обнаружив существование также и суммовых тонов.



6. СУММОВЫЕ СОЗВУКИ

Есть еще одна разновидность обертонов, называемая «суммовыми созвуками». Когда звучат вместе два тона, их колебания как бы складываются воедино, в результате чего возникает еще один более высокий созвук. Частота колебаний этого суммового созвука равна сумме колебаний обоих тонов, создавших его; отсюда и его название. Суммовые тоны часто бывают негармоничными, но их звучание настолько слабое, что расслышать их можно только при большом напряжении слуха. Суммовые тоны придают красочность и полноту звучанию.

Когда мы слушаем оркестр, струнный квартет, орган, рояль, хор или любое гармоничное сочетание инструментов, то слышимое нами представляет собой сочетание следующих восьми элементов:

1. Первые компоненты или основные звуки.
2. Обертоны (или компоненты от основных звуков).
3. Дифференциальные созвуки основных звуков.
4. Дифференциальные созвуки обертонов.
5. Суммовые созвуки основных звуков.
6. Суммовые созвуки компонентов (обертонов).
7. Суммовые созвуки дифференциальных созвуков от основных звуков.
8. Суммовые созвуки дифференциальных созвуков от компонентов (обертонов).

Положение особенно усложняется, если звучит симфонический оркестр или большой хор. Звуковая ткань— явление чрезвычайно сложное, и именно это богатство переплетающихся между собой тонов и составляет одно из волшебных свойств музыки

ОСНОВНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ МУЗЫКИ — ТОН, РИТМ, МЕЛОДИЯ, ГАРМОНИЯ, ТЕМБР, СТРОЙ, ЧАСТОТНОСТЬ, ИНТЕНСИВНОСТЬ, ДЛИТЕЛЬНОСТЬ

14

Некоторыми из основных свойств музыки являются:
1. Тон. 2. Ритм. 3. Мелодия. 4. Гармония. 5. Тембр.

1. ТОН

Музыкальный тон возникает в результате колебания воздуха. Чем быстрее колебания, тем выше тон. Если бросить камень в тихий пруд, на поверхности разойдутся круги волн. Примерно так же распространяется от источника своего возникновения звуковая волна, с той разницей, однако, что волны в пруду расходятся в двух измерениях, а звуковые волны распространяются в пространстве в трех измерениях. Если бросить в пруд два камня, то на поверхности разойдутся две волны, воздействующие одна на другую. Если пруд обнесен каменной стеной, расходящиеся волны отразятся от стены и постепенно затихнут. Точно так же отразятся и звуковые волны, встретив на своем пути стену.

2. РИТМ

Ритм — это звуковая длительность. Основой ритма является интервал времени между пульсациями метра. Этот интервал и является одним из аспектов длительности звука.

3. МЕЛОДИЯ

Выражаясь математически, мелодия представляет собой сочетание частотности с длительностью. Движение мелодии происходит по ступеням вверх и вниз, причем тоны, составляющие мелодию, различны по длительности.

4. ГАРМОНИЯ

Гармонией называется одновременное звучание нескольких тонов. В любом гармоническом комплексе может быть от двух до шестнадцати тонов. Иногда некоторые из этих тонов звучат на октаву выше или ниже, чем остальные; однако их нельзя рассматривать как дублирующие звуки, поскольку обертоны и унтертоны этих тонов дают дополнительные звуковые сочетания. Гармония, собственно говоря, является комбинацией соотношений различных частотностей.

5. ТЕМБР

Тембром называется окраска звука. Если в соседней комнате звучит флейта, потом труба, а затем барабан, мы с легкостью различим инструмент по характеру его тембра. Вовсе нет необходимости видеть инструмент, чтобы узнать его. Тембр зависит от двух элементов — основного тона и различных степеней громкости порождаемых им обертонов. Когда вы слышите высокий и пронзительный тон (как у гобоя или трубы с сурдиной), это потому, что высокие обертоны здесь звучат громко, а основные тоны — сравнительно тихо. Когда же звук нам представляется сочным, наполненным, как бы округлым (например, тоны флейты или средний регистр английского рожка), это происходит потому, что основные, нижние тоны звучат значительно громче верхних обертонов. Иными словами, различие тембров зависит от степеней громкости обертонов по отношению к основному тону.

Если же мы пожелаем узнать, что таится за понятиями тона, ритма, мелодии, гармонии и тембра, то мы обнаружим, что тремя основными элементами музыки являются:

- А. Частотность (т. е. высота тона)
- Б. Интенсивность
- В. Длительность.

А. ЧАСТОТНОСТЬ ЗВУКОВЫХ КОЛЕБАНИЙ

Частотность колебания звуковых волн и строй являются различными аспектами одного и того же явления. Частотность колебаний — природное свойство, а строй — свойство, созданное человеком. Разницу в строе мы ощущаем по различной высоте тонов. Частотность зависит от скорости вибраций, которые и создают эту разницу в нашем восприятии. Человеческий слух способен воспринимать частотность примерно от 30 до 15 000 колебаний в секунду. Они и составляют наш тональный спектр так же, как различные градации цвета от интенсивно-красного через все нюансы оранжевого, желтого, зеленого, синего, фиолетового, лилового составляют тот красочный спектр, который вызывает наше восхищение в природе и в живописи. Музыканты применяют слово «строй», чтобы определить высоту тона, взятого в отношении к высотам других тонов в данной системе. Физики для того же самого явления применяют слово «частотность», определяющее количество колебаний в секунду. Физики называют это явление также и «циклами в секунду». Выражение «цикл» объясняется тем, что звуковые волны образуют последовательные сгущения и разрежения воздушной среды. В этом процессе циклом называется период от начала каждого сгущения до окончания следующего за ним разрежения. Движение мехов аккордеона довольно наглядно показывает эти две фазы. Когда исполнитель сжимает аккордеон, воздух внутри сгущается, когда он вытягивает, — воздух разрежается.

Б. ИНТЕНСИВНОСТЬ

Степень громкости звука зависит от амплитуды колебаний звуковых волн. Интенсивность, амплитуда, сила и громкость — различные стороны одного и того же явления.

В. ДЛИТЕЛЬНОСТЬ

Музыка существует во времени. Понятие музыкальной длительности объединяет ритм (интервал времени между пульсацией метра), длительность отдельных тонов, скорость движения или темп, время, в течение которого тон достигает максимальной полноты звучания, время, в течение которого происходит затухание тонов.

С точки зрения физики, именно эти сухие и абстрактные элементы составляют основу любой музыки—от самой страстной, до самой спокойной и умиротворенной, от самой грустной до самой веселой.

АБСОЛЮТНЫЙ СЛУХ

Многие музыканты обладают абсолютным слухом. Это значит, что они могут на слух безошибочно определить высоту любого тона и назвать его — ля, до, си и т. п. Естественно, они это делают в соотношении с тем строем, который принят в данной стране. В разных странах и в разные периоды существовали и существуют различные стандарты строя.

ЗВУКОВОЙ СТРОЙ В ПРОШЛОМ

В прошлые века в Европе существовали различные звуковые строи, и музыка знакомых нам композиторов, включая Палестрину, Баха, Бетховена, Шуберта, Брамса, Вагнера, исполнялась в свое время в строях, отличающихся от того, который принят теперь. История музыкального строя заставляет думать скорее об «относительном», чем «абсолютном» строе. Так, например, «ля» органа, построенного в 1495 году в Хальберштадте, настроено на 505 колебаний в секунду. Позднее, в семнадцатом веке в некоторых районах Франции и Германии в одно и то же время применялись разные строи: для камерной музыки — «ля» равнялось 403 колебаниям, в церквах — 374. «Ля» знаменитого органа Страсбургского собора было настроено на 393 колебания. Таким образом, когда Бах играл в ре миноре, для нас сегодня это звучало бы ближе к до-диез минору. А если бы он мог услышать наше современное исполнение его музыки в ре миноре, на его слух это звучало бы ближе к ми-бемоль минору.

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ЗВУКОВОЙ СТРОЙ

В 1859 году французское правительство сделало попытку ввести международный стандарт строя «ля»=435 вибраций в секунду. Позднее Соединенные Штаты Америки установили у себя строй «ля»=440 вибраций в секунду, а Германия — «ля»=444. В Англии иногда рояли

и органы настраивают на «до» вместо «ля»; их «до» имеет 522 вибрации в секунду. Следовательно, в Англии иногда «ля» соответствует 438,9 вибраций в секунду, вместо 440 в США и 435 во Франции.

ЖЕЛАТЕЛЬНОСТЬ УСТАНОВЛЕНИЯ МЕЖДУНАРОДНОГО СТАНДАРТА

Этот разнобой в настройке создает затруднения для оркестрантов, так как многие деревянные духовые инструменты производятся во Франции и настроены на 435, а некоторые делаются в других странах со строем 440. В результате страдает точность интонаций. Ради большей чистоты интонаций и уничтожения ненужных затруднений давно следовало бы ввести единый международный стандарт строя. Существующий разнобой создает только недоразумения и осложнения.

ПЕРСПЕКТИВЫ ЗВУКОВОГО СТРОЯ НА БУДУЩЕЕ

В западной музыке имеются две концепции строя. Одна — это октава, начинающаяся с «ля», другая — октава, начинающаяся с «до». Возможно, это возникло в те времена, когда получили более широкое распространение клавишные инструменты, как клавикорды и орган. И тот и другой принцип настройки является изобретением человека. Очевидно, строй или частота тона будут исходить из более точного принципа, основанного на исчислении количества колебаний в определенный отрезок времени.

Поскольку звук является результатом колебаний воздуха и быстрота этих колебаний создает строй или частотность, последняя тесно связана с периодичностью. Под периодичностью мы понимаем любую форму колебаний, происходящих в равные промежутки времени. Вибрация, пульсация и периодичность связаны с обширной областью излучения, частью которой являются герцовы волны, инфракрасные, или тепловые, лучи, видимый спектр, ультрафиолетовые лучи, икс и гамма лучи, а также космические лучи. Вибрация, ритм и частотность роднят музыку со всеми проявлениями Природы и Жизни.

ТОН И ИЗЛУЧЕНИЕ

Тон и излучение обладают свойствами частотности, интенсивности и при определенных условиях длительностью. Эти качества у них общие, другие свойства различны. Излучение представляется мне, быть может, одной из главных основ и источников жизни, связанной с нервными и электрическими токами в человеческом теле, с электрическими течениями, окружающими нас в пространстве, с космическими лучами, устремляющимися к нам со всех концов вселенной.

ОТРАЖЕНИЕ И ПОГЛОЩЕНИЕ. ЭХО И РЕВЕРБЕРАЦИЯ

15

ОТРАЖЕНИЕ

Когда мы слушаем музыку на открытом воздухе, она непосредственно достигает нашего слуха, но в концертном зале мы сначала слышим звуки музыки непосредственно, а затем в отражении от стен, потолка и других поверхностей.

Все поверхности закрытого помещения отражают звук, кроме тех, которые покрыты каким-нибудь материалом, поглощающим звук, например плюшевыми портьерами, коврами, шерстяными тканями, а также звукопоглощающими составами. Любая поверхность в зависимости от своей фактуры поглощает некоторые частоты и отражает другие. Вот почему музыка звучит по-разному в разных концертных залах.

Если вы поете в комнате, то звуковые волны вашего голоса, ударяясь о стены, потолок и пол, отражаются этими поверхностями. Затем отраженные звуковые волны ударятся в противоположную стену и отраженные ею снова ударятся в первую стену. Представьте себе упругий теннисный мяч, посланный сильным ударом в стену. Он отскочит к противоположной стене и снова ударится о первую стену или об пол. Это будет продолжаться до тех пор, пока в нем сохранится энергия, данная первым толчком, посланным мяч. Постепенно сопротивление воздуха замедлит движение мяча, пока он, наконец, не остановится совсем. Примерно то же

самое происходит со звуковыми волнами, когда они отражаются от поверхностей стен, потолка, пола. Есть, однако, и одно существенное различие. Теннисный мяч сферичен, и диаметр его все время остается неизменным. Звуковая волна тоже сферична, но диаметр ее все время расширяется, так как она распространяется от своего центра (источника звука) во все стороны. Представьте, что кто-то играет на флейте — звук распространяется от флейты во все стороны — вверх, вниз, направо, налево, вперед, назад. Это распространение звука во все стороны напоминает мыльные пузыри, которыми мы забавлялись в детстве, наблюдая за тем, как они становятся все больше и больше. Звуковая волна представляет собой периодически повторяющийся цикл сгущения и разрежения частиц воздуха. Быстрые циклы дают высокие частоты и высокие тоны. Медленные циклы дают более низкие частоты и низкие тоны.

Когда мы слушаем музыку в концертном зале, происходят три явления: мы слышим звук непосредственно, мы слышим звук, отраженный от стен и потолка, наконец, часть звуковых волн поглощается поверхностями, покрытыми какими-либо звукопоглощающими материалами.

ПОГЛОЩЕНИЕ

В некоторых концертных залах и радиостудиях стены и потолок затянуты поглощающим материалом, с тем чтобы по возможности устранить отражение звука. В таких условиях музыка звучит ясно и сухо; звуковые волны не отражаются, но поглощаются. Имеется возможность поглощать высокие частоты и в то же время сохранять отражение низких частот. Можно достигнуть и обратного. Иными словами, можно регулировать диапазон поглощения частот, создавать зоны, в которых некоторые частоты поглощаются, а некоторые отражаются. Это очень существенный фактор, предоставляющий широкие акустические возможности при постройке концертных залов, оперных театров, кинотеатров, радиостудий и студий звукозаписи.

ЭХО

Если мы услышим звук горна на открытом воздухе, то воспримем тоны непосредственно. Но если вдали

имеется высокая стена, какая-нибудь скала или утес, мы после некоторого интервала услышим эхо. Длина интервала между услышанным звуком и его эхом зависит от расстояния, на котором находится поверхность, отразившая этот звук.

РЕВЕРБЕРАЦИЯ

Слушая горн в концертном зале, мы воспринимаем его звучание непосредственно, но, кроме того, мы слышим еще множество отражений этих тонов от стен и потолка. Поскольку эти поверхности находятся сравнительно близко от нас, отражения возвратятся к нам так быстро, что сольются с первоначальным звуком. Мы не ощутим никакого интервала времени между первоначальным и отраженным звуком, поскольку они сразу соединятся друг с другом. В этом случае отраженные звуки попросту продлевают звучание основного звука. При этом каждый отраженный звук чуть слабее, чем предыдущий. Поэтому сначала мы услышим громкий звук, затем его менее громкое отражение, потом все менее сильные отражения и постепенное затухание. Это и называется реверберацией. Вот, например, как выглядел бы звук, если бы мы могли не только слышать, но и видеть его:

(Эхо)



Прямой звук отраженный звук



множество отраженных звуков

(реверберация)

При образовании эха основной звук и отраженный звук разделены интервалом, благодаря чему мы слышим их отдельно. Происходит это так потому, что звук движется сравнительно медленно. Скорость его только 341,6 метра в секунду при 60 градусах по Фаренгейту, тогда как скорость света 186 000 миль в секунду. Как мы уже

говорили, при реверберации расстояние во времени между непосредственным звуком и множеством отраженных звуков настолько мало, что совершенно не воспринимается, и у нас создается впечатление одного, непрерывного, постепенно замирающего звучания. Затухание звука происходит по-разному. В некоторых помещениях звук затухает на протяжении секунды. В других — в течение пяти—шести секунд. Существует множество мнений по поводу значения и эстетической ценности реверберации в музыке. Некоторым, любящим сухой, ясный звук, нравится, чтобы затухание происходило ментально. Другие, любящие мягкое, постепенно затухающее звучание, предпочитают длительную реверберацию. Это вопрос вкуса, и никого здесь нельзя признать правым или неправым; важно лишь, чтобы длительность реверберации соответствовала характеру музыки.

При заполненном концертном зале или зрительном оперного театра звук в значительной степени поглощается самой публикой. Вот почему акустика залов со значительной реверберацией улучшается, когда они заполняются людьми. Что же касается помещений с небольшой реверберацией, в них при большом скоплении публики звук становится мертвым и безжизненным.

При постройке концертных залов, оперных театров и кинотеатров длительность и качество реверберации должны быть взяты под внимательный контроль. Ученые уже знают, как за это взяться. Творчески мыслящие архитекторы должны включать проблему реверберации в свой архитектурный план, учитывать это при разработке объемов, форм и качества фактуры различных строительных материалов.

Музыку с реверберацией можно сравнить с картинами, написанными акварелью или пастелью, где краски перекликаются друг с другом и как бы сливаются одна с другой. Независимо от силы цветовых контрастов, они органически сочетаются между собой. Музыка без реверберации напоминает плакаты, где каждое цветовое пятно имеет определенные, резко выраженные границы.

Некоторые музыкальные произведения, как, например, «Скерцо» из Девятой симфонии Бетховена, должны звучать ясно, четко, отрывисто. Другие, к примеру, «Послеполуденный отдых фавна» Дебюсси или некоторые эпизоды «Испанской рапсодии» Равеля, требуют сов-

сем иного звучания: более воздушного, переливчатого. В будущем необходимо строить концертные залы и радиостудии с меняющейся акустикой, с тем чтобы для четкой, отрывистой музыки реверберация была краткой, а для музыки другого характера — более длительной. Все зависит от наличия соответствующих поглощающих или отражающих поверхностей и умелого их применения в том или ином случае.

В некоторых закрытых помещениях эхо и реверберация так слышны, что музыка звучит в них плохо, сумбурно. Прежде в таких случаях для устранения этих явлений стены покрывались звукопоглощающими материалами. Но тогда нередко возникало другое зло — звучание становилось слишком сухим и бескрасочным. Между тем существует другой способ, которым можно уменьшить эхо и реверберацию и в то же время не портить общее звучание. Для этого следует одну стену зала (или несколько) строить не плоской, но со многими углами:



Эти углы отразят звуки во многих направлениях, и тогда звуковые волны, сталкиваясь, будут взаимно поглощать друг друга. Такое явление называется диффузией. В помещении с такой акустикой звучание музыки приобретет необходимую воздушность, не потеряв ни ясности, ни четкости.

В будущем несомненно будут найдены способы усиливать или укрощать реверберацию любой частотной зоны, избирать те или иные частоты. Это будет сделано не путем отражения, но электрическим процессом. Частично мы этого уже достигли при звукозаписи и радиопередачах. То же самое можно будет делать и в концертных залах и оперных театрах. Тогда длительность реверберации будет под нашим полным контролем, ее можно будет тушить постепенно или моментально. Можно будет затушевывать зону одной частоты медленней, другую быстрее, короче говоря, достигать любых комбинаций длительности реверберации в любой частотной зоне.

АРХИТЕКТОНИКА, ФОРМА, СОДЕРЖАНИЕ

16

И од архитектурой, как это подсказывает само слово, подразумевается тональная архитектура, равновесие и контрасты звучащих масс, соотношение тематического материала, последовательность тональностей, ритмическая структура.

Ритмическая структура образуется часто из двух, четырех, восьми или шестнадцатитактовых построений. В этом случае вся конструкция носит симметричный характер, все звучащие элементы расположены в строгом порядке, подобно одинаковым по размерам каменным плитам в стене. Такая музыка обычно гомофонна, иначе говоря, в ней преобладает мелодическая линия, которой подчинены все остальные голоса. Когда ритмическое строение музыки асимметрично, как, например, в фугах Баха, создается впечатление горизонтального звукового потока, напоминающего набегавшие друг на друга морские волны. Такая музыка по характеру своему асимметрична и, как правило, чаще всего построена на полифоническом развитии. Все голоса или инструменты, участвующие в общем звучании, обладают самостоятельными мелодическими линиями, соединяющимися в гармоническое целое.

Музыка может быть симметричной и асимметричной по ритмике. Так, например, строение гениальной медленной части Седьмой симфонии Бетховена симметрич-

но, в то время как большинство замечательных фуг Баха асимметрично. Если брать примеры из современной музыки, танец Кощей в балете Стравинского «Жарптица» представляется образцом мастерского асимметричного письма. В бурной сцене в конце второго акта вагнеровских «Мейстерзингеров» с непревзойденным блеском сочетаются асимметричные и симметричные моменты. Действие происходит на улицах средневекового Нюрнберга, освещенных багряными лучами заходящего солнца. Сцена заполняется шумной дерущейся толпой, охваченной каким-то приступом безумия. Зачинщиками являются подмастерья — Давид набрасывается на Бекмессера, — мастера пения пытаются прекратить драку и восстановить порядок, слышатся женские крики, ругательства; мужчины продолжают драку, из окон домов на них выливают ушаты воды. Внезапно вся эта шумная толпа убегает, и пред нами опять тихая и пустынная улица. Во время этой сцены все голоса поют с полной свободой, иногда в шестнадцатиголосном контрапункте. Все вокальные партии асимметричны, полифония чрезвычайно индивидуализирована. В оркестре преобладают оживленные и взбудораженные ритмы, и все же в этом кажущемся хаосе царит определенный порядок: гармонические последовательности и ритмический рисунок органически связаны между собой. Вся эта сцена представляется поразительным сочетанием симметрии и асимметрии в музыке. Итак, улицы пустеют, наступает ночь. Появляется ночной сторож, дребезжащим голосом выкрикивает он время и заклинает злых ночных духов. Появление старого ночного сторожа находится в резком контрасте с только что пробуждававшейся сценой. Старик исчезает на одном из поворотов узкой улочки, в небе сияет полная луна, свежесть и покой безмятежной летней ночи выражены в музыке, слышится рожок сторожа, действие завершается чудесным эпизодом, полным простоты, спокойствия и мирного настроения.

Обычно симметричная музыка отличается большим равновесием и спокойствием в противоположность асимметричной, которой свойственны взбудораженность и взволнованность. Возможно, музыка Аполлона и Орфея была симметричной, а танцевальные ритмы празднеств Диониса асимметричными и динамичными. Во всяком

случае эти контрасты в греческой мифологии соответствуют контрастам симметричного и асимметричного в современной жизни и музыке.

Часто зародыш музыкальной мысли развивается в законченную форму. Эта первоначальная мысль порой бывает выражена в ритмике, как в первой части Пятой симфонии Бетховена, иногда в мелодии, как в первой части Третьей симфонии Брамса. Величайшие музыкальные произведения обладают органически стройной структурой. Самые маленькие ритмические ячейки соединяются в более крупные предложения, затем — в еще более крупные периоды, образуя тем самым архитектуру музыкальной формы. Эта архитектура в какой-то степени напоминает архитектурный рисунок здания или храма. Каждая деталь музыкальной архитектуры находится в тесном взаимодействии с целым.

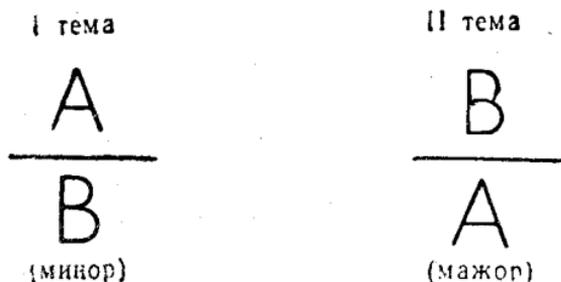
Основой всякого ритма является пульсация, подобная биению сердца. Когда мы играем или поем, мы создаем пульсацию определенной скорости и определенного рисунка, это и есть основа ритма исполняемой музыки. Эти пульсации состоят из групп в две или три доли. Две группы по две доли составляют четырехдольный размер, две группы по три доли — шестидольный размер. Соединение двух- и трехдольных групп образует пятидольный размер. Соединение трех- и четырехдольных групп — семидольный размер. Подобные ритмические группировки могут быть расширены до девяти, двенадцати, шестнадцати, тридцати двух, шестидесяти четырех — пока ритмический рисунок уже не расширится до значения архитектурного плана. Группа тактов образует элемент архитектурного рисунка. Из таких элементов создаются части, из частей — симфония, соната или квартет.

В любой музыкальной форме огромное значение имеет соотношение отдельных частей к целому. Симфоническое произведение обычно делится на несколько частей. Эти части имеют свои подразделения, периоды, предложения, фразы, мотивы, ритмические группы, наконец, отдельные ритмические доли.

В музыке существуют два принципа, казалось бы, противостоящие друг другу, но в действительности являющиеся двумя сторонами одного и того же явления. Я подразумеваю единство и контраст, сходство и разли-

чие, противопоставления в стиле, форме, содержании. Эти принципы контрастности основываются на психологических и музыкальных процессах, на соотношении частей к целому. Само существо музыки таково, что она становится монотонной, если продолжается слишком долго в одном каком-то характере. Музыкант инстинктивно чувствует тот момент, когда необходимо переключиться на что-то другое, чтобы избежать однообразия.

Выдающиеся образцы мастерского применения принципа единства и контраста можно найти в симфониях Брамса. В первой части его до-минорной симфонии первая тема как бы устремляется вверх. Одновременно в нижнем регистре слышна спокойная, единообразная по рисунку тема. И главная тема и контрапунктирующая написаны в миноре. Вступающая затем вторая тема по существу является контрмелодией первой темы, но теперь она звучит в мажоре. Другими словами, и первая и вторая темы являются двойными, звучащими в миноре и в мажоре. В первой теме доминирует устремленная вверх мелодия, во второй — более спокойная, горизонтальная по своему рисунку. Когда слушаешь симфонию, можно не отдавать себе отчета в сложности ее рисунка, но эта вдохновенная музыка оставляет глубокое, цельное впечатление. Строение симфонии можно изобразить графически: берем А — за устремленную вверх тему и В — за горизонтальную тему, получится:



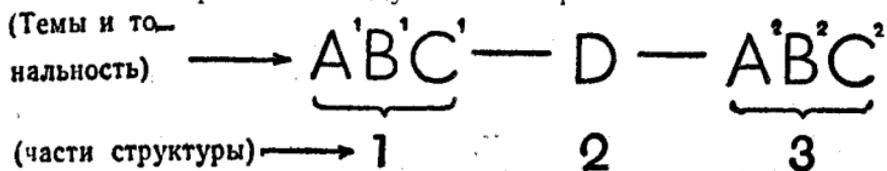
Фраза в музыке подобна фразе в поэзии. Музыкальная фраза может состоять из ряда звуков. Но в каждой музыкальной фразе обычно бывает доминирующий тон, придающий смысл всей фразе. Доминирующий тон является ядром фразы. Хороший музыкант умеет разобраться в строении фраз и мелодий, раскрыть и донести до слушателя их внутренний смысл и значение.

Нечто подобное мы наблюдаем в величественном белом стихе Шекспира, где один доминирующий элемент или ударение придают смысл фразе или ряду фраз. Правильно произнесенные, продекламированные с пониманием и мастерством стихи Шекспира — настоящее откровение.

К числу наиболее простых музыкальных форм относится европейская танцевальная музыка восемнадцатого века. Первая тема начинается в основной тональности, затем через модуляцию приходит к контрастирующей теме в новой тональности и возвращается обратно к первоначальной теме в первой тональности. Эту простейшую танцевальную форму можно выразить буквами АВА. Форма арии в восемнадцатом веке следовала тому же принципу. Модуляция — постепенный переход из одной тональности в другую — напоминает переход в живописи из одного цвета в другой, без резких перемен или неожиданных контрастов. Первоначальная танцевальная форма восемнадцатого века впоследствии развилась в значительно более сложную форму симфонии.

В симфониях обычно четыре части. В основе развития первой, второй и четвертой частей часто лежит сонатная форма. У Моцарта третья часть обычно была менуэтом, у Бетховена — скерцо. У Брамса в Первой и Второй симфониях третья часть написана в довольно быстром танцевальном ритме, в Третьей — взволнованная песенная тема, в Четвертой — могучий, стремительный, как поток, ритм. Как бы ни были различны третьи части в симфониях Моцарта, Бетховена и Брамса, все они всё же являются развитием той самой танцевальной формы восемнадцатого века, схема которой остается, как уже указывалось, АВА.

Симфоническую или сонатную форму лучше всего можно изобразить следующим образом:



A^1 — главная партия и основная тональность сочинения.
 B^1 — побочная партия в контрастирующей тональности.
 C^1 — заключительная партия. D — обозначает средний

раздел сонатной формы, называемый разработкой или «свободной фантазией». A^2 — возвращение к главной партии и основной тональности. B^2 — обычно повторение побочной партии в основной тональности. C^2 —кода, заканчивающаяся в основной тональности.

Симфоническую или сонатную форму можно разделить на три основных крупных раздела. Первый раздел состоит из главной партии в основной тональности, за которой следует побочная партия в контрастирующей тональности и завершающая партия в контрастирующей тональности.

Второй раздел, обозначенный на нашей схеме буквой D , является разработкой, свободной композицией, построенной на контрастирующем развитии и противопоставлении тем экспозиции. Иногда в инструментальных концертах в конце этого раздела солирующий инструмент играет каденцию, носящую характер свободной импровизации. Каденция развивает основные темы в различных тональностях и в конце возвращается к первоначальной тональности, к началу третьего раздела.

Третью часть иногда называют репризой, она является в некотором смысле повторением экспозиции главных тем с некоторыми изменениями. Наличие репризы придает равновесие и симметрию сонатной форме. В репризе все три партии— A^2 , B^2 и C^2 обычно пишутся в основной тональности, закрепляя тем самым стройность всей конструкции. Иногда тема завершающей коды C^2 , прежде чем вернуться к основной тональности, развивается в нескольких смежных тональностях. Вдохновенный образец такого построения дал Шуберт в своей замечательной до-мажорной симфонии. В величайших шедеврах симфонической музыки третий раздел—реприза — не является симметричным повторением первого раздела; она возрождает и развивает ее темы в новых формах и вариантах так, что их эволюция органически продолжается до последнего момента звучания произведения.

Симфоническая форма таит в себе неисчерпаемую возможность развития и роста. Это можно сравнить с ростом и развитием семян, постепенно образующих ствол, ветви, листья, крону, цветы, плоды. Мы говорим здесь не о содержании, но о форме. Начиная с зародыша темы, мелодии или ритма он непрерывно растет и

развивается, пока не получает наиболее совершенного выражения. В процессе роста и развития темы проходят через различные контрастные стадии.

Симфоническую или сонатную форму иногда называют цикличной, так как развитие тематических и тональных соотношений проходит по замкнутому кругу или циклу. Начавшись в основной тональности, музыка проходит через контрастирующие и отдаленные тональности и затем, как бы возвращаясь по кругу, приходит к первоначальной тональности. Тот же процесс происходит и в отношении тематики. Некоторые музыкальные мысли изложены вначале схематично, упрощенно; но, постепенно развиваясь, принимают новые формы. К концу произведения эти темы восстанавливаются в своем первоначальном виде, но теперь они приобрели новое значение, завершив некий круговой цикл развития.

Сонаты, трио, квартеты и камерная музыка для более обширных ансамблей обыкновенно пишутся в цикличной форме. Концерты для отдельных инструментов, как правило, представляют собой симфонии, в которых солирующий инструмент — фортепьяно или скрипка — играет центральную роль. Концерты вовсе не являются средством продемонстрировать техническое мастерство, это большая музыка. Скрипичные и фортепьянные концерты Бетховена и Брамса являются симфониями не меньшей музыкальной значимости, чем девять симфоний Бетховена или четыре симфонии Брамса.

Я почти убежден, что в будущем симфоническая форма станет еще более компактной. Отдельные части симфонии будут по-прежнему сохранять свою форму и контрастировать друг с другом, но в целом она будет более обобщенной, и каждая часть будет как бы вливаться в следующую без перерывов и пауз, а финал будет суммировать содержание всех частей. Это соединение отдельных частей уже отчасти предвосхищено Бетховеном в его Пятой симфонии, где третья часть перерастает в четвертую, и в Шестой, где последние три части объединены между собой самым органическим образом. Шостакович в своей Седьмой соединяет конец третьей части с началом четвертой. Своеобразное музыкальное «подведение итога» в последней части можно найти у Чайковского в финале его Пятой симфонии, когда трубы торжественно исполняют в мажоре минорную тему, зву-

чавшую столь меланхолично в первой части. Тот же прием получает дальнейшее развитие у Шостаковича в Седьмой симфонии. Тема, открывающая симфонию, по мере ее развертывания подвергается многочисленным метаморфозам. Вначале она звучит решительно, героически. Потом она выражает печаль и стремление к свету. В финале она звучит у тромбонов и труб как победное торжество и ликование.

Форма рондо характеризуется тем, что после главной темы в основной тональности следует вторая тема в контрастирующей тональности. Затем главная тема повторяется в основной тональности, и за ней следует новая тема в новой контрастирующей тональности и так далее. Это можно буквенно выразить схемой АВ—АС—АD—АЕ. А — обозначает главную тему в основной тональности, а В, С, D и Е — различные другие темы в тональностях, контрастирующих с основной. Иными словами, после каждого повторения главной темы всегда появляется новая контрастирующая тема.

Одной из самых великих музыкальных форм является fuga. Она начинается изложением одной мелодической линии или темы. К этой мелодической линии присоединяется вторая мелодическая линия с той же темой, но звучащей на другом тональном уровне. Затем вступает третья мелодическая линия, звучащая на октаву выше или ниже, чем первоначальный голос. Fuga может иметь от двух до восьми и более голосов, причем все они в равной степени важны. Им свойственна гибкость и непрерывность мелодического течения и независимость ритмики. Сплетения мелодических линий, обычно называемых «голосами», создают сложный и разнообразный тональный рисунок, который отражает различные фазы первоначального музыкального образа: этот образ получает многогранное развитие. Наивысшими образцами этой музыкальной формы являются вдохновенные творения Баха.

К числу его самых совершенных произведений в этой форме относится большинство фуг из «Хорошо темперированного клавира», а также многие органнe фуги. Упомяну также фугу, завершающую до-минорную пассакалию, фугу из кантаты «Ich hatte viel Bekümmernis», хроматическую фугу «Пусть он будет распят» в «Страстях по Матфею» и Patrem в си-минорной «Мессе». Пре-

красные образцы фуг дали Гендель в «Мессии», Моцарт в «Реквиеме», Бетховен в до-диез-минорном квартете, Брамс в «Реквиеме», Рихард Штраус в симфонической поэме «Так говорил Заратустра». Интересно, что Палестрина уже в конце шестнадцатого века в своей «Мессе» дал пророческое предвидение фуги, приближающейся к той форме, которую впоследствии разработал Бах.

Бах сконцентрировал всю силу своего гения на фуге. Он развил эту форму во многих разнообразных направлениях. Ему принадлежит разработка обратимого, как бы зеркального контрапункта. Обратимый контрапункт может совмещаться у Баха с другими видами сложного контрапункта, например с двойным. У него же встречается и стретто — сжатое проведение темы, когда каждый голос вступает до того, как тема закончилась в предыдущем голосе.

Когда музыка развивается в соответствии с характером тем и ритмов, а не в зависимости от какой-то заранее разработанной схемы, сочинение приобретает органическую форму. Подобно тому как горный поток, принимая в себя ручейки и речки, постепенно разрастается до могучей реки, несущей свои воды в океан, так подлинная музыка, начинаясь подчас с коротенькой темы, к которой постепенно прибавляются новые тематические элементы, развивается и вырастает до грандиозных кульминаций, захватывающих своей выразительностью и силой. При этом музыка сама порождает новые формы. Нельзя достигнуть единства, втискивая новую по содержанию музыку в старые традиционные формы. Всегда будет существовать антагонизм между характером новой музыки и природой традиционных и устаревших форм.

В будущем музыкальные формы, выработанные в восемнадцатом и девятнадцатом веках, очевидно, будут заменены новыми. Новая музыка неизбежно породит новые формы, которые будут возникать из новых тем, ритмов и внутреннего содержания музыки. Все это глубоко закономерно. В подлинной музыке форма и содержание могут быть разграничены лишь условно, на самом деле они едины. Со временем это будет становиться все яснее, и музыкальная мысль будущего создаст свои собственные формы.

ЗВУКОРЯД, ГАРМОНИЯ. ТОНАЛЬНОСТЬ И ОСНОВНОЙ ТОН. ОТНОСИТЕЛЬНОСТЬ

17

ЗВУКОРЯДЫ

В западной музыке октава разделяется на двенадцать более или менее равных частей — полутонов. Если сыграть последовательно подряд эти полутоны, получается хроматическая гамма. Существует также целотонная гамма, построенная на последовательности интервалов, вдвое больших, чем в хроматической гамме. Существуют знакомые всем мажорные и минорные звукоряды. Наш мажорный звукоряд, очевидно, происходит от греческого ионийского лада, наш минорный звукоряд — от слегка видоизмененного дорийского или эолийского лада. В Китае и Японии основой музыки служит пятитонный звукоряд или пентатоника. В Индии октава разделяется на двадцать два небольших интервала, называемых «шрути». В некоторых формах арабской музыки встречаются трети тона. На Яве и на Бали имеются несколько родов пентатоник, отличающихся от китайской пентатоники. Наиболее распространенная форма пентатоники — звукоряд из пяти звуков, соответствующих первой, второй, третьей, пятой и шестой ступеням нашей мажорной гаммы. Другой пентатонный лад состоит из третьей, четвертой, пятой, седьмой и восьмой ступеней мажорного звукоряда. Выраженное нашим нотным письмом, это выглядит так:



На Яве и на Бали принят совсем иной строй, поэтому написанные здесь ноты только намекают на реальные звуки. В древнегреческой музыке было множество звукорядов или ладов, отличающихся от наших. Музыка индейцев Северной, Южной и Центральной Америки основывается на частотных соотношениях, которые почти у каждого племени отличаются друг от друга и совершенно отличны от наших звукорядов.

Звукоряд — это определенная последовательность звуков, расположенных по высоте, имеющих между собой различные частотные соотношения. Сочетая эти частотные соотношения, можно создавать разнообразные гармонии и мелодии. Можно создавать также и новые звукоряды. В этом есть нечто похожее на индивидуальную колористическую манеру художника, применяющего на своей палитре одни соотношения красок и отвергающего другие. Дебюсси, Сибелиус и Стравинский в какой-то мере применяют эти новые возможности.

В западной музыке звукоряд делится на двенадцать теоретически равных полутонов. До Баха этот звукоряд был «нетемперированным», иными словами, интервалы соответствовали естественно возникающим компонентам (обертонам). Нетемперированный строй имел тот недостаток, что при нем на клавишных инструментах, как клавикорды, клавесин и орган, из-за неточных интонаций было затруднительно модулировать из одной тональности в другую при более чем двух или трех диезах или бемолях в ключе. Для того, чтобы получить возможность модулирования в любую тональность с сохранением чистых интонаций, все интервалы были «темперированы», т. е. уравнены — каждый полутоном был сделан приблизительно равным другому. Музыка многое выиграла от введения темперированного строя, но несколько потеряла в отношении чистоты интонаций. Я убежден, что в будущем с помощью электрических инструментов наша музыка вернется к нетемперированному строю при сохранении возможности модуляций.

Если бы мы разделили октаву на двадцать четыре четверти тона вместо двенадцати полутонов, мы смогли бы создать совершенно новые виды звукорядов. Так, например, можно было бы создать звукоряд с интервалами в три или пять четвертей тона, а это дало бы возможность находить новые мелодии и гармонии, новые, еще небывалые, звуковые краски. Разделив октаву на сорок восемь восьмых тона, возможно получить новые варианты для построения иных типов звукорядов и гармоний. Индейский композитор Карильо в Мексике проводит эксперименты в этой области.

ГАРМОНИЯ

Заставляя звучать одновременно два или несколько тонов звукоряда, мы создаем гармонию. Гармония, как и все остальное в музыке, постоянно развивается. Прimitивные гармонии древности основывались на нижних обертонах. В будущем гармония сможет располагать обширнейшей областью для своего развития сочетанием частотных соотношений высших обертонов, например, интервалов между двенадцатым и тринадцатым или между шестнадцатым и семнадцатым обертонами. Таким образом будут созданы новые гармонические концепции, следующие по пути, указанному самой природой в области взаимоотношений обертонов.

Проходящая нота обозначает звук, не входящий в состав аккорда и находящийся внутри гаммообразного движения между двумя гармониями. Так, например, инструмент может, взяв тон, восходящий в первую гармонию, скользнуть через проходящую ноту в тон, представляющий следующую гармонию. Начиная с пятнадцатого века проходящие ноты становятся существенными факторами обогащения гармонии. В опере «Тристан и Изольда» Вагнера широко использованы новые и необычайно выразительные приемы применения проходящих нот. Сплетаясь, они образуют исключительно богатый и насыщенный гармонический язык. Вот яркий пример такой гармонической последовательности в начале вступления к опере. Гобой начинает мелодию с соль-диеза, являющегося ступенью первой гармонии. Вторая и третья ноты партии гобоя — проходящие — ведут к четвертой, являющейся уже ступенью второй гармонии:

Гобой

Англ. р.
I Фагот

sf p

II Фагот

Эти проходящие ноты создают мелодию, наполненную ощущением любовного томпления. В «Тристане» Вагнер создал новый гармонический стиль, выражающий основную идею драмы. Характерным для этого стиля является тесное переплетение проходящих хроматических нот. В «Мейстерзингерах» Вагнер применил иную гармоническую концепцию, без использования скользящего движения полутонов; здесь он создал мужественное и энергичное голосоведение, порой близкое по стилю музыке средневековых мейстерзингеров.

Существуют различные концепции гармонии. Одна из них состоит в том, что гармонические последовательности сменяют одна другую, как звенья одной цепи, таким образом, что звучание каждой гармонии сплетается со звучанием предыдущей и последующей. Подобные гармонические последовательности обычно развиваются шаг за шагом в родственных тональных соотношениях, так что каждую новую гармонию слушатель воспринимает как естественно родившуюся из предыдущего аккорда.

Совсем иной по характеру является гармония, возникающая из смелого и неожиданного столкновения далеких друг от друга аккордовых сочетаний.

Бетховен был одним из первых новаторов в этой области. В средний период своего творчества он начал создавать гармонии, которые неожиданно переходили из основной тональности в отдаленные тональности. Например, он допускает отклонения от основной тональности до мажор в ми минор или ми-бемоль мажор, или вниз к ля мажору, или ля-бемоль мажору. Такие внезапные скачки на большую или малую терцию вверх

или вниз весьма характерны для стиля Бетховена того периода. Подобное можно заметить и у Шуберта. У него также встречаются внезапные переходы из мажора в минор или из минора в мажор. В этом таится одна из прелестей шубертовской музыки с ее удивительной простотой и естественностью развития.

Вагнер развил еще дальше принцип соединения далеких друг от друга гармоний. Превосходным примером может служить тема поцелуя в опере «Кольцо Нибелунга». Данная им последовательность гармоний создает несравненное впечатление волшебства, таинственности, нежности, грусти и божественного величия:



Приблизительно в то же самое время в России Мусоргский создавал свою очень индивидуальную манеру письма. В сцене коронации в «Борисе Годунове» он добился впечатления мощного перезвона московских колоколов, сопоставляя контрастирующие септаккорды:



Мусоргский мог бы включить в оркестровку этой сцены настоящие колокола, но вместо такого натуралистического эффекта он предпочел динамическую выразительность. Только гений мог задумать сопоставление столь отдаленных и в то же время простых гармоний для создания эффекта грандиозного колокольного перезвона.

ТОНАЛЬНОСТЬ И ОСНОВНОЙ ТОН

Музыка всегда стремится к свободе, пластичности, к широкой эмоциональной выразительности. В семнадцатом и восемнадцатом веках музыка европейских композиторов строилась вокруг основной тональности, затрагивая близкие родственные тональности и в заключительных гармониях вновь возвращалась к перво-

начальному строю. Постепенно эти гармонические модуляции становились все свободней и строились уже не только на основе близких тональностей, не обязательно начинаясь и кончаясь в основной тональности.

Как известно, первое исполнение Первой симфонии Бетховена вызвало недоумение его современников-музыкантов, воспитанных на строгих правилах тех времен. Им было непонятно, каким образом до-мажорная симфония может начинаться в тональности фа и немедленно модулировать в тональность соль. В действительности это было гениальным откровением, расширяющим наши представления о тональности. Начало Первой симфонии характеризует Бетховена как великого революционера и смелого новатора в музыке.

Бах в своем «Хорошо темперированном клавире» великолепно использовал те новые возможности, которые принес темперированный звукоряд. Он сочинил прелюдии и фуги во всех мажорных и минорных строях, что стало возможным благодаря темперации. Тем самым он как бы создал вечный тональный памятник идее множественности музыкальных строев. Одновременно Бах осуществил предвидение Пифагора, который стремился к созданию кругового цикла строев, начинающихся от «до» и возвращающихся к тому же тональному центру.

ОТНОСИТЕЛЬНОСТЬ

Было время, когда человек, согласно Птолемеевой теории, верил, что Солнце движется вокруг Земли. В результате исследований Коперника и Галилея человек обрел новое представление о движении планет, узнав, что Солнце является центром, вокруг которого вращается Земля. Затем человек узнал, что наше Солнце и все вращающиеся вокруг него планеты образуют сравнительно небольшую Солнечную систему и что вся эта система вращается вокруг какого-то более мощного центра в просторах Вселенной. Недавно возникла новая концепция, приведшая к далеко идущей теории относительности Эйнштейна. Сводится это к тому, что Вселенная, быть может, имеет множество центров, что все относительно и что магнитные поля, образуемые каждым Солнцем и каждой планетой, находятся в постоянном взаимодействии в мировом пространстве, создавая тем

самым определенным порядком и равновесие во Вселенной.

Наши представления о Вселенной непрерывно расширяются и обогащаются. Постепенно возникает представление об относительности космического мира, в противоположность прежним представлениям о каких-то неподвижных центрах. Точно так же меняются и наши музыкальные представления, в частности, в вопросе о тональных связях. Основная тональность нам представляется подобием солнца, вокруг которого обращаются строи. Мы особенно остро воспринимаем и эмоционально реагируем на отдаленные тональности, контрастирующие с основной.

Эта тенденция получила свое законченное воплощение в теории, разработанной Шёнбергом *. Этот композитор отбросил принятое представление о тональных тяготениях и создал свою концепцию, отрицающую тональность. Созданное им учение опирается на новые законы соединения тонов, ритмов и гармонических последовательностей. Возможно, когда-нибудь в будущем это учение будет понято и оценено в большей степени, чем сейчас. То же самое можно сказать и о творчестве Альбана Берга — высокоодаренного ученика и последователя Шёнберга. Можно признавать или не признавать музыку Шёнберга, но невозможно отрицать его высокое мастерство, его стремление внести свой вклад в искусство.

Растущей свободе средств выражения в музыке соответствуют аналогичные процессы в живописи. Искусство Сезанна и Пикассо являет примеры в этой области. Цвета, ранее считавшиеся диссонирующими, теперь смело сочетаются рядом на холсте и доставляют глубокое наслаждение зрителям своими смелыми и яркими контрастами. Каждый из нас должен иметь возможность сам для себя решить, какие контрасты и тональные и красочные сочетания как в музыке, так и в живописи являются наиболее впечатляющими.

* Система сочинения музыки, основанная на атональном принципе, подразумевающим конструирование мелодии и гармонии посредством «ряда» из 12 неповторяющихся тонов октавы (додекафония).

Система эта опровергает все основы классической и народной музыки. (Прим. ред.).

КОНТРАПУНКТ И КОНТРЕМЕЛОДИЯ. РИТМ И КОНТРИТМ. КОНТРАСТНЫЕ ФАКТУРЫ

18

КОНТРАПУНКТ И КОНТРЕМЕЛОДИЯ

Контрапунктом называется одновременное сочетание двух или больше мелодических линий. Когда крупный мастер соединяет две мелодии, зарождается третье явление — эти мелодии как бы озаряют друг друга ярким и разнообразно окрашенным светом. Это волнующее явление, которое невозможно описать словами, но которое, я убежден, не раз доводилось ощущать каждому любителю музыки.

Я имею в виду контрмелодию в современном понимании, вдохновенную и выразительную, рождающуюся из живого музыкального ощущения.

Есть и другой род контрапункта, который является предметом изучения для всех композиторов. Этому контрапункту была в свое время посвящена знаменитая книга Фукса, названная им «Gradus ad Parnassum».

Гайдн и Моцарт внимательно изучали эту книгу. Она же легла в основу занятий молодого Бетховена. Учитель дает ученику *cantus firmus* — простую мелодию, изложенную целыми нотами, и ученик должен написать к ней одну или больше мелодий, которые бы хорошо сочетались с *cantus firmus*.

ДВОЙНОЙ И ТРОЙНОЙ КОНТРАПУНКТ

Двойной контрапункт представляет собой сочетание двух мелодических линий, которые сохраняют благозвучие при перемене этих голосов местами, то есть когда верхний голос становится нижним, а нижний верхним. Когда такого же рода перемены местами относятся к трем голосам, это носит название тройного контрапункта. Бах, Моцарт и Брамс были мастерами двойного и тройного контрапункта. У них контрапункт никогда не звучит сухо или надуманно, но всегда живой, согретый глубоким музыкальным чувством.

В си-минорной «Мессе» Баха имеются удивительные примеры двойного контрапункта, в особенности в «Credo in unum Deum», «Sanctus», «Osanna in excelsis». В бетховенской «Мессе» тоже есть немало блестящих образцов двойного контрапункта. В «Вариациях на тему Гайдна» Брамса мелодический рисунок двойного контрапункта отличается редкой красотой, поэтичностью, богатством фантазии. Например, в четвертой вариации гобой играет главную тему, валторна исполняет ту же тему на октаву ниже. Альтам поручена контрапунктирующая тема в более быстром движении:

Гобой (валторна октавой ниже)

Альт

Затем обе эти темы меняются местами. Главная тема, прежде звучавшая наверху, теперь исполняется скрипками и альтами ниже контрапунктирующего голоса, звучащего теперь в исполнении кларнета:

Кларнет (Флейта октавой выше)



Скрипки и альты



В восьмой вариации встречается еще одна форма обращения. Представьте себе спокойное озеро. За ним видны горы. Линия горного хребта четко вырисовывается на небе. В озере вы видите отражение этих гор. Порой в музыке мелодия звучит в зеркальном отражении. Так, в восьмой вариации тема вначале исполняется засурдиненными альтами и виолончелью. Затем тему подхватывают засурдиненные скрипки:

Альты (сурд.)



Скрипки (сурд.)



Позже эта же тема звучит у кларнета как бы в зеркальном отражении, подобно тому как отражаются горы в гладкой поверхности озера:

Кларнет

pp

Дальше в той же вариации обе темы звучат одновременно: альты и виолончели с сурдинами играют тему в первоначальном виде, а кларнет, флейта пикколо и фагот исполняют ее в отраженном или обращенном виде:

Кларнет

Альты (сурд.)

Альты (сурд.)

Зеркальное обращение темы может быть чисто техническим приемом, но также и высокохудожественным выразительным средством.

Последняя часть симфонии Моцарта «Юпитер» представляет собой целую сокровищницу пятиголосного контрапункта. Под руками таких вдохновенных художников, как Палестрина, Бах, Бетховен, Моцарт и Брамс, контрапункт приобрел необычайную внутреннюю динамичность и выразительность.

ОСНОВНОЙ И КОНТРАСТИРУЮЩИЙ РИТМ

Все виды музыки обладают своим основным ритмом. Некоторые виды музыки характерны также контрастирующими, или контрритмами. Иногда основной ритм является равномерным, а на его фоне возникают неравномерный, контрастирующий ритм. Оба они вполне закономерны в музыке. Обычно в начале каждого музыкального произведения устанавливается основной ритм, контрастирующий ритм может появиться позднее. Примером основного ритмического рисунка, продолжающегося почти без отклонений на протяжении всего произведения, является «Лунная соната» Бетховена. Это одно из величайших творений бетховенского гения. Вся первая часть сонаты объединена единым ритмическим дыханием, единым мелодическим рисунком, однородной музыкальной фактурой. Хороший пример основного ритма, после которого следует контрастирующий ритм, представляет собой третья часть симфонии Брамса в фа мажоре. Начинается она в до миноре мечтательной экстатической мелодией. Основным ритм связан с песенным характером мелодии. Первой теме контрастирует вторая тема, совсем иного ритмического движения. Эта тема по характеру танцевальная, причем, если в первой теме акцент падает на первую долю каждого второго такта, то во второй теме акцент приходится на третью долю каждого такта. Оба эти ритма, хотя и контрастируют между собой, объединены относительно одинаковым темпом.

Образцом музыки, в которой основной ритм не устанавливается с самого начала, является последняя часть Девятой симфонии Бетховена. Это произведение исключительно богато контрастирующими ритмами, и основ-

ной ритм устанавливается лишь тогда, когда появляется главная тема у виолончелей и контрабасов. Затем этот ритмический рисунок видоизменяется и варьируется у разных инструментов и голосов. Финал Девятой симфонии не только вдохновеннейшее музыкальное творение гения, но также один из величайших образцов ритмического разнообразия.

КОНТРИТМЫ, ИЛИ ПОЛИРИТМИЯ

Одновременное сочетание двух или более различных ритмов называется контрритмом, или полиритмией. Эти ритмы часто противоречат друг другу и как бы вступают в конфликт друг с другом.

В полиритмических сочетаниях очень важно, чтобы основной метр был четко выражен. При этом условии слушателю становятся ясными все полиритмические отклонения от основного ритма. Одним из проявлений контрритма, широко распространенным в африканской, азиатской и западной музыке, является синкопа. Интересные примеры синкопирования встречаются у Баха, в частности в оратории «Страсти по Матфею».

Синкопа представляет собой такую ритмическую форму, при которой акцент перемещается с сильной доли на слабую. Иногда контрритмы и синкопы вполне четко зафиксированы на бумаге, но не воспринимаются на слух. Причина таится в недостаточно ясном исполнении основного ритма. В таком случае слушатель воспринимает контрритм как основной ритм, при этом теряется ощущение полиритмии.

Вот, например, последняя часть Первой симфонии Брамса. В партитуре все акценты приходятся между сильными долями такта, но поскольку не утверждён основной ритм, только человек, хорошо знающий партитуру, будет помнить здесь о синкопах. Во Второй симфонии Брамса мы снова встречаемся с эпизодом, где синкопы, обозначенные на бумаге, не воспринимаются слухом. Я имею в виду четвертую часть перед кодой, где встречается группа синкопированных аккордов. Очевидно, музыка должна исполняться так, чтобы все контрритмы доходили до слушателя.

В некоторых родах музыки параллельно с основным ритмом и одновременно с ним возникает еще один ритм,

как бы вступающий с ним в конфликт. Такой прием порой производит чарующее впечатление. Он часто встречается у негритянских музыкантов, великолепно владеющих полиритмией. Интересные полиритмические примеры можно найти в музыке Равеля, Стравинского, Прокофьева, Шостаковича, Берлиоза, Чайковского, Брамса.

Полиритмия, отличающаяся иногда большой свободой и независимостью формы, встречается в американской популярной и танцевальной музыке. Такие же формы контрритмов можно услышать в их чистейшем виде в африканском барабанном бое и в высоко развитом в ритмическом отношении музыкальном искусстве Индии. Противопоставление двух ритмов создает ощущение взволнованности и напряженности. И контрритмы и контрапункт для большого и вдохновенного художника служат наивысшими и наиболее динамическими средствами выражения эмоций в музыке.

КОНТРАСТНАЯ ФАКТУРА

Мы применяем здесь слово «фактура», так как пока еще нет другого соответствующего музыкального термина для определения этого понятия. Фактура — понятие зрительное и осязательное. Если вы дотронетесь рукой до шелка, а потом до грубой домотканной материи, то сразу ощутите различие фактуры.

Фактура в музыке представляет собой сочетание различных тембров, ритмов, темпов, мелодического рисунка, гармонического построения, фразировки и декоративных музыкальных фигураций. В музыке широко применяется противопоставление различных контрастирующих фактур. Так, струнные могут мягко и нежно исполнять широкую песенную тему, вслед за ними эта же тема может прозвучать совсем в ином характере у деревянных духовых — отрывисто, остро, так, что та же самая тема приобретает характер стремительного танца. Именно так это сделано Римским-Корсаковым в его «Шехеразаде». Одна и та же фраза может прозвучать у медных с сильными тяжелыми акцентами, а затем — у альтов и виолончелей мягко, легато, совсем без акцентов. Интересный пример контрастирующих фактур мы встречаем в третьей части — «Скерцо» — Четвертой симфонии Чайковского. Здесь контрастирующие

фактуры, тональности и ритмы объединены единой тематической структурой. Первая фактура представляет собой быструю смену гармонических последовательностей, исполняемых струнными приемом «pizzicato». Вторая фактура создается деревянными духовыми, причем вариант темы звучит в контрастирующей тональности сначала легато, а потом стаккато. Третья фактура создается медными, это еще одно проведение темы в другой тональности быстрыми, четкими, маршеобразными аккордами стаккато. Затем все три фактуры великолепно сочетаются самым фантастическим образом.

Под внешним блеском этой веселой и беспечной музыки скрыто величайшее мастерство сопоставления контрастирующих тональностей, ритмов, мелодических форм и фактурных приемов.

В увертюре Вагнера к опере «Мейстерзингеры» дано замечательное сочетание противосложения контрритмов и контрастирующих фактур. Скрипки и виолончели играют в октаву тему песни Вальтера на состязании; контрабасы, фаготы и туба исполняют в низком регистре тему мейстерзингеров, у деревянных духовых в быстром отрывистом движении звучит вариант марша мейстерзингеров. Ко всему этому добавляются еще несколько тем, но эти три основные мелодии звучат в неповторимом сочетании контрритмов и контрастных фактур. Возможность контрастных сопоставлений различных фактурных приемов в музыке безгранична.

ГОМОФОНΙΑ. ПОЛИФОНΙΑ. АНТИФОНΙΑ

19

Гомофония и полифония — различные виды музыкального построения. Гомофонная музыка подразумевает подчинение всех голосов одному главному, ведущему мелодию, а полифонический склад основывается на органическом сочетании и развитии ряда самостоятельных голосов, имеющих свою мелодическую и ритмическую индивидуальность. Иными словами, гомофония коллективна, а полифония индивидуалистична.

Высшими образцами полифонии являются фуги Баха, где каждый голос или инструмент самостоятелен и индивидуален. В качестве примеров гомофонной музыки можно привести большинство национальных гимнов, так как в них роль отдельных голосов или инструментов сравнительно несущественна, а главной чертой является мелодия. Что же касается тонов, образующих гармонии, то они, являясь сопровождением, составляют обычно аккорды и не имеют самостоятельного значения.

Полифоническая музыка строится горизонтально, а гомофонная в отношении гармонии — вертикально. Есть, однако, и исключения. Сочетания голосов по мере их движения приобретают гармоническое значение. В гомофонном изложении верхние ноты гармонических последовательностей образуют мелодическую линию, часто более значительную, чем нижние ноты.

В добавление к основной мелодии могут появляться и второстепенные мелодические голоса. Но все же эта музыка может оставаться гомофонной по общей структуре.

Бах в своих хоралах мастерски использовал сочетание гомофонного и полифонического изложения. Мелодии этих хоралов в большинстве своем восходят к временам Лютера и имеют гармоническое сопровождение. Постепенно Бах придал этим аккомпанирующим голосам свою индивидуальность. Каждый голос представляет интерес сам по себе, независимо от роли, которую он выполняет в развитии целого. В хорале мелодия играет главенствующую роль, следующей по важности является партия баса, наконец, мы слышим движение средних голосов, которые заполняют гармонию и одновременно служат как бы фоном, на котором разыгрывается мелодия.

В музыкальных произведениях прошлого гомофония часто по своей архитектонике была симметрична, полифония—асимметрична по всей ритмической конструкции.

Некоторые разновидности гомофонии можно определить как «мелодию с аккомпанементом». Чудесные и вдохновенные образцы такой музыки можно найти в песнях, камерных сочинениях и симфониях Шуберта.

Великолепная до-мажорная симфония Шуберта в основном гомофонна. В начале первой части гобой исполняет мелодию, а скрипки в это время играют контрмелодию, создающую слегка контрапунктирующую фактуру музыкальной ткани. Божественно прекрасная вторая часть, написанная в ля миноре, целиком гомофонна. «Неоконченная симфония» Шуберта по своему характеру тоже почти вся гомофонна. В первой части, перед началом разработки, есть место, когда первые скрипки играют тему, вторые отвечают им имитацией, а виолончели подхватывают ее волной модулирующих гармоний. Этот момент в какой-то степени полифоничен. После этого флейта, гобой и альты повторяют ту же тему. Во второй части симфонии тема исполняется в октаву первыми и вторыми скрипками, в то время как у виолончелей звучит контрмелодия, и все же музыка здесь скорее гомофонна, чем полифонична. Вообще, эта симфония, слушать которую всегда высшее наслаждение, создает ощущение гомофонной музыки.

Полные вдохновения и очарования камерные произведения Шуберта тоже гомофонны по своему характеру. Трудно представить себе что-либо прекраснее ля-минорного и ре-минорного квартетов. В обоих произведениях есть темы с вариациями. Одна тема взята из «Розамунды», другая представляет собой мелодию песни «Смерть и девушка». В вариациях мелодия излагается в стремительных фигурациях, в аккомпанементе — оживленное движение голосов. Если искать сравнения в области живописи, это ближе всего к декоративным картинам. И все же, несмотря на то, что вариации построены на сочетании различных мелодических голосов, что мелодия и аккомпанемент непрерывно сопровождаются декоративными фигурациями, музыка по своей основной структуре остается гомофонной.

В ля-минорном квартете есть менуэт, который можно отнести к наиболее вдохновенным страницам творчества Шуберта. Как и во многих произведениях этого композитора, в музыке ощущается «улыбка сквозь слезы». Гармонии все время меняют окраску. Незабываем переход из ля-бемоль мажора в ми мажор и потом столь же неожиданно в до-диез минор. Тема повторяется в низком регистре и звучит еще темнее и мрачнее, чем вначале. Менуэт представляется совершенным образцом простой гомофонной музыки, вдохновенной, проникнутой трогательной красотой.

В песнях Шуберта — целый мир поэзии, красоты, глубоко прочувствованных эмоций. В них — совершенное музыкальное выражение поэм Гете, Шиллера, Гейне, Шекспира. Одной из самых трогательных и прекрасных песен является «Ты — мой покой», целиком гомофонная по своему письму. К числу самых насыщенных по драматизму песен Шуберта относится «Двойник». Сопровождение здесь чрезвычайно простое, представляющее собой последовательность медлительных напряженно эмоциональных гармоний. «Двойник» — абсолютно гомофонное сочинение, в совершенстве передающее в музыкальной форме вдохновенное стихотворение Гейне. Оно поражает интенсивностью выражения, экспрессией, создающей самыми простыми средствами ощущение ужаса. В «Лесном царе» Шуберт создал насыщенный драматизмом образ. В гомофонном аккомпанементе вы-

деляются взволнованные фразы, исполняемые левой рукой.

Совершенно иную и очень оригинальную форму гомофоний мы встречаем в одном из эпизодов второй части Седьмой симфонии Шостаковича. Бас-кларнет исполняет напевную тему в сопровождении флейт, альтовой флейты и арфы. Арфа играет широко расположенные октавы. У флейт звучат быстро повторяющиеся аккорды, создающие интенсивный ритмический рисунок. Гармоническое аккордовое изложение очень просто, в чисто гомофонном духе. Общий колорит необычайно прозрачный со своеобразным противопоставлением трех тональных типов: легато бас-кларнета, широко расставленные колокольные октавы арфы и быстро повторяющиеся аккорды флейт.

АНТИФОНΙΑ

Антифония — это нечто подобное вопросу и ответу в музыке. Один исполнитель поет или играет музыкальную фразу, другой отвечает ему. В иных случаях солисту отвечает группа голосов или инструментов. Ответная фраза образует как бы звуковую симметрию в отношении к первой фразе. В антифонии контраст обычно вносит усложнения — ответная фраза, в чем-то отличающаяся от тембра и строения первой фразы.

Принцип антифонии известен уже давно. В далеком прошлом в католической церкви правый клирос назывался *decani*, а левый — *cantoris*; на правом клиросе пел настоятель собора, на левом — его помощник. Иногда на правой стороне пела группа монахов, которой отвечала другая группа с левого клироса. Порой сольному голосу отвечал хор.

Нечто сходное находим в древнейших ритуалах народов центральной Африки: один — жрец или шаман — поет музыкальную фразу, а хор, находящийся в небольшом отдалении, отвечает ему.

При некоторых обрядах греческой православной церкви священник поет посреди церкви, а ему отвечает голос другого священника за закрытыми царскими дверями алтаря. Это очень красивый род антифонии благодаря контрасту между мощным звучанием голоса в середине церкви и отдаленными приглушенными звуками голоса, доносящегося из-за алтаря.

Чудесный пример возвышенной антифонии — вступительный хор оратории Баха «Страсти по Матфею». Здесь первый хор и первый оркестр задают целую серию фраз-вопросов, на которые отвечает второй хор и второй оркестр.

В первой части гениальной до-мажорной симфонии Шуберта перед репризой имеется прекрасный пример антифонии. На фразу фагота и альтов отвечает флейта. Фагот и альты повторяют затем первую фразу — в другой тональности. На этот раз им отвечает гобой. В третий раз фагот и альты играют ту же фразу (снова в другой тональности) — им отвечает кларнет. Все это пронизано трогательной нежностью, свойственной только Шуберту.

В современной оркестровой музыке мы часто встречаемся с примерами антифонии. В симфониях Шостаковича можно найти множество примеров, когда флейта отвечает гобой или кларнет — фаготу. Иногда у него инструменты медной группы отвечают деревянным. В первой части Седьмой симфонии есть антифонная переключка между валторнами и тромбонами одной группы и трубами и тромбонами другой группы. В Седьмой симфонии Сибелиуса имеются характерные примеры антифонии деревянных, духовых и струнных. Антифония придает музыке разнообразие, контрастность, она служит существенным элементом в создании равновесия и симметрии музыкальной архитектоники. Голоса и инструменты, переговариваясь между собой, создают ощущение звуковой перспективы.

Антифония играет большую роль как в западной, так и в восточной музыке. В музыкальном искусстве Явы и Бали гомофония и полифония находят своеобразное экзотическое воплощение. Полифония — одно из самых великолепных достижений европейской музыки.

Дальнейшее развитие мировой музыки несомненно будет связано с этими тремя принципами.

ГОЛОСА И ИНСТРУМЕНТЫ

20

Возможно, что в доисторические времена пение возникло раньше, чем музыкальные инструменты. Это совершенно естественно, так как голос является простейшим из всех инструментов. Каждый из нас обладает этим инструментом и интуитивно знает, как им пользоваться. Первоначально голос служил лишь средством общения между людьми. Позднее люди стали сопровождать пением трудовые процессы, связанные с ритмическими движениями. Почти все первобытные народы пели во время работы.

В Европе хоровая музыка получила развитие раньше, чем инструментальная. В пятнадцатом и шестнадцатом веках музыка для хора без сопровождения достигла своего апогея в Италии, Испании, Франции, Англии и Нидерландах. Инструментальная музыка все еще продолжает развиваться. Временами в умах музыкантов происходила путаница — они теряли правильное понимание различия между голосами и инструментами. Получалось так, как если бы художник стал писать маслом, применяя технику акварели, или гравировать на металле литографским способом. История живописи свидетельствует, что художники всегда лучше понимали сущность своих выразительных средств, чем

музыканты. Некоторые композиторы сочиняли инструментальную музыку, которая была скорей вокальной по характеру. Так делал иногда Бах, создавая оркестровые аккомпанементы к вокальным партиям солистов или хорам. Одна из причин этого коренилась в том, что во времена Баха оркестр был гораздо менее совершенным, чем в настоящее время. Это в особенности относится к инструментам духовой и медной группы, которые очень тормозили развитие оркестровой техники. Позднее, во времена Гайдна и Моцарта деревянные духовые были несколько улучшены. Стало возможным писать музыку для флейт, гобоев, кларнетов и фаготов в виде аккордов и отдельных групп, противопоставляя их струнным. В дальнейшем, уже во времена Вагнера и Брамса благодаря введению клапанов на медных инструментах стало доступным исполнение всех двенадцати полутонов октавы, что дало возможность противопоставлять группы медных, деревянных, духовых и струнных инструментов.

Отдавая себе отчет во всех недостатках деревянных духовых и медных инструментов, Бах писал свою оркестровую музыку в основном для струнных, добавляя иногда сольные пассажи для флейт и труб и менее существенные партии для гобоев, фаготов и английского рожка. В Лейпциге тогда был сравнительно небольшой контингент оркестровых музыкантов, и вообще уровень оркестровой техники в Европе в то время был значительно ниже, чем теперь. При этих условиях Бах мог располагать только маленьким и довольно посредственным оркестром. Вынужденный писать для весьма ограниченного в техническом отношении состава оркестра, он тем не менее превосходно использовал все имевшиеся в его распоряжении оркестровые ресурсы.

В сюите ре мажор оба гобоя почти все время играют вместе со скрипками, а три трубы исполняют фанфарные пассажи, обогащающие гармонии струнных. В чудесной си-минорной сюите флейта иногда играет в унисон со скрипками, а иногда исполняет самостоятельную сольную партию. В начальном аллегро первого Бранденбургского концерта Бах на короткое мгновение выделяет самостоятельное звучание деревянных духовых, контрастирующих со струнными. В трио Менуэта два гобоя и фагот снова выступают самостоятельно.

В других Бранденбургских концертах деревянные духовые и солирующие медные инструменты или дублируют партии струнных, или исполняют сольные партии, но не противопоставляются струнным.

В распоряжении Баха был один из лучших органов того времени. Разумеется, этот орган не обладал теми механическими возможностями, которыми располагают современные органы, но его звуковой диапазон отличался широтой и множеством разнообразных контрастирующих регистров.

Бах был одним из величайших органистов всех времен. Будучи непревзойденным виртуозом этого инструмента, он выражал на нем с замечательным красноречием, свободой и вдохновением свои музыкальные идеи. Чтобы выразить смелый полет своей фантазии, он использовал до конца все возможности прекрасного органа Томаскирхе.

На противоположном полюсе музыкальных эмоций находятся хоральные прелюдии Баха. Они представляются сокровищами возвышенной красоты, отвлеченного и глубокого музыкального чувства, особенно ярко выраженного в «Jch ruf zu dir», «Aus tiefer Noth», «Nun komm' der Heiden Heiland» — эти сочинения будут жить в сердцах тех, кто способен воспринимать великую музыку.

Если бы Бах жил сегодня, нет сомнения в том, что он писал бы великолепную музыку для сильно эволюционировавшего современного оркестра и при этом использовал бы все возможности нашего оркестра так же широко, как когда-то в свое время использовал все ресурсы органа.

Некоторые композиторы иногда писали для голосов музыку, которая по своему характеру являлась скорее инструментальной, чем вокальной. Бетховен, например, сделал это в своей Девятой симфонии; Вагнер в «Тристане» и в некоторых частях «Кольца Нибелунга» порой трактовал голоса певцов в инструментальном плане, причем его оркестр был настолько насыщенным, что нередко заглушал пение. Итальянские композиторы, от Палестрины до Верди, отличаются глубоким пониманием природы вокальной музыки. Независимо от того, писали ли они для сольного пения или для хора, созданная ими музыка всегда очень естественна и удобна для всех

голосов. В области чисто вокальной музыки наивысшие успехи были достигнуты именно в Италии.

У нас не всегда правильно понимается природа некоторых инструментов. Так, например, альт иногда рассматривается попросту как большая скрипка. Между тем на самом деле альт является *другой разновидностью* струнного инструмента и, пожалуй, более родственен вовсе не скрипке, а *viola da braccio*. Альт обладает своим характерным тембром, непохожим ни на один другой оркестровый инструмент. Брамс очень глубоко ощущал особенности тембра альта. Во второй части его Четвертой симфонии имеется мелодия, исполняемая всеми альтами, разделенными на два голоса, которая отличается глубоким таинственным, задумчивым звучанием, превосходно выражаемым тембром альта. Во второй части его соль-мажорного струнного квартета звучит проникающая в душу мелодия, которая отличается глухим и меланхоличным колоритом; этот колорит может быть создан лишь звучанием альта.

Необходимо иметь ясное представление о характере звучания и свойствах каждого голоса и каждого инструмента. Мы должны знать, каковы их природные свойства и что можно из них извлечь, даже вопреки их характеру. Известно, например, что в вокальной музыке мелодия движется плавно, преимущественно по сравнительно небольшим интервалам. Инструменты же могут совершать большие скачки по широким интервалам. Голосу трудно спеть длительную последовательность быстро меняющихся нот, в то время как некоторые инструменты делают это с легкостью. После многих веков музыкального развития мы все еще не умеем как следует дифференцировать голоса и инструменты. Нет сомнения, что в будущем это будет достигнуто.

ИНСТРУМЕНТЫ ПРОШЛОГО, НАСТОЯЩЕГО И БУДУЩЕГО. РАЗВИТИЕ СОВРЕМЕННЫХ ИНСТРУМЕНТОВ. ЭЛЕКТРИЧЕСКИЕ ИНСТРУМЕНТЫ

21



а протяжении многих веков создавались и совершенствовались разнообразные музыкальные инструменты. В древности эволюция происходила независимо в различных странах. В наше время благодаря развитию связей между странами различные типы инструментов согласовывались между собой и постепенно были сгруппированы по своим основным характеристикам.

Инструменты звучат в результате вибраций:

1. Натянутых струн.
2. Столба воздуха, находящегося внутри деревянных или металлических трубок.
3. Натянутых шкур.
4. Металлических пластинок, дисков, труб.
5. Деревянных пластинок, дисков, брусков.
6. Сосудов из тыквы.

1. НАТЯНУТЫЕ СТРУНЫ

На них можно играть тремя способами:

- а) ударяя по струне (фортепьяно),
- б) проводя смычком по струне (скрипка),
- в) щипком (арфа).

Клавишные. К этой группе струнных инструментов относятся фортепьяно, клавикорд и цимбалы. Кла-

викорд является одним из предшественников фортепьяно. Звук извлекается путем удара по струне снизу тангентом — небольшим металлическим штифтиком, который продолжает после удара соприкосновение со струной, что дает возможность исполнителю придавать струне вибрацию. Путем нажима на клавишу исполнитель может немного повышать тон, придавая ему большую интенсивность и звучность. Клавикорд был излюбленным инструментом Баха, который участвовал в его совершенствовании, т. е. в установлении равномерной температуры, допускающей модуляции в любую тональность. Бах ознаменовал эту реформу сочинением «Хорошо темперированного клавира» — монументального произведения, состоящего из сорока восьми прелюдий и фуг. На этом инструменте играли и Моцарт, и Бетховен до того, как создал свою Сонату для Hammerklavier. Возможно, самым древним из дошедших до нас клавикордов является инструмент, находящийся в музее Метрополитен в Нью-Йорке. Он был сделан в 1537 году в Италии.

Правая педаль в современном фортепьяно, дающая возможность струнам звучать до прекращения их колебания, предоставляет широкие возможности для передачи самых тонких и поэтичных нюансов.

Цимбалы. Инструмент, возможно, восточного происхождения. Ранние образцы цимбал были известны в Персии, Аравии и на Кавказе под названием «сантир». Современные хроматические цимбалы распространены среди венгерских цыган. Играют на цимбалах двумя деревянными молоточками. Цимбалы обладают разнообразнейшими тембровыми возможностями и широким диапазоном — от интенсивных глубоких и низких звуков до воздушных чуть слышных тонов. В руках настоящего артиста, играющего с достаточной гибкостью, полетом фантазии и импровизационной смелостью, — это великолепный инструмент.

Смычковые. К этой группе относятся: скрипка, альт, виолончель, контрабас и их предки. Среди последних: ребаб, ребек, квинтон, виола д'амур, виола да браччио, виола да гамба и многие другие. Прошли века, пока развитие смычковых струнных инструментов не достигло расцвета в чудесных творениях Страдивари. Его инструменты — триумф красоты, технического со-

вершенства, долголетия (притом без всякого изменения тона) и величайшего из всех качеств — непревзойденной красоты и разнообразия звучания. Творениям Страдивари предшествовали столетия экспериментов, усовершенствований и эволюции. Одним из древнейших образцов смычковых инструментов является, вероятно, персидский ребаб, который вначале был щипковым, а позднее стал смычковым. На ребабе в Персии играют приблизительно в течение двадцати пяти веков. Еще один чрезвычайно древний инструмент, возможно, один из древнейших предков нашей скрипки, встречается в некоторых частях Индии и Цейлона и называется раванастрон.

Смычки. Смычки струнных инструментов состоят из трех частей: гибкой деревянной трости, плоской ленты из пучка конских волос и простого механизма, натягивающего волос и создающего напряжение деревянной части. Деревянная часть может быть гибкой или жесткой. Интересна история развития смычка. В течение столетий деревянная часть смычка была в отношении волос выгнутой, подобно луку. Такая форма имела то преимущество, что давала возможность при более сильном нажиме играть сразу на трех-четырех струнах. Были, однако, и недостатки. Таким смычком значительно труднее делать «спиккато» и «сальтато», при которых смычок делает небольшие прыжки. Постепенно скрипачи и мастера смычков создали такую форму смычка, при которой деревянная часть (или трость) выгнута в отношении натянутого волоса, т. е. прямо противоположную прежним формам смычка. Замечательные скрипачи Корелли и Тартини активно участвовали в изменении конструкции смычка, а выдающийся французский смычковый мастер Турт достиг непревзойденного совершенства в создании смычков, подчиняющихся самым высоким техническим требованиям величайших скрипачей. Лучшим сортом дерева для смычка считается порода, произрастающая в Пернамбуко в Бразилии. Сначала дерево режут по прямой, чтобы все его волокна шли параллельно, затем трость соответственным образом выгибается.

Щипковые струнные инструменты. К этой группе относятся: гитара, мандолина, клавесин, гавайский укулеле, цинь и пиба (Китай), кото (Япония),

сарод и вина (Индия), педальная и хроматическая арфа, лютя, теорбо, спинет, лира, электрическая гитара, балалайка, цитра.

Гитара. Лютя и теорбо были в некотором отношении предшественниками современной гитары. Инструмент этот до сих пор развивается и видоизменяется. Если присоединить к нему электронный усилитель, можно получить совершенно новые и прекрасные звучания. Степень усиления можно регулировать таким образом, чтобы вначале при первом ударе по струнам звук был мягким. А потом, пока струна еще вибрирует, звук можно усилить. Такие приемы применяются исполнителями популярной танцевальной музыки. Я верю, что скоро подобные тональные новшества будут включены также и в практику симфонического оркестра.

Клавесин. Клавесин — один из предков современного фортепьяно. Звук достигается щипком перышка по струне. Некоторые клавесины имеют две клавиатуры. Тон клавесина очень нежный и чудесно звучит в небольших комнатах. Применение педалей создает тембровое разнообразие. При нажмие педалей каждая клавиша, по которой ударяет палец, издает не только данный звук, но и одноименный звук на октаву выше и на октаву ниже. Благодаря этому общее звучание инструмента чрезвычайно насыщенное.

Вина. Индийская вина обычно состоит из двух больших резонаторов, сделанных порой из тыквы. Резонаторы соединены грифом (в древности он делался из бамбука), на котором натянуто семь струн. На некоторых инструментах под основными струнами натянуто еще семь более коротких струн, дающих резонирующие колебания одновременно с основными. Некоторые инструменты имеют только один резонатор. У вины деликатный, гибкий, таинственный звук. Обычно на ней играют в комнате или в небольшом внутреннем дворике, обнесенном стенами. Высокие стены, окружающие дворик, отражают звуки. На вторых этажах обычно бывают балконы, выходящие в сад. С этих балконов хорошо слушать вину. Играют на вине щипком пальца, но чаще плектром, сделанным из металла. Плектр называют в Индии мизбой или мизрабом. Хорошие исполнители на вине встречаются редко. Их можно слышать только в Индии.

Арфа. Педальная арфа обладает изумительными техническими возможностями — глиссандо — звуковой эффект, равного которому не может создать ни один другой инструмент.

Колебание воздушного столба внутри деревянных или металлических трубок

Деревянные. К этой группе относятся: флейта, флейта-пикколо, альтовая флейта, гобой, английский рожок, кларнет, бас-кларнет, фагот, контрафагот и органые трубы. Деревянные органые трубы обычно четырехугольные, а иногда и цилиндрические. Деревянные духовые в оркестре подразделяются на три группы:

А. Кларнет и бас-кларнет, имеющие одну трость.

Б. Гобой, английский рожок, фагот и контрафагот с двойной тростью.

В. Флейта, флейта-пикколо, альтовая флейта, не имеющие трости.

В этих инструментах звук издается путем вдвухания воздуха губами в боковое отверстие. Раньше флейты делались из дерева, теперь их обычно делают из таких металлов, как платина, золото, серебро, и из различных сплавов. Некоторые исполнители предпочитают платиновые флейты из-за плотности этого металла, меньше подверженного изменениям в зависимости от температуры воздуха. Серебряные флейты отличаются красивым и звонким тоном. У деревянных флейт полный и звучный тон, но ограниченный тембровый диапазон. Золотые флейты обладают нежным сочным тоном, но им не хватает иногда звонкости и блеска.

Металлические трубы. К этой группе относятся трубы, валторны, тромбоны и тубы. Они состоят из четырех элементов: 1. Мундштука. 2. Трубы, частично цилиндрической, частично конической формы. 3. Клапанов (или вентиляей). 4. Раструба, представляющего собой широкую открытую часть трубы.

Тембр инструмента в большой степени зависит от величины и формы раструба. У тромбона обычно нет клапанов, трубка его удлиняется выдвухением кулисы. Большинство басовых тромбонов имеет в дополнение к кулисе еще и добавочную крону, понижающую звуки.

Трубы. Во времена Баха и Генделя трубы не имели вентиляей (клапанов), и все градации высоты и силы извлекаемого звука зависели от техники губ исполнителей. Для того, чтобы извлечь как можно больше тонов, трубы делали большими, мундштук сравнительно маленьким, и исполнитель развивал в себе способность извлекать очень высокие обертоны, вплоть до двенадцатого, а иногда даже и шестнадцатого. Колебания воздушного столба внутри трубы, разделяясь на двенадцать или шестнадцать равных частей, создают тем самым двенадцатый и шестнадцатый компоненты (обертоны). Современные Баху и Генделю трубы можно найти в музеях, но без мундштуков. Иногда хранители музеев вставляют в эти старые трубы современные мундштуки, не отдавая себе, видимо, отчета в том, насколько тесно связаны между собой все части инструмента. У трубачей вообще распространено почти суеверное отношение к мундштукам. Как правило, они их держат всегда при себе.

У каждого исполнителя разная форма губ, различное расположение нервов и мускулов, которым подчиняется движение губ. Во времена Баха еще не были изобретены вентиля, и тогда мундштуки играли еще более важную роль в интонационном отношении, чем сегодня.

В наше время вентиля относительно безукоризненны, и поэтому труба является наиболее совершенным инструментом медной группы современного симфонического оркестра. Вентиля удлиняют трубку инструмента и тем самым понижают строй. Один ventil понижает строй на полтона, другой на два полтона, третий на три полтона. Умело сочетая вентиля, можно заполнить все полтона между отдельными компонентами, и тогда на этом инструменте можно сыграть полную хроматическую гамму.

Следовало бы внести еще одно усовершенствование. Каждый исполнитель на трубе должен был бы иметь три инструмента следующего типа: один обычный, второй с меньшим раструбом для блестящего, пронизывающего звука и третий со значительно более широким раструбом для мягких, глубоких звучаний, соответствующих характеру некоторых мелодий.

Валторна. На современной валторне играть очень трудно. Одной из причин является то, что исполнителю приходится извлекать губами очень высокие компоненты

(обертоны) — восьмые, девятые, двенадцатые, а иногда даже тринадцатые, пятнадцатые и шестнадцатые. Это не только трудно, но обычно эти звуки не вполне точны по отношению к темперированному звукоряду, и музыкант никогда не бывает уверен, что ему удалось извлечь нужный компонент.

Будущее развитие валторны должно идти в направлении усовершенствования звукоизвлечения. Музыкант губами не должен извлекать звуки выше восьмого или девятого компонента. Этого следует достигнуть, не принося в жертву красивого и характерного тона валторны. Губная техника создания нижних компонентов легче, чем для высших компонентов. Трубы перестроили таким образом, что исполнитель извлекает губами до восьми-девяти компонентов. Того же самого следует добиться с валторной, сохранив при этом красоту ее тембра. Наша цель — добиться наилучшего звучания наипростейшими средствами. Нет никакого смысла в усложнении техники игры на инструменте.

Для этого необходимо реконструировать инструмент. Отдельные попытки в этой области делаются, в частности был создан инструмент под названием «мелодфон», но его тембр не вполне удовлетворяет. Для создания нового инструмента, обладающего благородным теплым, красивым тоном широкого диапазона, потребуются объединенные усилия умелого мастера и виртуоза-исполнителя. Задача трудная, но безусловно достижимая. Для этого необходимы знания, воображение, энтузиазм и большая исследовательская работа.

Тромбон. Когда на хорошем тромбоне играет квалифицированный исполнитель, инструмент издает приятный, благородный звук. Но инструмент этот обладает двумя недостатками. Первый из них заключается в том, что исполнитель, чтобы перейти к следующей ноте, вынужден между каждым тоном делать маленькие паузы, во время которых он быстро меняет положение подвижной кулисы. При этом нелегко достигнуть безукоризненного легато и напевности мелодии.

Другим недостатком тромбона является трудность исполнения быстрых пассажей: препятствие то же самое — необходимость передвижки кулисы. Затруднен не только быстрая последовательность тонов, но и н всегда достигается интонационная точность.

Препятствия эти можно преодолеть, придав тромбону вентили, как это сделано у труб. Тромбоны с вентилями делались в прошлом, но оказались конструктивно неудовлетворительными. Они должны иметь не три вентиля, а семь. Кроме того, им следует иметь три сменных раструба. Самый маленький раструб способствует извлечению наиболее блестящего звука, самый широкий — создает мягкие бархатистые звучания. Средней величины раструб должен применяться для извлечения тембров, напоминающих тембр трубы. Таким образом, группы тромбонов и труб смогут создавать шести- или восьмиголосные гармонии единого по характеру тембра. Подобный тромбон с семью вентилями уже создан в экспериментальном порядке в Бельгии.

Туба. В оркестровых партитурах партия тубы иногда образует басовую партию группы тромбонов. Это хорошо выглядит на нотной бумаге, однако тубы плохо сливаются с trombonami из-за коренного различия в характере тембра. Здесь мы сталкиваемся с разрывом между теорией и практикой — между тем, что написано, и тем, что звучит.

Отсутствие тембрового равновесия можно было бы устранить, предоставив исполнение басовой партии (ныне поручаемое тубе) басовому тромбону с вентилями. Такому инструменту доступны самые низкие звуки, написанные для тубы, и в то же время тембр его гармонично и естественно сливается с остальными trombonami.

Сурдины. Все медные инструменты иногда играют с сурдинами, которые вставляются в раструб, изменяя характер звучания. При вставленной сурдине нижние обертоны приглушаются, а высокие обертоны сохраняют приблизительно свое обычное звучание. Это придает звучанию инструмента, если играть мягко, завуалированность и как бы отдаленность. Если играть с сурдиной громко, получается блестящий, металлический, несколько гротескный звук.

Все медные инструменты должны иметь различные сурдины, что позволяет извлекать нужные тембры.

Многие деревянные и медные духовые инструменты создают неточные интонации, что доставляет постоянные затруднения исполнителям и вынуждает их компенсировать недостатки инструмента губной техникой.

3. УДАРНЫЕ С МЕМБРАНОЙ

К этой группе относятся литавры, большой и малый барабаны, военный барабан, тамбурин, гигантские примитивные барабаны, имеющие распространение в Африке, а также среди индейских племен Северной, Южной и Центральной Америки, индийская табла.

Литавры. Подобно тому как люди отличаются друг от друга характером, эмоциональной реакцией, отношением к жизни, так и инструменты различны по своему характеру. Литавры — система двух или нескольких медных котлов, на отверстиях которых туго натянута шкура (обычно телячья). Теоретически шкура эта должна иметь одинаковую толщину на протяжении всей поверхности, но фактически ее толщина и плотность в разных местах различна. Поэтому трудно добиться одинаковой степени натяжения на всей ее поверхности. В результате осложняется не только настройка, но создаются неправильные эксцентрические компоненты, затрудняющие достижение чистого, звонкого тона. Квалифицированный литаврист внимательно изучает натяжение и хорошо знает, из какой части поверхности он может при ударе извлечь наилучшее звучание. При ударе по натянутой шкуре колотушка быстро отскакивает. Опытный литаврист должен уметь пользоваться этим свойством, поскольку быстрый отскок создает лучший звук. Некоторые исполнители ударяют по инструменту, держа колотушку напряженными кистями рук; это прием, при котором колотушка не отскакивает, но, извлекая звук, тут же глушит его.

Прежде диапазон литавр ограничивался приблизительно одной октавой. Впоследствии этот диапазон расширился и в настоящее время достигает около двух октав.

Посредством педалей хороший исполнитель молниеносно меняет настройку инструмента. Благодаря применению современной педальной техники на литаврах можно достигнуть эффекта «глиссандо».

Барабаны. Техника игры на барабанах непроста. Известно много различных типов барабанов, отличающихся размерами и устройством (военные, полевые и пр.).

Военные барабаны были известны еще во времена крестовых походов.

На обоих отверстиях корпуса военного барабана натянуты шкуры. По верхней мембране ударяют деревянными палочками, над поверхностью нижней мембраны натянуты струны, придающие звучанию дребезжащий оттенок и громкость. При выбивании дроби вибрации струн заполняют перерывы между ударами, создавая непрерывность звучания.

Во время игры группы барабанщиков возникает очень бодрое и организующее звучание.

Индийская табла. Исполнители на этом инструменте обычно пользуются двумя барабанами, причем играют на них не палочками, а пальцами. Правой рукой играют на малой табле, а левой на большой.

При игре на большой табле применяется несколько технических приемов: по мембране ударяют пальцами и кистью. Иногда ударяют сначала пальцами, а потом делают скользящие движения кистью руки, благодаря чему звук скользит от низких к высоким тонам.

ЛАТИНОАМЕРИКАНСКИЕ ИНСТРУМЕНТЫ АФРИКАНСКОГО ПРОИСХОЖДЕНИЯ

Бонго. Бонго состоит из двух конических деревянных раковин, в которых маленькое отверстие остается открытым, а на широком натянута шкура. На них играют пальцами около края ободка. Некоторые бонго можно настраивать на определенный тон.

Том-том. Этот инструмент, подобно литаврам, объединяет два барабана, которые можно настраивать. Звук извлекается палочками. Иногда тон одного из барабанов приглушается нажимом кисти руки и тем самым делается выше.

Тумба. Тумба — длинный, конической формы, барабан, на котором играют пальцами.

4. МЕТАЛЛИЧЕСКИЕ ПЛАСТИНЫ, ДИСКИ, ТРУБЫ

К этой группе относятся металлический ксилофон, гlockenspiel, челеста, вибрафон, различные инструменты, применяемые на Яве и Бали. У всех этих инструментов звук извлекается из металлических пластин. К металлическим дискам относятся тарелки, там-там, гонг. Металлические трубы создают эффект колокольного звона.

Вибрафон. Вибрафон состоит из металлических пластин, прикрепленных над настроенными резонаторами. По пластинам ударяют твердыми или мягкими колотушками, в зависимости от характера исполняемой музыки. С помощью электрического приспособления звук получает вибрацию. Вибрафон обладает чудесным бархатистым колоколообразным звучанием.

Челеста. Челеста имеет клавиатуру, как фортепьяно. Звуки необычайно нежные, волшебные, извлекаются ударами легких молоточков по настроенным металлическим пластинкам, расположенным над резонаторами.

Тарелки. Китайские и турецкие тарелки представляют собой два бронзовых диска, которыми ударяют друг о друга. Турецкие тарелки богаче высокими обертонами. Одну тарелку можно подвесить и играть на ней барабанной или мягкой палочкой, а также проволочной колотушкой. Существует и другая техника игры на тарелках. Тарелка берется в руку, другой рукой по ней ударяют палочкой или колотушкой; сразу после удара тарелка прижимается к телу играющего, чтобы заглушить вибрацию. Таким путем достигается интенсивный, блестящий, нервный и сдавленный звук. Еще одна техника — тремоло на подвешенной тарелке палочками от литавр или военного барабана. Это создает огромный диапазон звучаний с пронзительными высокими дополнительными компонентами.

Гонги. Хороший исполнитель-ударник внимательно изучает поверхность каждого гонга, там-тама, тарелки и поэтому точно знает, на какой точке этой поверхности он может извлечь определенный тембр. Быстрота отскока палочки здесь так же важна, как и в литаврах. Большинство гонгов и там-тамов сделаны из плотных металлов, хорошо передающих вибрации. Но плотность металла различна, поэтому исполнителю трудно угадать, какую придать силу своему удару и по какой части поверхности ударять. Неравномерная плотность создает неравномерность тембра и объема звучания.

5. ДЕРЕВЯННЫЕ ПЛАСТИНКИ, ДИСКИ, БРУСКИ

К этой группе относятся ксилофоны, маримбы, кастаньеты, китайские бруски.

Маримбы. В Южной и Центральной Америке, Мексике и Африке распространены примитивные виды ма-

римб, состоящие из деревянных пластинок, расположенных иногда над резонаторами, по которым ударяют различного рода молоточками. Некоторые резонаторы сделаны из половинок скорлупы кокосовых орехов различных размеров. Прimitивные маримбы получили дальнейшее развитие и сейчас используются в виде современных маримбофонов в Латинской Америке и в виде ксилофонов в Европе. В маримбофоне применяются точно настроенные резонаторы. Последнее достижение — басовый маримбофон, обладающий необычайно красивыми и очень низкими тонами.

Клавы. Клавы представляют собой две плотные цилиндрической формы палочки из палисандрового дерева. Если ударять ими друг о друга, получается ясный пронизывающий, округлый тон. Ладонь одной руки действует в качестве резонатора.

Маракас. Одна из разновидностей маракаса представляет собой высушенный плод растения, подобного тыкке, в котором насыпаны сухие зерна. При встряхивании эти зерна создают характерный треск. Другая разновидность — гиро — высушенный плод, на котором нанесены длинные бороздки. Гиро держат в одной руке. Другой рукой по бороздкам проводят деревянной палочкой. Этот инструмент способен создавать различные ритмы, а варьируя скорость удара, можно добиться разной высоты звука.

Будущая эволюция инструментов. В течение длительного периода времени музыкальные инструменты постепенно видоизменялись. Эта эволюция будет продолжаться. Ничто не стоит на месте, все поддается улучшению. Если бы Страдивари был жив, нет сомнения в том, что он достиг бы дальнейшего развития скрипки, используя технику и научные познания нашего времени, так же как он это сделал в свое время. Одним из недостатков струнных я считаю то, что, когда смычок прикасается к струне и извлекает из нее звук, одновременно своим нажимом на колеблющуюся струну он этот же созданный звук в какой-то степени приглушает. Всегда есть возможность усовершенствовать наши инструменты, сделать их более выразительными, придать им более точные интонационные свойства, большее разнообразие тембров. Тогда можно будет исполнять музыку, не задумываясь над техническими трудностями,

и посвятить себя всецело поискам музыкальной выразительности. Только отдавая себе отчет в недостатках наших современных инструментов и непрерывно экспериментируя над ними, нам удастся их улучшить. Я предвижу широкие возможности в будущем для новых изобретений в этой области, равно как и дальнейшую эволюцию современных инструментов, явившихся в свою очередь результатом экспериментов, изобретений и эволюции, имевших место в течение многих веков.

Электрические инструменты. Сегодня мы находимся накануне одного из величайших поворотов в истории музыкальных инструментов; я имею в виду изобретение и развитие музыкальных инструментов, в которых звук создается электричеством, но контролируется чувством, техническим мастерством и интуицией музыканта. Некоторые электрические музыкальные инструменты уже существуют, но еще находятся на начальной стадии развития. Существует множество способов получения звука с помощью электричества — точно так же, как существует множество способов извлечения звука из струн, деревянных и металлических труб, металлических пластинок. Весьма вероятно, некоторые электрические инструменты будут с клавиатурой, подобно фортепьяно и челесте, так как на таких инструментах можно очень точно и уверенно сыграть быстрые последовательности тонов. Некоторые виды мелодии, когда один тон вливается в другой, может быть, будут исполняться на проволоке, вроде струны виолончели, или на электрических инструментах, вроде тех, которые изобретены русским инженером Терменом и французом Мартеном.

Можно записывать различные тембры и создавать комплекты всевозможных частот — от самых высоких до самых низких. Их можно вводить затем в игру, но контролировать путем электромагнитных волн. Возможно также создавать частоты электронным путем и сочетать их таким образом, чтобы возникали бесчисленные новые тембры. Очевидно, возможны и многие другие способы создания и контроля тонов при помощи электроники.

Существуют опасения, что развитие электрических инструментов может привести к механистичности музыки. Но произойдет как раз обратное. Когда электрические инструменты достигнут технического совершенства,

они освободят музыкантов от сегодняшних постоянных затруднений в связи с техническими недостатками современных инструментов. Тогда мы сможем посвятить все наши мысли и чувства раскрытию внутреннего содержания музыки. Инструменты будущего будут предельно восприимчивы и гибки в воспроизведении всех намерений и ощущений исполнителей.

ТЕХНИКА СОЛЬНОГО ИСПОЛНЕНИЯ. КАМЕРНАЯ МУЗЫКА. КОНЦЕРТНОЕ ИСПОЛНЕНИЕ ОРКЕСТРА. ЗАПИСЬ. РАДИОВЕЩАНИЕ

22



ля того чтобы обладать всеобъемлющим пониманием музыки, необходимо понимать и техническую сторону исполнения. Главное — что выражает музыка. Как это достигается — проблема второстепенная. Основная задача техники — служить музыке; но никогда техника не должна быть самодовлеющей. Она необходима как средство для достижения цели. Целью же является свободное выражение через музыку сокровенных душевных переживаний.

Существует множество родов техники. Представьте себе молодого талантливому скрипача. После упорных и длительных занятий он может наконец сыграть некоторые любимые им сольные произведения и концерты. Сольное исполнение требует определенных технических навыков. В результате интенсивных занятий и внимательного обдумывания он овладевает этими навыками. Но ему хотелось бы также участвовать в исполнении величайших шедевров мирового симфонического репертуара. С этой целью он поступает в оркестр. Будучи талантливым и обладая тонким музыкальным чутьем, он вскоре обнаруживает, что сольная техника неуместна для игры в оркестре, что для оркестровой игры нужен совсем иной технический подход. Он находит себе дру-

зей среди артистов струнной группы, и они составляют квартет. Вскоре он начинает замечать, что как сольная, так и оркестровая техника не пригодны для камерного исполнения. Оно требует иных технических приемов, в особенности равновесия звучания всех четырех инструментов, сочетания тембров, единой фразировки, тонкого выделения голосов, ведущих в каждый данный момент главную партию. Предположим, что оркестр, в котором участвует наш молодой скрипач, получил приглашение в радиостудию для трансляции концерта или просто один из концертов оркестра передается по радио. Он замечает, что для достижения звукового и динамического равновесия при передаче в эфир требуется еще другой вид техники. Исполнение оркестра записывают на пластинки. Музыкант снова видит, что лучшие результаты достигаются при особой технике, учитывающей условия звукозаписи. Оркестр записывает музыку к кинофильму. Снова выясняется необходимость изыскания иной техники для достижения наиболее удовлетворительных музыкальных результатов.

Аналогичное различие в технических приемах наблюдается и в области живописи. Можно написать пейзаж, натюрморт или любой предмет маслом, акварелью, пастелью или темперой. Но если художник по-настоящему вникает в возможности этих выразительных средств, он будет писать каждый раз в совсем иной манере, хотя бы даже и на одну и ту же тему.

Следует высоко ценить эти различия технического подхода и в музыке и во всех других искусствах, так как именно они придают произведению искусства бесконечное разнообразие. Эти различные технические приемы можно определить словами лишь в самой общей форме. Лучше не формулировать их в какую-то определенную систему, так как это всегда грозит догматизмом. Самое лучшее — во время репетиции тут же находить соответствующий прием для какой-то особой фразы или музыкального момента. Современная музыка нуждается в таких новых технических приемах. Новые технические приемы можно придумывать во время репетиции и тут же их применять и разучивать.

Каждому артисту симфонического оркестра настоятельно рекомендуется принимать участие в исполнении камерной музыки. Это полезно не только для тех, кто

играет на струнных, но в равной степени и для исполнителей на деревянных и медных духовых инструментах. Камерное исполнительство развивает понимание звукового баланса, приучает к сочетанию звучания отдельных инструментов и исполнительских манер.

Игру в оркестре можно сравнить с писанием декораций для гигантской сцены, что же касается сольного исполнения, оно больше походит на станковую живопись, которую следует рассматривать на близком расстоянии. Технические приемы, дающие прекрасное звучание в сольном исполнении, недостаточно хороши для игры в оркестре. Оркестровая техника не подходит для сольного исполнения. Одной из самых распространенных ошибок является игра в оркестре приемами сольной техники.

Для того чтобы хорошо владеть своим инструментом, необходимо выработать безупречную координацию интеллекта, нервов и мускулов пальцев у исполнителей на струнных инструментах, интеллекта, нервов и мускульной техники губ у исполнителей на духовых.

Хотя основной центр, контролирующий мышление и волю, находится в головном мозгу, видимо, существует еще какой-то «местный мозг» в пальцах и губах, который с молниеносной быстротой регулирует неуправляемые движения, создающие красоту и разнообразие тона, тысячи нюансов фразировки и контрастирующих тембров. Нервы и мускулы пальцев и губ действуют иногда с такой стремительностью, что центральный мозг может зарегистрировать их лишь после того, как они уже сработали. Именно поэтому, когда мы слушаем великих артистов, создается впечатление, что у них в кончиках пальцев и в губах заключен своего рода «местный мозг».

Все глубочайшее в музыке существовало всегда и будет существовать вечно, но техника меняется. В Европе в период с семнадцатого по девятнадцатый век получило развитие множество новых технических методов. Они были хороши для своего времени и для инструментов, распространенных в европейских странах. Но инструменты все время меняются и совершенствуются, в ногу с ними должна развиваться и техника. Устаревшие приемы следует заменять новыми, более гибкими, красочными и выразительными, соответствующими характеру каждого инструмента. Нет предела возможностям

развития новых технических методов, но они должны всегда только служить музыке, никогда не господствуя над ней.

Развитию и изменениям подвергаются не только инструменты, но и наши музыкальные представления, они тоже постепенно видоизменяются в новых направлениях. Сегодня нам нравятся гармонии, которые звучали бы невыносимо во времена Палестрины. Мы требуем от инструменталистов исполнения полифонических и полиритмических сочетаний, немыслимых сто лет тому назад. Все это — часть непрекращающейся музыкальной эволюции. Раньше мы слушали музыку только в оперном театре или в концертном зале. Теперь в добавление к этому мы слушаем музыку, звучащую на грампластинках, в кино и, наконец, по радио. Музыканту будущего надлежит, если он хочет иметь всеобъемлющее понимание своего искусства, — хорошо вникать во все стороны музыки: знать и свой инструмент, и математические основы музыки, и применение электроники в музыке.

РАСПОЛОЖЕНИЕ ОРКЕСТРОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

23



Начало возникновения современного европейского симфонического оркестра восходит к шестнадцатому — семнадцатому векам. Нет возможности точно установить, как происходил этот процесс. Но из старинных книг, произведений живописи, а также из писем и архивов королей, крупных представителей знати и влиятельного купечества шестнадцатого века можно в какой-то степени восстановить историческую картину. Некоторые из этих аристократов были слепы и глухи к тому глубокому и извечному, что скрыто под внешним обликом искусства; они пользовались плодами творчества художников и музыкантов в чисто показных целях, лишь для прославления своего могущества и богатства. Были, однако, среди них немногие, обладавшие более глубоким пониманием, которые, например, поддерживали гениального итальянского музыканта Монтеверди, помогали ему освободить оркестр тех времен от сковывающих традиций пятнадцатого и шестнадцатого веков и тем самым дать новое направление его развитию.

Из книг и картин шестнадцатого века мы знаем, что в то время были распространены инструментальные ансамбли, похожие на наш современный струнный оркестр, но вместо нынешних скрипок, альтов и виолончелей в эти ансамбли входили более ранние виды струн-

ных — дискант, пошетт, ребек, квинтон, *viola da braccio*, *viola da spalla*, *viola d'amore*, *viola da gamba*, а также *basso da camera*. Эти инструменты обычно группировались вокруг клавесина, на котором играл руководитель оркестра. Кроме смычковых струнных, имели распространение также различные разновидности лютни. С течением времени в эти небольшие оркестры стали включать и другие инструменты, например довольно примитивные трубы, а также старинные виды литавр, гобоя, фагота и валторны.

Этот небольшой инструментальный ансамбль хорошо звучал в маленьком помещении, но когда такой оркестр играл в большом зале, сила звучания оказывалась неравноценной и недостаточной. Поэтому оркестр стали укреплять бóльшим числом альтов, а потом обогатили его скрипками и виолончелями, обладающими более мощным звучанием. Ныне мы имеем в своем распоряжении электронные усилители, но тогда усилить звучание оркестра можно было только увеличением количества инструментов. Когда в оркестр добавили гобои и фаготы, трубы, валторны и литавры, — исполнителей, играющих на этих инструментах, стали сажать позади струнных. Таким образом и возникла общепринятая по сей день система расположения оркестровых инструментов. Этот принцип расположения инструментов был хорош для небольших концертных залов Италии семнадцатого века. Однако огромные современные концертные залы обладают совершенно иными акустическими условиями.

В период с семнадцатого по девятнадцатый век музыка была достоянием привилегированного меньшинства и исполнялась лишь в сравнительно небольших помещениях. В наше время, благодаря радио и звукозаписи, тысячи, даже миллионы людей приобщились к музыке, поэтому концертные залы, в соответствии с тягой больших масс народа к музыке, ныне строятся значительно более крупных размеров. В некоторых современных залах на десять—двенадцать тысяч мест усиление звучания достигается при помощи электроники. Существует и более простой способ усиления звучания настолько, чтобы с любого места было хорошо слышно. Для этого необходим акустический рефлектор и целесообразное расположение инструментов, учитывающее их

соотношение как друг к другу, так и к отражающим поверхностям зала. При умелом подходе можно добиться оркестрового звучания такой насыщенности, красоты и чистоты, о котором нельзя было даже и мечтать в прошлом.

Общепринятое расположение инструментов оркестра укоренилось в силу привычки, и никто над этой проблемой особенно не задумывался. Каждое последующее поколение музыкантов следовало прежнему принципу расположения инструментов, даже не задавая себе вопроса: «А почему принят именно такой метод?» или «Разве такой способ является самым лучшим?». Внимательно изучив характер и свойства каждого оркестрового инструмента, я поставил перед собой определенную цель — выявить для каждого из них наиболее выигрышное для его звучания место. Мною руководила мысль о возможности добиться идеального звучания для каждого инструмента в отдельности, а также и в ансамблевом сочетании.

В стремлении найти идеальное звуковое равновесие между всеми инструментами оркестра важно не забывать, что каждый инструмент, из которого извлекается звук, посылает звуковую волну в определенном направлении. Звуковые волны концентрируются в воздухе так же, как световые волны, как лучи мощных фар перед паровозом или автомобилем. Так, например, у струнных инструментов звуковые прорезы верхней деки расположены по обеим сторонам грифа. Звук посылается с большей силой от передней деки и звуковых прорезей, чем от нижней деки или боковых частей инструмента. Поэтому если первые скрипки посажены так, что верхняя дека инструмента обращена к залу—они будут звучать намного ярче, чем вторые скрипки, которые расположены таким образом, что к слушателям обращена нижняя дека. В общепринятом расположении инструментов вторые скрипачи сидят так, что их инструменты обращены к залу нижней декой. Именно этим обстоятельством и объясняется столь часто наблюдаемое отсутствие звукового равновесия между этими группами.

Звук флейты исходит главным образом из боковых отверстий, а не из ее открытого конца. Труба и тромбон, напротив, посылают звук вперед из своего раструба. У валторны звук идет справа от исполнителя и вниз.

Звук тубы обычно направлен влево от исполнителя и в вертикальном направлении. При образцовом расположении оркестровых инструментов должны быть приняты во внимание все эти существенные различия.

Правильное расположение инструментов позволит добиться наилучшего распространения звучаний во всех направлениях, при сохранении общего звукового равновесия.

Различная акустика концертных залов подсказывает необходимость различного для каждого зала расположения инструментов. Наилучших акустических результатов в этой области можно достигнуть лишь в ходе разнообразных и свободных от традиционных навыков опытов. Один и тот же оркестр, расположенный одинаковым образом и исполняющий одно и то же произведение, будет звучать совершенно по-разному в разных залах и в разных раковинах на открытом воздухе. Никогда два оркестра не звучат одинаково. Зачастую удачное изменение положения инструментов может придать наилучшее равновесие и ясность звучанию музыки.

Вполне пригодное расположение инструментов для концерта не всегда подходит для радиопередачи. В этом случае возникают совсем новые проблемы: местоположение микрофона в отношении оркестра и отражения звуковых волн от отражающих поверхностей. В равной степени расположение инструментов, оказавшееся наиболее благоприятным для радиовещания, может быть неудачным для звукозаписи. Специфика звукозаписи может в таком случае потребовать для наилучших музыкальных результатов очередных изменений в размещении инструментов.

При наличии вдумчивости и воображения можно использовать эти сравнительно мало существенные детали, чтобы придать музыке красоту, полноту звучания и безукоризненное звуковое равновесие.

АКУСТИЧЕСКИЕ РЕФЛЕКТОРЫ

24



ущественное различие между оркестровой раковиной и акустическим рефлектором заключается в том, что раковина отражает звуки концентрированным потоком, под прямым углом от раковины; акустический рефлектор же отражает звуки веерообразно в разных направлениях.

Раковина способствует хорошей слышимости музыки только в центре площадки. Сбоку слышимость плохая. Акустический рефлектор способствует равномерному распределению звуков во все концы концертного зала.

Акустический рефлектор представляет собой сооружение, состоящее из двух боковых стен, потолка и задней стены. Обе боковые стены не параллельны друг другу, но расходятся в виде веера, обращенного своей широкой стороной к залу. Потолок не горизонтальный, но снижающийся у задней стены, он поднимается в направлении к залу. Иными словами, потолок и боковые стены расширяются в сторону зрительного зала по тому же принципу, как звуковые волны расширяются по мере своего продвижения. Стены сделаны из фанеры и выкрашены водяными красками, поскольку масляная краска лучше всего отражает компоненты, имеющие от 2000 до 4000 колебаний в секунду, и тем самым создает преувеличенно блестящий тембр. Фанера жестко закрепле-

на на прочной деревянной раме, чтобы она могла отражать с наибольшей полнотой все тона с низкими колебаниями. Акустические рефлекторы можно применять и на открытом воздухе. Они распространяют звуковые волны таким образом, что музыка звучит полнее и более насыщенно даже без электронных усилителей. Но когда мы слушаем музыку на открытом воздухе, то неизбежно сталкиваемся с фактором, не поддающимся контролю, — с ветром. Если ветер дует от публики к оркестру, мы едва ли много услышим, так как звуковые волны относятся в сторону.

Акустические рефлекторы для симфонических оркестров являются достижением сравнительно новым и поэтому они еще далеки от совершенства, тем более что в настоящее время мы только частично знакомы с законами, управляющими отражением звучаний восьмидесяти инструментов. С развитием науки о звуке акустические рефлекторы несомненно будут усовершенствованы.

Рассматривая отражение звука, идущего от одного источника, мы убеждаемся, что в этом случае акустические условия относительно несложны. Представьте себе например, что в концертном зале в условиях акустического рефлектора играет флейта. Звуковые волны от флейты будут распространяться во все стороны в сферическом движении. Ударяясь в потолок, боковые стены, заднюю стену и пол внутри рефлектора, волны отразятся от этих поверхностей в разных направлениях. Сидя в зале, вы услышите не только непосредственный звук флейты, но и его многочисленные отражения от поверхностей рефлектора и стен зрительного зала.

Отдавая себе отчет в том, насколько сложен прямой звук ста инструментов, мы сможем представить до какой степени сложна разнообразная масса отраженных звуков, воспринимаемых нашим слухом в симфоническом концерте. Мы слышим не только основные тоны первых компонентов от сотен отражающих поверхностей зала и акустического рефлектора, но и все высшие компоненты от основных тонов, дифференциальные созвуки основных тонов и суммовые созвуки обертонов.

Мысленно можно себе представить сложнейшее переплетение звуков в концертном зале, когда они отражены с помощью научных методов. В былые времена акустические качества концертного зала или оперного

театра являлись результатом чистой случайности, так как архитектор в своем проекте руководствовался в основном соображениями внешней красоты. Ныне стало возможным строить концертные залы и сцены с учетом фактора отражения звука. Можно точно спланировать и рассчитать длину реверберации для высоких, низких и средних частот колебаний, и таким образом с каждого места музыка будет слышна насыщенной и полнозвучной. Благодаря этому музыка будет доставлять еще больше наслаждения и все умножающиеся ряды любителей музыки получают возможность слушать ее в более вместительных залах и в улучшающихся акустических условиях.

РАВНОВЕСИЕ И ИСКАЖЕНИЯ В МУЗЫКЕ

25

Принцип равновесия так же важен в музыке, как в живописи, скульптуре, драме и всех других видах искусства. Звучание оркестровой музыки в концертном зале, по радио или в грамзаписи в исполнении хороших оркестров и дирижеров достигает ясности и уравновешенности. Инструменты, играющие главную тему или контрапунктирующие мелодии, звучат более рельефно, другие инструменты, чьи партии в данный момент имеют сравнительно второстепенное значение, звучат приглушенно, образуя гармонический фон. Порой мы слышим оркестровую музыку, в которой инструменты, играющие второстепенные голоса, необоснованно и бессмысленно выделяются, в то время как другие инструменты, которым поручены мелодии тематического значения, отодвинуты на второй план и едва слышны. В результате — звучание неясное и искаженное. Такое нарушение равновесия является следствием того, что дирижер не понимает основных принципов равновесия звучания оркестра, или неумелой и небрежной организации радиопередачи или звукозаписи.

То же самое относится и к камерной музыке. Если исполнители не понимают принципов равновесия, общее звучание музыки будет как бы вне фокуса. Идеальным

качеством струнного квартета являются схожие звуковые характеристики всех четырех инструментов, когда все четыре исполнителя одинаково чутко относятся к звуковому равновесию и готовы в соответствующий момент ступшеваться, выдвигая на первый план тот голос, который ведет главную партию. Очень важно, конечно, чтобы все четверо имели ясное представление о звучании произведения в целом, а не только своей партии.

Уравновешенность звучаний очень важна и в фортепьянной игре. Порой приходится слышать пианистов, выделяющих несущественные басы, заглушающие мелодическое содержание пьесы, не умеющих выделить средние голоса, выполняющие более важные функции, чем аккомпанемент. Все эти тональные зоны следует всегда держать в фокусе. Пианист, являющийся подлинным художником, инстинктивно понимает, как создать верное соотношение между различными звуковыми пластами, знает, какие голоса или гармонические комплекты следует выделять.

Наглядный пример нарушения равновесия являет собой вторая часть Скрипичного концерта Бетховена. В партитуре первым и вторым скрипкам предписано играть с сурдинами. А в партиях альтов, виолончелей и контрабасов нет такого указания, и поэтому они всегда играют без сурдин. В результате—мелодия, исполняемая скрипками, звучит слабо, заглушаемая альтами и виолончелями, на долю которых здесь приходится сравнительно менее существенные гармонические голоса. Наиболее рельефно выделяется партия альтов, хотя она значительно менее важна, чем партия первых скрипок, исполняющих основную мелодию.

Если мы поинтересуемся причинами такого несоответствия, то узнаем, что Бетховен написал этот концерт для Франца Клемента—концертмейстера Венской оперы, причем ко дню, на который было назначено первое исполнение концерта, композитор едва успел закончить работу над партитурой. Поэтому Клемент и оркестр не имели времени для репетиций. В тот вечер оркестр и солист играли концерт с листа, и исполнение было подчас не только неточным, но сухим и лишенным вдохновения. Публика не смогла оценить это прекрасное лирическое произведение, и Бетховен был глубоко огорчен. Концерт при жизни композитора исполнялся очень ред-

ко, и лишь после смерти Бетховена, когда концерт сыграл Иоахим, публика в полной мере оценила неповторимую красоту этого произведения. Очень возможно, что в день первого исполнения концерта Бетховен в спешке пометил в партитуре «сурдины» в партиях первых и вторых скрипок, считая, что все остальные струнные также будут играть под сурдину. Но партитура была напечатана в соответствии с рукописью, и с тех пор это место в концерте исполняется с нарушенным из-за этого несоответствия равновесием. Для того чтобы музыка звучала гармонично, необходимо, невзирая на то, что в партитуре этого нет, исполнять это место с сурдинами у альтов и виолончелей. Нецелесообразно делать это в отношении контрабасов, так как у них низкие тоны и без того звучат слабо.

Одной из слабых сторон современного оркестра является относительная приглушенность низких тонов, не создающих достаточного равновесия со средними и высокими регистрами. Кроме того, наш слух менее восприимчив к низким, чем к высоким тонам. При исполнении некоторых произведений я пробовал усилить звучание контрабасов добавлением специального электрического инструмента. Но эксперимент этот оказался неудачным, в основном из-за отсутствия достаточно хорошего электрического инструмента. Нет сомнения в том, что в будущем эта проблема будет решена. Тогда будет достигнута большая плотность низких тонов оркестра и тем самым — общая уравнированность звучаний; оно станет более богатым красками, более выразительным и ярким.

Одна из важных причин, порождающих тембровые искажения и нарушения звукового равновесия в оркестровой музыке, связана с тем, что не всегда композитор имеет возможность слышать свое произведение в оркестре и вносить соответствующие поправки в партитуру.

Так было в восемнадцатом и девятнадцатом веках, это же наблюдается и в наши дни. Наилучшим решением этой проблемы были бы периодические радиопередачи лучших произведений молодых композиторов, с тем чтобы широкие круги любителей музыки могли ознакомиться с ними и таким образом следить за развитием национального музыкального искусства. Такие радиопередачи следует записывать, а затем передавать эти

записи авторам. Композитор тогда сможет не только услышать звучание своей музыки по радио, но и внимательно изучать ее по записи. Передачи по радио новых произведений должны быть субсидированы правительством, ибо это одна из важных сторон развития общей культуры страны.

Существует мнение, что даже если произведение страдает недостаточно уравновешенной оркестровой звучностью, исполнять его надо все же так, как указано в партитуре. Другие считают, что придерживаться в точности партитуры не так уж важно; важнее как можно полнее и точнее выразить настроение и дух музыки. Для этого необходимо устранить искажения и неуравновешенность звучаний. Разумеется, это вопрос сложный и решать его надо в каждом отдельном случае в соответствии с нашей внутренней убежденностью. Одно несомненно — многие партитуры, если играть их в точности, как они написаны, звучат «не в фокусе». К примеру, у Бетховена порой встречается двойное форте в партии первой трубы, играющей в высоком регистре, и одновременно такое же двойное форте в партии второго кларнета в среднем или низком регистре. На бумаге это выглядит одинаково по силе, но на самом деле труба здесь звучит по меньшей мере в четыре раза сильнее кларнета. Такое несоответствие трудно определить словами, но опытный музыкант будет стремиться к тому, чтобы равновесие было восстановлено.

Можно было бы предполагать, что, по мере усиления глухоты, Бетховен будет все меньше и меньше ощущать тонкости звучаний и бесконечные возможности взаимодействия между оркестровыми инструментами. Однако это не так. К тому времени, когда была создана Девятая симфония, композитор уже почти совсем оглох. А между тем именно в Девятой симфонии его партитура являет высочайший пример очень тонкого распределения звуковой динамики между голосами оркестра, значительно более точного, чем во многих его более ранних сочинениях.

Оркестровая партитура — это своего рода звуковая картина на нотной бумаге. Дирижер, берясь за партитуру, внимательно изучает каждую ноту, постепенно пытается проникнуть в мысли и чувства, заложенные в произведении. Получив ясное представление о сочине-

нии, дирижер приступает к оркестровым репетициям. Каждый артист оркестра имеет перед собой свою партию. Цель репетиции—объединить звучание всех отдельных инструментов в единое целое, создать обобщенную звуковую панораму. Процесс этот трудный, так как каждый исполнитель слышит прежде всего себя, в меньшей степени инструменты, находящиеся поблизости, и порой совсем не слышит тех инструментов, которые расположены далеко. К примеру, если трубач, тромбонист или литаврист играет громко, он уже не может слышать звучание скрипок, виолончелей, флейт или кларнетов. Вот в этом и заключается задача дирижера — уравновесить звучания всех инструментов. Если оркестр звучит «не в фокусе», виноват дирижер. Он виноват также, если темп или ритмы не выражают характер и содержание музыки.

В музыке, как и в жизни, иногда следует действовать по велению сердца, нарушая общепринятые каноны.

Те, которые заботятся только о соблюдении буквы искусства, редко достигают выразительности, естественности и простоты. В музыке чувство и интуиция важнее аккуратности, выразительность важнее педантичной точности, душа и сердце в музыке должны преобладать над рассудочностью.

ОРКЕСТР. ИНСТРУМЕНТОВКА

26

К

ачество оркестра определяется двумя принципами: свободным и многообразным выражением творческой индивидуальности каждого артиста оркестра и глубоким ощущением каждым исполнителем музыкального целого, стремлением работать в теснейшем контакте с коллективом и с дирижером для достижения единства художественной выразительности. Оба эти принципа как будто бы противоречат друг другу, однако они могут быть гармонично объединены. Достигнуть этого очень трудно. Тем не менее, это и есть тот идеал, к которому надо стремиться.

Каждый артист оркестра обладает своими интеллектуальными, эмоциональными и физическими качествами, точно так же отличаются друг от друга инструменты. Как будто все скрипки в оркестре с виду одинаковы. А между тем все они отличаются друг от друга не только тоном, но и формой, тембром и внутренней структурой. Такие же различия существуют и в отношении смычков. Техника игры левой рукой у каждого скрипача индивидуальна, в зависимости от его темперамента, эмоциональной реакции, школы и строения руки. Техника правой руки, возможно, отличается у каждого скрипача еще больше, чем техника левой руки.

Подобно тому, как отличаются между собой скрипки

и смычки, так же отличаются между собой все инструменты, участвующие в оркестре. Эти различия составляют огромную музыкальную ценность. Именно они способствуют разнообразию тембров, живости фразировки, непрерывности мелодической линии, ясности артикуляции, созданию общей атмосферы звучания и множеству других чудесных и необходимых свойств музыки. Именно по этим причинам я отказался от общепринятых в оркестре единых штрихов у струнной группы и единого дыхания для духовых инструментов. В своей работе с оркестром я разработал новые принципы индивидуальных штрихов и свободного дыхания. Являясь индивидуальными для каждого исполнителя, эти принципы тем не менее способствуют музыкальному единству. Я убежден, что в оркестре должна находить свое свободное выражение творческая индивидуальность каждого исполнителя и что эмоциональный мир и фантазия каждого оркестранта в огромной степени обогащают многокрасочность оркестрового звучания. Я решительно против стандартизации, регламентации, единообразия штрихов у струнных, дыхания у духовиков и любых других общепринятых условностей, способствующих лишь механистичности звучания.

Однако при всей важности свободы индивидуально-го выражения необходимо и другое — тесное художественное сотрудничество оркестрантов с дирижером. Все перемены настроения, смены эмоций, звуковой окраски, ритма, акцентировки и характера музыки должны быть осуществлены таким образом, чтобы музыка звучала так же свободно и непосредственно, как если бы она создавалась в данный момент, в полной мере выражая художественный замысел композитора.

Эти два полюса в оркестре — индивидуальное и коллективное — несколько напоминают те противоречия, которые существуют в жизни людей, общественных формаций и целых стран.

В обществе, где процветает ничем не ограниченный индивидуализм, неизбежно наступление хаоса. В стране высокоорганизованного сотрудничества, но при полном игнорировании индивидуальных различий между людьми, создается угроза механической стандартизации мышления, чувств, действий, что в свою очередь неминуемо должно привести к снижению культурного уровня.

Только тогда, когда человек может свободно развивать все свои способности и в то же самое время готов посвятить себя и свой талант служению обществу и стране, может быть достигнут высокий уровень жизни и культуры. Подобно тому как в жизни следует находить равновесие между индивидуальными и общественными интересами, так и в идеальном оркестре все участники его должны развивать творческую индивидуальность и одновременно служить общему делу.

Если оркестр редко выступает в концертах, это отражается на его квалификации и исполнительском опыте независимо от количества репетиций. Если же оркестр выступает в концертах слишком часто, его игра рискует стать механической, ибо артисты оркестра могут утратить энтузиазм к работе и любовь к музыке.

Существует три рода оркестров. Разумеется, между этими тремя наиболее типичными разновидностями встречаются и другие. Однако все оркестры обладают теми характерными чертами, о которых пойдет речь.

Первый род — оркестр, который сам наслаждается исполняемой музыкой, но его участники недостаточно хорошо владеют своими инструментами, поэтому им приходится вести непрестанную борьбу с техническими трудностями. Игру такого оркестра обычно характеризуют грубоватый тон и однообразие тембров. Интонации далеко не идеальные, гармонии смазаны. Оркестры такого сорта, быть может, и получают удовольствие от своего исполнения, но они еще не подготовлены к тому, чтобы выступать перед публикой и интерпретировать величайшие музыкальные творения.

Второй род — оркестр, который по своим техническим данным способен исполнить любое музыкальное произведение. Его интонации обычно лишь приблизительно точные, звуковая окраска бедная, артисты оркестра хотя и имеют опыт, однако страдают и многими рутинными навыками. Оркестры этого типа обычно очень много репетируют и выступают; его участники давно уже потеряли любовь к музыке, но зато приобрели фатальную привычку к штампу и посредственному исполнению. Они играют лишь для того, чтобы заработать себе на жизнь.

Разумеется, каждый из нас имеет право музыкой зарабатывать себе на жизнь, но следует все-таки делать

различие между музыкой как профессией и музыкой как искусством. Идеалом является сочетание обоих этих качеств. Музыка—не только профессия, но то, что мы любим, что выражает наши глубочайшие, наиболее сокровенные чаяния души, поэзию, могучее возвышенное воспевание жизни. Музыка свободна, как птица, парящая над горными вершинами, она свободна, как ветер, как волны океана. Поэтому, когда оркестр играет без любви к музыке, хотя и на уровне высокого профессионального мастерства и безукоризненно, с точки зрения академических стандартов, это еще не подлинная музыка. Каковы бы ни были достоинства исполняемого произведения, мы слышим не его, а лишь безжизненное подобие этой музыки, лишенное огня, вдохновения, без внутреннего чувства, которое и составляет сущность всякой музыки.

Существует и третий тип оркестра, в котором все его участники искренне любят музыку. Она является частью их повседневной жизни, эти люди находятся в постоянном контакте со своими инструментами, они ищут все более современные приемы игры. Для таких прогрессивных музыкантов-энтузиастов, влюбленных в свое дело, каждая репетиция, каждый концерт представляются волнующим событием. Для них репетиции никогда не являются слишком затянутыми, глубокая концентрация и внимание позволяют им быстро решать любую музыкальную задачу. Они вкладывают в музыку всю душу, и поэтому их исполнение дышит творческим огнем. Умело варьируя, соответственно музыкальному ощущению, тембры каждой фразы, они не ограничиваются стандартными приемами, но находят нескончаемое разнообразие звучаний, всегда проникнутых глубоким чувством. Эти музыканты стремятся выразить внутренний смысл исполняемой музыки, всех их объединяет и вдохновляет творческий электрический ток. Пульс такого оркестра бьется единым ритмом, а артисты оркестра и дирижер становятся товарищами, стремящимися вместе достигнуть высочайших вершин музыкальной выразительности. Такой идеальный симфонический коллектив исполняет вдохновенную музыку с вдохновением, и только тогда мы действительно слышим наиболее верную интерпретацию великих музыкальных произведений. Тогда музыка несет нам не только физическое наслаждение своими

чудесными звучаниями, но становится глубочайшим выражением духа.

В каждом оркестре работает множество различных исполнителей с различными свойствами характеров и манерой исполнения. Часто среди них встречаются крупные артисты, порой обладающие высоким интеллектом и сильным характером. Такие артисты определяют художественный уровень оркестра. Иногда это люди тихие и незаметные; только чуткий слух и не менее чуткий ум умеет оценить их по достоинству. Артисты таких масштабов под стать великим скрипачам, виолончелистам и пианистам, которые исполняют концерты в сопровождении оркестра. Они столь же мастерски владеют своими инструментами, обладают такой же глубиной музыкального мышления, такой же преданностью музыке и своему инструменту. Только по той причине, что они играют в оркестре, а также из-за хаотичности и несправедливости оценок, они остаются почти в полной неизвестности. Иногда это люди выдающегося ума. По мере творческого роста улучшается их разнообразное и прекрасное исполнение. Они должны страдать, слушая игру сидящих с ними рядом небрежных и бездумных артистов оркестра. Еще сильнее они должны страдать, когда встречаются с лишенными творческого воображения дирижерами — «отбивателями такта».

Каждый артист оркестра выполняет важную функцию в общем стремлении коллектива к идеалу. Один оркестрант, играющий небрежно, ритмически неточно, страдающий неточной интонацией и жестким тоном, может испортить хорошее исполнение сотни остальных артистов оркестра. Артистов оркестра надо отбирать, исходя из следующих требований: владения инструментом, таланта и понимания музыки, творческой фантазии, любви к музыке. Ни в коем случае нельзя допускать каких-либо соображений личного характера или предвзятости в этом вопросе. Оркестрантов надо отбирать исключительно по их музыкальным данным. Существует предубеждение против женщин—артисток оркестра. Мой собственный опыт говорит, что женщины проявляют горячую преданность музыке и с неослабевающим энтузиазмом относятся к работе в оркестре. Единственным существенным соображением в отборе является мастерство, понимание музыки и любовь к ней, готовность вло-

жить все свои чувства, мысли и воодушевление в исполняемое произведение.

Оркестровая музыка подобна звучащей архитектуре. Партитура несколько напоминает архитектурный чертеж. Однако ни партитура, ни чертеж не могут передать все нескончаемые художественные возможности как в музыке, так и в архитектуре. Многое предоставляется на волю воображения. В архитектуре встречаются здания прямые и квадратные, округлые, мягкие по контуру; точно так же и музыка может быть прямой и угловатой, мягкой или гибкой. Например, исполняя мелодию, скрипач может брать каждую ноту отдельным движением смычка (*détaché*). Но он может также переходить от одного тона к другому скользящим движением, гибким движением «*glissando*». Должно ли движение от тона к тону быть раздельным или скользящим — дело музыкального чутья. Иногда композитор делает соответствующие указания в нотах, но обычно выбор приемов звукоизвлечения предоставляется артисту. Естественно, что все это зависит от характера мелодического движения. Некоторые исполнители на струнных инструментах делают глиссандо между двумя тонами, при перемене позиции левой руки. Между тем такое глиссандо порой бывает неуместно, так как мелодия вовсе не требует плавного движения. Это грубая оркестровая техника.

Высоко развитая оркестровая техника в сочетании с музыкальным чувством и воображением безошибочно подскажет исполнителю, какой прием следует применить в тот или иной момент. Ибо техника всегда должна быть второстепенным фактором, подчиненным основной цели — выражению музыкальной мысли.

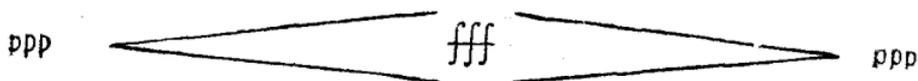
В современном оркестре каждый исполнитель должен чувствовать ответственность за себя. Невозможно и нежелательно, чтобы руководитель той или иной группы инструментов наблюдал за каждым из своих артистов: так как тогда он не сможет сосредоточить внимание на собственном исполнении, на интонациях своего инструмента, на дирижерской палочке и на музыке в целом. Общепринятая традиция — переключать ответственность на концертмейстера группы — расшатывает музыкальную дисциплину симфонического коллектива. Каждый исполнитель должен полностью отвечать за порученную ему партию. Исполнение этой партии требу-

ет концентрации всех музыкальных и личных качеств артиста. Выражая свою художественную индивидуальность, он вносит свой вклад в общее дело всего коллектива.

Артист оркестра непрерывно трудится в двух направлениях. Одно из них — его индивидуальные домашние занятия, другое — согласование во время репетиции своей партии с игрой всей группы, а затем и с оркестром в целом. Во время работы дома артист должен добиваться красоты тона, не забывая при этом, что существует множество вариантов этой красоты. Важно также отрабатывать мощное фортиссимо и самое мягкое *pianissimo*. Некоторые артисты оркестра, занимаясь на своем инструменте, придерживаются меццо-форте; между тем эта степень громкости звука слишком ограничена для оркестровой техники. Важно достигнуть того, чтобы даже слабое звучание было насыщенным и вибрирующим. Тусклое, мертвое *pianissimo* теряет всякую художественную ценность. Исполнители струнной группы имеют тенденцию уделять больше внимания пальцевой технике левой руки, чем развитию техники ведения смычка. В технике ведения смычка заложены нескончаемые возможности, к которым порой относятся с незаслуженным пренебрежением. Любая смычковая техника должна быть изучена внимательнейшим образом. Исполнитель должен дома играть самую простую музыку, отшлифовывая тон, фразировку и технику ведения смычка. Любая неровность в движении смычка нарушает красоту тона. При исполнении *pianissimo* особенно сильно следует нажимать пальцами левой руки на струну. Левая рука никогда не должна быть застывшей, напряженной.

Исполнителям духовой группы следует постоянно работать над достижением безукоризненного легато. Переход от одного звука к другому должен проходить на абсолютном легато, независимо от величины интервалов. Необходимо также добиваться предельно короткого и острого стаккато. Хорошим упражнением для исполнителей на всех духовых является исполнение отдельных звуков, начиная очень мягко, как будто бы звук рождается из тишины, усиливая звучание до предельной громкости и потом медленно, постепенно сводя его до полного затухания. Именно такая методика до-

машних упражнений принесет полное овладение инструментом и интонационное мастерство.



Трубачам не следует постоянно пытаться форсировать высокие ноты. Валторнистам не надо концентрировать внимание на одном регистре. Они должны уметь исполнять партии четвертой валторны, звучащие в нижнем регистре. Все исполнители, независимо от инструмента, должны во время домашних упражнений играть простые фразы и меньше стремиться к исполнению блестящих и трудных пассажей.

Одним из важных свойств фразировки является легато, когда последовательность тонов объединяется подобно звеньям цепи. Звуки следуют друг за другом плавно и связно. Безукоризненного легато добиться не легко. Непрерывность звукового потока обеспечивается непрерывным и ровным ведением смычков на струнных инструментах, а также непрерывным дыханием исполнителей на деревянных или медных духовых. Легато характеризуется также плавным нарастанием и затуханием силы звука, гибкими переменами тембров в зависимости от изменения характера мелодии.

Тон и фразировка — вот два важнейших качества оркестрового исполнения. Тон должен отличаться красотой и разнообразием. В некоторых оркестровых коллективах распространено мнение, будто идеалом является какой-то один, совершенный по красоте тон. В действительности существует множество разновидностей красоты тона, и подлинный музыкант инстинктивно чувствует, какой характер и оттенок тембра следует придать каждой исполняемой им фразе или тону. Иногда в характерной музыке звучание может быть резким, напряженным, грубым. Совершенно очевидно, что для такого музыкального произведения нежные, чистые звучания были бы совершенно неуместны. Фразировка похожа на моделировку в скульптуре. Некоторые тоны или группы тонов подчеркиваются, выступают рельефно, другие тоны или группы тонов составляют второй план. Некоторые группы тонов перемежаются корот-

кими паузами, подобно тому как плоский камешек, пущенный мальчишкой горизонтально по гладкой поверхности озера, скользит по нему серией коротких скачков. Существует тысяча вариантов фразировки, их не легко определить словами.

Качество игры оркестра обычно лимитируется художественным уровнем искусства дирижера. Случается, однако, что оркестр играет ниже уровня своего дирижера. Хороший дирижер, руководя слабым оркестром, все же может поднять уровень исполнения этого коллектива. Но если слабому дирижеру доводится дирижировать отличным оркестром, последний не может поднять уровень мастерства такого дирижера. Более того, слабый дирижер действует пагубным образом на оркестр. Об этом важном факторе не следует забывать. Слишком часто случается, что оркестры с великолепными исполнителями и большими художественными возможностями попадают в руки слабых дирижеров.

Если оркестр имеет постоянного дирижера, в коллективе могут выработаться стандартные исполнительские навыки, приводящие к сужению творческого диапазона. Однако, если оркестр все время работает с различными гастролерами, он никогда не достигнет высот музыкального исполнительства, так как будет вынужден постоянно менять свои художественные концепции и исполнительские приемы в зависимости от требований каждого нового руководителя. Идеальными условиями для оркестра, как мне кажется, является работа под руководством постоянного дирижера приблизительно две трети времени, а в течение другой трети времени выступления с гастролерами. Дирижеры-гастролеры, если их умело подобрать, внесут разнообразие в репертуар, поскольку каждый дирижер исполняет какие-то произведения лучше, чем другие. Если каждый из гастролирующих дирижеров исполнит те произведения, которые ему ближе по духу, репертуар музыкального сезона, естественно, будет обогащен и расширен. Один дирижер может быть знатоком и любителем французской музыки, другой — латиноамериканской музыки, третий лучше всего дирижирует музыку Моцарта, четвертый предпочитает русскую музыку, пятый является наилучшим исполнителем современной музыки.

Оркестру совершенно необходимо иметь своего по-

стоянного дирижера для достижения определенного исполнительского уровня и освоения принципов оркестровой культуры, без которых ни один симфонический оркестр не может стать настоящим проводником и пропагандистом высокой музыкальной культуры. Руководитель такого коллектива должен обладать одним главным достоинством — быть прирожденным дирижером. Плюс к этому, он должен отлично знать все оркестровые инструменты и, разумеется, обладать глубокой и всеобъемлющей общей и музыкальной культурой. Все зависит от этого человека, потому что, как бы ни были высококвалифицированы артисты оркестра, они будут только раздражаться и никак не смогут проявить себя, находясь под руководством дирижера, не обладающего высшими артистическими достоинствами.

ОРКЕСТРОВАЯ КУЛЬТУРА

Идеальный оркестр создается только тогда, когда дирижер и все исполнители обладают, помимо всех других необходимых качеств, глубоким пониманием и любовью ко всем сторонам оркестровой культуры. Под этим имеется в виду знание всех технических возможностей инструментов как в отдельности, так и в сочетании друг с другом, понимание того, как отдельные детали вписываются в общее звучание и в дух музыки, стремление к достижению новых оркестровых тембров, работа над мастерством фразировки и, наконец, последнее и самое важное — беспрестанная работа над развитием новых методов и новых концепций оркестровой техники и средств выразительности. Каждому оркестранту приходится постоянно увязывать каждую извлекаемую им ноту с общим звуковым рисунком, только тогда достигается единство тона, фразировки и тембра. Возможности в этой области беспредельны. И даже, если мы посвятим всю свою жизнь изучению этого предмета, мы овладеем лишь малой его частью. Оркестровая культура чрезвычайно важна как средство, ведущее к определенной цели, а целью нашей является достижение наибольшей выразительности в раскрытии внутреннего смысла музыки.

По мере устранения недостатков оркестровых инструментов, они создают новые возможности звучания.

Именно поэтому не следует рассматривать инструментовку как нечто раз и навсегда установившееся. Когда Гендель сочинял «Мессию», он задумал грандиозные героические хоры, дававшие великолепный поток звучаний; однако оркестр его времени был ограничен, а инструменты значительно менее совершенны, чем теперь. Чтобы правильно исполнить в наше время музыку Генделя, следует, по моему мнению, попытаться представить себе, какой бы оркестр применил сам композитор, если бы располагал нашими современными возможностями в области инструментовки. Такой метод я попытался применить в исполнении некоторых произведений Баха. Вполне понятно, что люди, находящиеся в плену у «буквы» музыки, не отдающие себе отчета в том, насколько важно звучание музыки, ее восприятие в нашем воображении, в наших сердцах, эти люди не допускают постоянной эволюции музыки и никогда не прекращающегося развития средств ее выразительности.

В некоторых странах наблюдается тенденция законсервировать оркестровую музыку в условных застывших формах. При этом теряется непосредственная импровизационная свобода выражения, свойственная музыке во времена Моцарта и Бетховена. Допуская известную широту кругозора, мы признаем, что некоторые формы популярной музыки начали движение к ритмической и импровизационной свободе. Здесь основную метрическую пульсацию создают равномерные удары большого барабана, позволяющего остальным инструментам создавать очень гибкие и свободные мелодические и ритмические построения. Разумеется, существует немало скучных, лишенных вдохновения, подражательных видов популярной музыки. Но в лучших образцах наблюдается процесс освобождения ритмики от застывших академических форм. В этой музыке ритм стал более подвижным и гибким, появились новые технические приемы для многих инструментов, новые тембры, новый вид сурдин для труб и тромбонов, новые выразительные возможности различных типов саксофонов, новые направления в гармонии и, в особенности, новые представления о полифонии и полиритмии. Корни некоторых из этих новшеств следует искать в Африке. В нашей популярной музыке мы усвоили характерную для музыки африканских народов свободу и живость. Сим-

фоническая музыка тоже может почерпнуть здесь кое-что новое.

По мере того как оркестры становятся более гибкими и играют с бóльшей свободой, мы как бы завершаем некий цикл, возвращаясь постепенно к более свободной и непосредственной концепции музыки, существовавшей в семнадцатом и восемнадцатом веках. Во времена Баха музыка отличалась значительно большей свободой и импровизационностью, чем сейчас. Бах писал басовую партию, добавляя к ней такие фигурации:

Continuo pro Cembalo

The musical score is written in bass clef with a 4/4 time signature. It consists of four staves of music. The first staff begins with a bass clef and a 4/4 time signature. The music is written in a single line. The first measure has a '6' below it. The second measure has a '7' below it. The third measure has a '6' below it. The fourth measure has a '6' below it. The fifth measure has a '6' below it. The sixth measure has a '6' below it. The seventh measure has a '6' below it. The eighth measure has a '6' below it. The ninth measure has a '6' below it. The tenth measure has a '6' below it. The eleventh measure has a '6' below it. The twelfth measure has a '6' below it. The thirteenth measure has a '6' below it. The fourteenth measure has a '6' below it. The fifteenth measure has a '6' below it. The sixteenth measure has a '6' below it. The seventeenth measure has a '6' below it. The eighteenth measure has a '6' below it. The nineteenth measure has a '6' below it. The twentieth measure has a '6' below it. The twenty-first measure has a '6' below it. The twenty-second measure has a '6' below it. The twenty-third measure has a '6' below it. The twenty-fourth measure has a '6' below it. The twenty-fifth measure has a '6' below it. The twenty-sixth measure has a '6' below it. The twenty-seventh measure has a '6' below it. The twenty-eighth measure has a '6' below it. The twenty-ninth measure has a '6' below it. The thirtieth measure has a '6' below it. The thirty-first measure has a '6' below it. The thirty-second measure has a '6' below it. The thirty-third measure has a '6' below it. The thirty-fourth measure has a '6' below it. The thirty-fifth measure has a '6' below it. The thirty-sixth measure has a '6' below it. The thirty-seventh measure has a '6' below it. The thirty-eighth measure has a '6' below it. The thirty-ninth measure has a '6' below it. The fortieth measure has a '6' below it. The forty-first measure has a '6' below it. The forty-second measure has a '6' below it. The forty-third measure has a '6' below it. The forty-fourth measure has a '6' below it. The forty-fifth measure has a '6' below it. The forty-sixth measure has a '6' below it. The forty-seventh measure has a '6' below it. The forty-eighth measure has a '6' below it. The forty-ninth measure has a '6' below it. The fiftieth measure has a '6' below it. The fifty-first measure has a '6' below it. The fifty-second measure has a '6' below it. The fifty-third measure has a '6' below it. The fifty-fourth measure has a '6' below it. The fifty-fifth measure has a '6' below it. The fifty-sixth measure has a '6' below it. The fifty-seventh measure has a '6' below it. The fifty-eighth measure has a '6' below it. The fifty-ninth measure has a '6' below it. The sixtieth measure has a '6' below it. The sixty-first measure has a '6' below it. The sixty-second measure has a '6' below it. The sixty-third measure has a '6' below it. The sixty-fourth measure has a '6' below it. The sixty-fifth measure has a '6' below it. The sixty-sixth measure has a '6' below it. The sixty-seventh measure has a '6' below it. The sixty-eighth measure has a '6' below it. The sixty-ninth measure has a '6' below it. The seventieth measure has a '6' below it. The seventy-first measure has a '6' below it. The seventy-second measure has a '6' below it. The seventy-third measure has a '6' below it. The seventy-fourth measure has a '6' below it. The seventy-fifth measure has a '6' below it. The seventy-sixth measure has a '6' below it. The seventy-seventh measure has a '6' below it. The seventy-eighth measure has a '6' below it. The seventy-ninth measure has a '6' below it. The eightieth measure has a '6' below it. The eighty-first measure has a '6' below it. The eighty-second measure has a '6' below it. The eighty-third measure has a '6' below it. The eighty-fourth measure has a '6' below it. The eighty-fifth measure has a '6' below it. The eighty-sixth measure has a '6' below it. The eighty-seventh measure has a '6' below it. The eighty-eighth measure has a '6' below it. The eighty-ninth measure has a '6' below it. The ninetieth measure has a '6' below it. The hundredth measure has a '6' below it. The hundred and first measure has a '6' below it. The hundred and second measure has a '6' below it. The hundred and third measure has a '6' below it. The hundred and fourth measure has a '6' below it. The hundred and fifth measure has a '6' below it. The hundred and sixth measure has a '6' below it. The hundred and seventh measure has a '6' below it. The hundred and eighth measure has a '6' below it. The hundred and ninth measure has a '6' below it. The hundred and tenth measure has a '6' below it. The hundred and eleventh measure has a '6' below it. The hundred and twelfth measure has a '6' below it. The hundred and thirteenth measure has a '6' below it. The hundred and fourteenth measure has a '6' below it. The hundred and fifteenth measure has a '6' below it. The hundred and sixteenth measure has a '6' below it. The hundred and seventeenth measure has a '6' below it. The hundred and eighteenth measure has a '6' below it. The hundred and nineteenth measure has a '6' below it. The hundred and twentieth measure has a '6' below it. The hundred and twenty-first measure has a '6' below it. The hundred and twenty-second measure has a '6' below it. The hundred and twenty-third measure has a '6' below it. The hundred and twenty-fourth measure has a '6' below it. The hundred and twenty-fifth measure has a '6' below it. The hundred and twenty-sixth measure has a '6' below it. The hundred and twenty-seventh measure has a '6' below it. The hundred and twenty-eighth measure has a '6' below it. The hundred and twenty-ninth measure has a '6' below it. The hundred and thirtieth measure has a '6' below it. The hundred and thirty-first measure has a '6' below it. The hundred and thirty-second measure has a '6' below it. The hundred and thirty-third measure has a '6' below it. The hundred and thirty-fourth measure has a '6' below it. The hundred and thirty-fifth measure has a '6' below it. The hundred and thirty-sixth measure has a '6' below it. The hundred and thirty-seventh measure has a '6' below it. The hundred and thirty-eighth measure has a '6' below it. The hundred and thirty-ninth measure has a '6' below it. The hundred and fortieth measure has a '6' below it. The hundred and forty-first measure has a '6' below it. The hundred and forty-second measure has a '6' below it. The hundred and forty-third measure has a '6' below it. The hundred and forty-fourth measure has a '6' below it. The hundred and forty-fifth measure has a '6' below it. The hundred and forty-sixth measure has a '6' below it. The hundred and forty-seventh measure has a '6' below it. The hundred and forty-eighth measure has a '6' below it. The hundred and forty-ninth measure has a '6' below it. The hundred and fiftieth measure has a '6' below it. The hundred and fifty-first measure has a '6' below it. The hundred and fifty-second measure has a '6' below it. The hundred and fifty-third measure has a '6' below it. The hundred and fifty-fourth measure has a '6' below it. The hundred and fifty-fifth measure has a '6' below it. The hundred and fifty-sixth measure has a '6' below it. The hundred and fifty-seventh measure has a '6' below it. The hundred and fifty-eighth measure has a '6' below it. The hundred and fifty-ninth measure has a '6' below it. The hundred and sixtieth measure has a '6' below it. The hundred and sixty-first measure has a '6' below it. The hundred and sixty-second measure has a '6' below it. The hundred and sixty-third measure has a '6' below it. The hundred and sixty-fourth measure has a '6' below it. The hundred and sixty-fifth measure has a '6' below it. The hundred and sixty-sixth measure has a '6' below it. The hundred and sixty-seventh measure has a '6' below it. The hundred and sixty-eighth measure has a '6' below it. The hundred and sixty-ninth measure has a '6' below it. The hundred and seventieth measure has a '6' below it. The hundred and seventy-first measure has a '6' below it. The hundred and seventy-second measure has a '6' below it. The hundred and seventy-third measure has a '6' below it. The hundred and seventy-fourth measure has a '6' below it. The hundred and seventy-fifth measure has a '6' below it. The hundred and seventy-sixth measure has a '6' below it. The hundred and seventy-seventh measure has a '6' below it. The hundred and seventy-eighth measure has a '6' below it. The hundred and seventy-ninth measure has a '6' below it. The hundred and eightieth measure has a '6' below it. The hundred and eighty-first measure has a '6' below it. The hundred and eighty-second measure has a '6' below it. The hundred and eighty-third measure has a '6' below it. The hundred and eighty-fourth measure has a '6' below it. The hundred and eighty-fifth measure has a '6' below it. The hundred and eighty-sixth measure has a '6' below it. The hundred and eighty-seventh measure has a '6' below it. The hundred and eighty-eighth measure has a '6' below it. The hundred and eighty-ninth measure has a '6' below it. The hundred and ninetieth measure has a '6' below it. The hundred and ninety-first measure has a '6' below it. The hundred and ninety-second measure has a '6' below it. The hundred and ninety-third measure has a '6' below it. The hundred and ninety-fourth measure has a '6' below it. The hundred and ninety-fifth measure has a '6' below it. The hundred and ninety-sixth measure has a '6' below it. The hundred and ninety-seventh measure has a '6' below it. The hundred and ninety-eighth measure has a '6' below it. The hundred and ninety-ninth measure has a '6' below it. The hundredth measure has a '6' below it.

Этот пример взят из оратории «Страсти по Матфею». Голос Евангелиста рассказывает о том, как порвалась завеса в храме в момент смерти Христа. Цифры указывают гармонию, а также, какие аккорды должны

звучать в миноре или в мажоре, все остальное предоставлено воле и фантазии исполнителя. Позднее, во времена Моцарта и Бетховена, импровизационные каденции на фортепьяно и на скрипке являлись важной частью произведения. С тех пор музыка в какой-то степени утерjala импровизационную свободу. Должно прийти время, когда мы будем вновь создавать музыку, обладающую такой же гибкостью и свободой, как это было до Баха, в его время и после него. Растущее значение механизации в нашей современной жизни имеет хорошие и дурные стороны. Хорошие стороны достаточно очевидны. Что же касается дурных — они предстают в более скрытой и потому более коварной форме. Стандартизация мышления и чувств может нанести вред нашему культурному развитию. Идеалом является, когда все части машины стандартны и взаимозаменяемы. Для музыки и всех других искусств идеалом является как раз противоположное. Здесь механическое повторение создает сухость и безжизненность. Музыка и всем остальным искусствам жизненно необходимы: непосредственность, импульсивность, беспредельное возникновение новых форм, яркие красочные контрасты, глубина чувства, человечность и теплота, пластика человеческой руки, переживания человеческого сердца. Вот эти свойства могут вдохнуть жизнь в музыку и во все другие виды искусства. В меньшей, если не в наибольшей, степени это относится и к симфоническому оркестру.

ИНСТРУМЕНТОВКА

Некоторые считают, что существует единая безукоризненная система инструментовки. Другие полагают, что различные формы оркестровой музыки должны быть выражены индивидуальной манерой инструментовки и что такая инструментовка должна быть составной частью музыкального произведения. Имеются и такие, которые думают, что инструментовка должна хорошо выглядеть на бумаге и отличаться хорошим стилем и изяществом рисунка. Другие держатся того мнения, что внешний вид на бумаге не имеет ровно никакого значения и что хорошая инструментовка определяется и оценивается всецело качествами звучания.

Одним из первых великих мастеров инструментовки был Моцарт. У него расположение тонов в гармонической и инструментальной ткани всегда совершенно. Вагнер и Брамс тоже были мастерами инструментовки. Методы их совершенно различны, но у каждого она соответствует их музыке. Энергичная мужественная полифония Брамса четко выражена его простой и выразительной оркестровкой. Вагнер для каждой из своих музыкальных драм позднего периода создавал новые методы оркестровки. В «Тристане» тесное сплетение гибких мелодических линий хорошо сочетается с противопоставлением контрастирующих тембров. В «Мейстерзингерах» оркестровка порой представляется своего рода сатирой на угловатый и неуклюжий музыкальный стиль средневековых мастеров пения. Иногда, впрочем, перед нами великолепная полифония, в которой каждый инструмент исполняет свою мелодию. В «Кольце Нибелунга» оркестровка соответствует могучей силе и широким масштабам драмы. В «Парсифале» инструментовка отличается воздушностью и мистическим характером, плавностью голосоведения, свойственной вокальной музыке Палестины. Итальянские оперные композиторы обладают инстинктивным пониманием того, как сочетать голос с оркестром. Они дают поддержку голосу, как бы окружая его яркими массами инструментальных тембров, позволяющих голосу без всякого напряжения оставаться на первом плане. Выдающимся мастером такой инструментовки был Верди. В его ранних операх оркестровый аккомпанемент к сольным партиям был чрезвычайно несложен. В «Отелло» и «Фальстафе» гений композитора продолжал развитие в новых направлениях. Хотя Верди сочинил обе эти оперы уже в старости, они несут на себе отпечаток непрерывного музыкального роста. Композитор вдохнул новую свободу и выразительность в речитативы, так что они в полной и совершенной гармонии соединяются с лирическими ариями. Арии и речитативы не разъединены, как в ранних итальянских операх, а представляют собой пример тесного музыкального единства. Оркестровый аккомпанемент в обеих операх выражает настроение, характер и динамику развития драмы. В «Фальстафе» в оркестровом аккомпанементе порой проносятся с очаровательным юмором отголоски уже прошедших

сцен и мотивы, связанные с отдельными персонажами Верди фактически продолжил линию развития, начатую Монтеверди, сохранив итальянский характер, а его манера музыкального изложения выдержана в современном композитору духе и отличается пластичностью формы. Дебюсси, Равель, Стравинский, Прокофьев и Шостакович — это все замечательные мастера инструментовки.

Безграничные возможности инструментовки и оркестровки еще далеко не исчерпаны. Никогда не должно быть никаких установленных систем инструментовки, подражающих технике Берлиоза, Римского-Корсакова или Рихарда Штрауса. Вместо этого должны развиваться непрерывные искания новых инструментальных сочетаний, являющихся органической составной частью музыкальной выразительности. Точно так же, как в поэзии Уолт Уитмэн не писал в стиле Шелли, а Шелли не писал в стиле Шекспира, но каждый выражал свои мысли по-своему, так и в музыке каждый композитор должен стремиться выражать свои музыкальные идеи и образы оркестровкой, органически соответствующей его творческому замыслу.

О ДИРИЖИРОВАНИИ

27



Дирижирование — одна из самых туманных и неверно понимаемых областей музыкального искусства. Зачастую слишком много значения придается внешней стороне дирижирования, в то время как внутренний смысл искусства дирижера остается совершенно нераскрытым. Музыка существует для слуха, а не для глаза, поэтому зримая сторона дирижирования сравнительно мало существенна. Единственно важное в зрительной стороне — это чтобы артисты оркестра могли, читая лежащие перед ними на пультах ноты, хорошо видеть руки и глаза дирижера. Также и дирижер должен видеть глаза исполнителей с тем, чтобы между ним и оркестром существовало полное взаимопонимание и атмосфера товарищеской коллективной работы.

Хороший дирижер является органической составной частью оркестра. Вместе с оркестровыми музыкантами он участвует в создании всего музыкального целого — ритма, темпа, фразировки, акцентов, постепенного нарастания кульминаций, соотношения всех отдельных частей музыкальной структуры, общей архитектоники, стиля, эмоциональной выразительности. Все это и множество других задач выполняет дирижер. Если же дирижер держится обособленно от оркестра, отдавая себя от музыкантов, он не является органической частью этого

огромного музыкального инструмента. И тогда он уже не может быть живым и горячим истолкователем музыки.

Отбивание такта — лишь одна из сторон дирижирования. Гораздо большую роль играют глаза, а еще важнее тот внутренний контакт, который непременно должен существовать между дирижером и оркестрантами. Если нет этого внутреннего контакта и взаимопонимания, тогда дирижер только «отбиватель такта», а, как известно, каждый хороший оркестр великолепно может держать темп и без участия такого дирижера. По правде говоря, подобные дирижеры только мешают хорошему оркестру. Некоторые полагают, что правильное отбивание такта составляет основную задачу дирижера, другие думают, что главная цель дирижера — воспроизвести партитуру в точности так, как она напечатана. Некоторые дирижеры так нервничают во время выступления, что плохо владеют собой и уж, конечно, совершенно не владеют оркестром. В результате — бесцветная и расплывчатая интерпретация вместо четкого и выразительного исполнения. Хороший дирижер держит в руках и себя и оркестр. Он откликается на разнообразные чувства, его творческая фантазия богата, он хорошо понимает поэзию музыки и поэзию жизни. Именно эти свойства свидетельствуют о врожденном даре дирижера.

Скрипач может быть счастливым обладателем Страдивариуса, а пианист не менее счастливым обладателем рояля Стэнвей, но дирижеру приходится самому создавать свой инструмент, т. е. оркестр. Он должен уметь подобрать каждого артиста оркестра, учитывая при этом степень его исполнительского мастерства, а также его умение сыгаться с другими музыкантами, красоту тона его инструмента, его понимание принципов фразировки, общую музыкальную культуру, интеллектуальные способности, эмоциональные качества, творческую фантазию.

Дирижеру приходится отбирать не только исполнителей, но и их инструменты. Некоторые инструменты хороши для сольного исполнения, но не подходят для оркестра. Дирижер должен понимать психологию исполнителей и уметь объединять их разнообразные характеры в единый и гармоничный организм, который является сочетанием не только многих инструментов, но в еще

большей степени многих художественных индивидуальностей, различных по своим психическим и эмоциональным данным. Из всего этого разнородного материала дирижер должен создать *единое целое*.

Не имеет никакого значения, пользуется дирижер палочкой или обходится без нее. Лично я считаю дирижерскую палочку ненужной — я вообще убежден в том, что все излишнее надо отбрасывать. Но некоторые дирижеры привыкли к палочке. Все это несущественно, важно одно — музыка.

Несущественно также, исполняет ли дирижер наизусть или читает партитуру. Некоторые дирижеры предпочитают всегда иметь перед собой партитуру, другие дирижируют только наизусть, иные дирижируют иногда с партитурой, иногда наизусть. Дирижерская память бывает разных родов. Так, некоторые обладают как бы фотографической зрительной памятью, т. е. видят перед глазами каждую страницу партитуры. Другие обладают чисто музыкальной памятью — слышат в уме каждую мелодию, гармонию, ритм и переплетения между собой всех остальных элементов исполняемого произведения. Это — слуховая память. Человек может быть крупным музыкантом и обладать слабой музыкальной памятью, точно так же при наличии блестящей памяти можно быть ограниченным в музыкальном отношении. С моей точки зрения, понятия о музыкальности и музыкальной памяти совершенно различны и никак между собой не связаны. Я считаю наиболее правильным методом дирижировать с партитурой, но при этом знать музыку на память. Тем самым дирижер застрахован от какого-нибудь провала в памяти (а это может случиться с каждым) и в то же время он совершенно свободен в своей интерпретации. Я люблю дирижировать концертами для скрипки, фортепьяно и виолончели с партитурой, ибо я рассматриваю такие произведения как своего рода камерную музыку в больших масштабах. Произведения импульсивного эмоционального характера я предпочитаю исполнять наизусть. Все это, однако, является вопросом индивидуального вкуса и не имеет решающего значения. В области дирижирования существует один только фактор величайшей важности — достигнуть наиболее полного и яркого раскрытия заложенных в музыке мыслей, вдохнуть жизнь во все те по-

тенциальные художественные образы, которые начертаны безмолвными знаками на страницах партитуры. Эти потенциальные художественные образы подобны семенам, которые иногда годами лежат в земле, пока, наконец, необходимое сочетание солнечных лучей, влаги и удобрений не вызовет их к жизни. И тогда они отвечают на благоприятные условия появлением стеблей, листьев, цветов и плодов. Дирижер должен полностью выразить все потенциальные возможности исполняемой музыки. Случается часто, что в музыкальном произведении заложено куда больше, чем передано в технически безукоризненном, но механическом и лишенном воображения исполнении.

Дирижера нельзя создать. Дирижером надо родиться. Никакое, даже самое полное академическое музыкальное образование не может сотворить дирижера, если человек лишен необходимых для этой профессии качеств. С другой стороны, для прирожденного дирижера совершенно необходимы музыкальное образование и общая культура. Вот некоторые необходимые для дирижера дисциплины, которым его можно обучить при условии, что он уже обладает настоящей и широкой музыкальной культурой: тактированию («отбиванию такта»), чтению оркестровых партитур, широкому знанию характера звучаний и прочих свойств оркестровых инструментов — их разнообразных технических особенностей (как они звучат порознь, как они звучат в сочетании с другими инструментами и группами инструментов и т. д.).

Все то, о чем я говорил выше, относится к внешней, так сказать, материальной стороне дирижирования. Но имеется другая сторона искусства дирижирования, которой труднее, а может быть, даже и вовсе невозможно обучить. Речь идет о творческой фантазии, эмоциональности, инициативе — способности создать для себя цельное представление о музыкальном произведении, видеть мысленно все его пропорции в соотношении и взаимодействии друг с другом.

Умение выявлять поэзию музыки, придавать жизненность каждому ее элементу, понимать и раскрывать внутренний смысл музыкального произведения, его глубокие сокровенные идеи, его душу — все эти и еще многие другие качества рождаются вместе с человеком. Обучить им нельзя.

Дирижер должен обладать многогранной способностью восприятия различных родов музыки. Он должен вникать, вживаться в различные музыкальные стили, свободно разбираться в особенностях всех оркестровых инструментов, в том, что они могут и чего они не могут делать, в их регистрах и тембрах, в их соотношениях друг с другом. Хороший дирижер понимает переживания каждого оркестрового музыканта. Он ощущает движение каждого смычка, напряженность или свободу в технике левой руки каждого исполнителя на смычковом инструменте. Он ощущает дыхание и позицию губ каждого духовика. Дирижер должен изо дня в день наблюдать за переменами в исполнении каждого оркестранта, ибо никто и никогда не играет дважды одинаково. Руководя коллективом, дирижер должен оставаться доступным и простым. Необходимо, чтобы музыканты верили в него, доверяли его искренности, работали с ним охотно, отдавая все свои способности служению музыке.

Когда великий скрипач исполняет скрипичные концерты Бетховена или Брамса, он не только правильно играет все написанные ноты, но доносит до нас целый мир глубочайших чувств и переживаний. Он внушает нам возвышенные душевные состояния, которые, как мы знаем, и составляют величайшую силу музыкального искусства. А ведь при оркестровом исполнении эти возможности становятся еще более обширными, а следовательно, требуют еще более широкого диапазона средств выразительности.

Истинный дирижер должен суметь творчески оправдать эту налагаемую на него ответственность. Кроме того, дирижер должен полностью понимать эмоциональное содержание музыки. Я подразумеваю под этим как размах творческого воображения, так и масштабы психологического воздействия музыки. Всякое великое музыкальное произведение обладает силой внушения настроений, не имеющих ничего общего с повседневностью. Чем сильнее сумеет дирижер возбудить в слушателе эти глубокие, тонкие и неуловимые переживания, тем в большей степени он явится достойным истолкователем произведения композитора.

МУЗЫКА И ЭЛЕКТРОНИКА

28



помощью электроники человечество одержало победу над временем и пространством — мы можем видеть и слышать на любом расстоянии и в любое время. Кино, звукозапись, радио, телевидение — все это стало возможным благодаря трем электронным аппаратам — микрофону, усилителю и репродуктору. Вклад электроники в музыку настолько велик, что трудно в полной мере оценить масштабы ее влияния на всю нашу культурную жизнь.

Микрофон превращает частотность и различную интенсивность звуковых волн в модулированный электрический ток. Усилитель увеличивает или ослабляет ток по всему диапазону частот или в избранных частотных зонах. Репродукторы превращают модулированный и усиленный электрический ток в звуковые волны.

Слушая музыку, мы ясно представляем себе источник звука — голоса, инструменты или их соединение. Источник звука создает звуковые волны, которые воспринимаются нашими барабанными перепонками, реагирующими на высоту звука (частоту колебаний) и громкость (интенсивность) этих волн. Воздействие звуковых волн на органы слуха передаются в головной мозг и вызывают физическое ощущение звука и связанные с ним психологические состояния, настроения или переживания. Звуковая волна — явление весьма сложное;

частые колебания воздуха производят высокие звуки, менее частые — звуки средней высоты и низкие. Сила звука зависит от энергии звуковых волн: чем больше амплитуда колебаний, тем звук сильнее.

Во всех микрофонах существует чувствительный приемный механизм, во многом сходный с нашими барабанными перепонками. После того, как микрофон превратил звуковые волны в модулированный электрический ток, этот ток передается на усилитель, придающий ему большую мощность. Если это подсказывается характером музыки, усилитель может смягчать или ослаблять определенные частоты. Диапазон музыкальных частот можно разделить на пять тональных зон: 1) принимая среднее «до» за точку отправления, мы считаем две октавы выше этого «до» и одну октаву ниже — зоной средних частот; 2) три октавы над ней составляют зону высоких частот; 3) все, что выше этого, — зона предельно высоких частот; 4) полторы октавы ниже среднего «до» составляют зону низких частот; 5) все ниже этого — зона предельно низких частот. Для предельно низких тонов необходима большая энергия звуковых волн. Хотя предельно низкие тоны в звучании инструментов и голосов и не достигают достаточной интенсивности, но при записи их можно усилить при помощи усилителей и таким образом добиться лучшего равновесия со средними и высокими частотами.

Кино, звукозапись, радио и телевидение имеют много общего между собой. Эти изобретения во многом обогащают нашу жизнь, делают ее более интересной, многообразной, насыщенной впечатлениями. Кинокартины, как известно, вначале были «немые». Это было идеальное поприще для игры таких великих художников, как Чарли Чаплин, и других гениальных мимических актеров. Затем кинематография обогатилась звуком, который записывался при помощи световых волн на киноленту, а затем синхронизировался с действием. Наконец, звук стал записываться на магнитную ленту.

Первые звукозаписи были сделаны Томасом Эдисоном и другими изобретателями на цилиндрических валиках. Затем немецкий инженер Эмиль Берлинер начал делать записи на пластинках, покрытых воском. Поскольку тогда еще не было микрофонов, певцы или инструменталисты напевали или наигрывали музыку в

большой деревянный рупор, через который звуковые волны механическим путем передавались вибрирующей иголке. Конечно, эти первые записи были очень примитивными и сильно искажали звук. Изобретение микрофона принесло два великих усовершенствования: электрическую запись и трансляцию по радио. Электрическая запись значительно совершенней механической, с каждым годом в этой области достигаются все новые и новые улучшения. Воспроизведение тонов и обертонов становится все точнее, достигается большее равновесие между частотными зонами, расширяется динамический диапазон. Микрофон и Герцовы волны сделали возможной радиотрансляцию, которая на наших глазах непрерывно совершенствуется. В настоящее время (я имею в виду 1958 г.) магнитная лента и граммофонная пластинка дают возможность одно-или двухканальной записи. Двухканальная запись может быть осуществлена на магнитную ленту; в этом случае ставятся два микрофона или две группы микрофонов, которые принимают и записывают исполнение с двух разных точек и расстояний. При двухканальном воспроизведении обе отдельные записи передаются одновременно из двух репродукторов, помещаемых обычно в разных углах комнаты или зала, так что до слушателя звук доходит уже смешанным. Двухканальная запись и стереофоническая репродукция музыки стали возможными благодаря изобретению Вестрекс-диска, на котором одновременно записываются два разных потока частот, воспринимаемых иглой с левого и правого края одной и той же звуковой бороздки. Возможно также воспроизведение музыки одно-, двух-, трех- и четырехканальным способом. Для этого применяются магнитная лента или фильм. Разумеется, многоканальные запись и воспроизведение не ограничиваются четырьмя, ее можно довести до любого числа каналов.

Музыкальная запись представляет собой существенную часть культурной жизни, так как дает возможность слушателю, даже живущему далеко от больших городов, слушать то, что его интересует, в то время и в том окружении, которое он изберет. В области оперной и симфонической музыки можно добиться замечательных эффектов и в концертном зале и в зрительном зале оперного театра; но в некоторых отношениях звукоза-

пись может оказаться более точным орудием для воспроизведения звучаний...

Находясь в концертном зале, мы воспринимаем музыку непосредственно с эстрады и в какой-то степени также ее отражение от стен и потолка. Дома при прослушивании одноканальной записи получается аналогичное впечатление. Но когда мы слушаем дома четырехканальную запись, передающуюся четырьмя репродукторами, вся комната наполняется мягким, но насыщенным музыкальным звучанием вроде того, что вы ощущаете в лесу, когда вокруг вас со всех сторон доносится щебетание птиц. Звучания, доносящиеся из каждого репродуктора, несколько отличаются друг от друга, но они сливаются в единое музыкальное целое, подобно тому как отдельные мазки чистых цветов в картинах художников-импрессионистов Сера и Писсаро создают для нашего глаза впечатление единого живописного целого. Четырехканальное воспроизведение — новый шаг в звукозаписи, ставший возможным только благодаря достижениям современной техники. Время покажет, какой род звукозаписи — двух-, трех- или четырехканальный — будет предпочтителен для большинства любителей музыки.

Лично я предпочитаю четырехканальный метод.

По радио можно транслировать музыку непосредственно из студии с грамзаписи. В телевидении тоже применяют два метода — передачу событий непосредственно с того места, где они происходят, или передачу кинофильма, зафиксировавшего событие, спектакль и т. п. Техника телевизионных передач все время улучшается, развивается и совершенствуется, приходя к большей ясности изображения, большей точности и сочности цвета.

Возможности телевидения в сфере распространения культуры и развлечения неисчислимы. Однако телевидение оправдывает все свои потенциальные возможности лишь тогда, когда находится в руках выдающихся технических специалистов и служит подлинному искусству. В настоящее время огромный вклад телевидения в жизнь населения США ограничен узким художественным кругозором режиссеров телевизионных передач, их склонностью ставить финансовые соображения выше художественных и культурных целей.

Если безумие новой войны не уничтожит всю нашу цивилизацию, все наше великое культурное наследие и все новейшие достижения, тогда вклад науки электроники в искусство музыки будет продолжаться и расширяться. Несомненно будут найдены новые выразительные средства, которые сейчас мы даже не в состоянии мысленно представить. Человечеству предстоит еще достигнуть неведомых вершин музыкального творчества, вдохновенного исполнения и вдохновенного восприятия музыки, доступной каждому человеку на земле.

МУЗЫКА И КИНОФИЛЬМЫ

29



Существует множество способов сочетания музыки и кино. Они соединяются самым естественным образом, так как все происходящее в жизни воспринимается нами в основном через зрение и слух. Слух и зрение, тесно связанные друг с другом, в кино сливаются воедино.

Существует множество музыкальных творений, вдохновленных не менее великими драматическими произведениями. Например, музыка Бетховена к «Эгмонту» Гете, музыка Моцарта к «Дон-Жуану» и «Женитьбе Фигаро», Глюка — к «Орфею», Шумана — к «Манфреду» Байрона, Вагнера и Листа к «Фаусту» Гете, Грига — к «Пер Гюнту» Ибсена, Бизе — к «Арлезианке» Додэ, Мануэля де Фалья — к «Дон-Кихоту». Музыка Чайковского, вдохновленная «Ромео и Джульеттой» Шекспира и «Франческой да Римини» Данте, его же музыка к «Пиковой даме» Пушкина. Еще можно вспомнить оперу Прокофьева на сюжет романа «Война и мир» Толстого. Я назвал лишь немногое.

В будущем композиторы будут писать для кинофильмов самую глубокую музыку. Если бы Вагнер жил в наше время, кино предоставило бы ему широкие возможности для выражения его драматических концепций, которые он мог лишь частично осуществить в оперном

театре того времени. В выдающихся кинопроизведениях моменты наибольшего эмоционального напряжения могут быть во много раз усилены музыкой. Эмоциональное восприятие развертывающейся на экране драмы в немалой степени зависит от качества музыки, от того, как хорошо она исполнена и записана.

Хорошо построенные кинофильмы отличаются художественной цельностью. В то время как драматический спектакль обычно разделяется на акты и картины, кинофильм развивается в едином потоке. В драматическом театре приходится менять декорации; длительные антракты неминуемо разбивают цельность впечатления, рассеивают его. В кинофильмах не нужны антракты, так как специфика кино преодолевает любые препятствия в отношении времени и места действия. Возможно, в будущем и драматический театр сумеет изыскать методы, с помощью которых достигнет такой же непрерывности действия. Вертящаяся сцена является, мне думается, одним из шагов в этом направлении.

Музыка может играть важную роль как звуковой фон для комедии. Она может придать искрящийся блеск и веселье диалогу и действию. Музыка сама по себе может быть насыщена юмором. Когда мы обсуждаем связь и взаимодействие музыки и кино, имеется в виду не только музыка как таковая, но также и обычные шумы, взятые как сами по себе, так и в сочетании с музыкой.

Моцарт и Россини обладали обостренным чувством юмора в музыке. Они пользовались юмористическими приемами порой очень незаметно и тонко, порой с откровенной сатирой, подчас ограничиваясь легкими намеками. Бетховен в своей «Пасторальной симфонии» демонстрирует шутливый юмор, когда подражает звукам примитивного сельского оркестра.

В наше время Рихард Штраус воплотил самые различные образцы юмора в музыке. В «Тиле Уленшпигеле» — лукавые шутки средневекового гамэна, в «Дон-Кихоте» — разнообразные нюансы от благородного, наивно-возвышенного образа Дон-Кихота до неуклюжих глупостей Санчо Панса. Сколько бы ни слушать эпизод с овцами в «Дон-Кихоте», он всякий раз вызывает смех неподражаемым юмором и мастерским использованием гротескных оркестровых звучаний. С новой формой музыкального юмора мы встречаемся в опере «Кавалер

роз». В «Петрушке» Стравинского есть очаровательный юмористический эпизод, когда имитируется звучание неисправной шарманки — звучит мелодия, в которой постоянно не хватает одной ноты. Шостакович в опере «Леди Макбет Мценского уезда», Прокофьев в «Стальном скоке» и «Пете и волке» выразили тонкий, присущий каждому из них музыкальный юмор. Этих немногих примеров достаточно, чтобы показать бесконечные возможности музыки для усиления юмористических моментов также и в кинофильмах.

Существуют и другого рода картины — легкие, веселые музыкальные комедии с танцами, пением, фантастическими хореографическими постановками. Балет в кинофильмах, очевидно, должен существенным образом отличаться от балета на сцене, поскольку специфика экрана открывает совсем новые возможности.

Другого рода кинофильмы смогут демонстрировать высокие образцы музыки, поэтично воплощенные в зрительных образах, показывающие самые грозные и самые спокойные проявления Природы и жизни человека. Здесь музыка и кино могут получить равное значение.

В добавление к видимому и слышимому в будущем можно будет иногда включать и третий элемент — запахи и ароматы. Мы не всегда сознаем, насколько сильно влияют на нас запахи, например специфический запах улиц большого города, свежий соленый запах моря и водорослей, аромат сосны или свежескошенного сена. Драматический эффект любой батальной сцены мог бы быть значительно усилен, если бы мы ощутили в добавление к зрительным и слуховым моментам еще запах порохового дыма. Имеется тысяча способов заставить обоняние ассоциироваться со зрением и слухом и таким образом обострить восприятие кинофильма. Технику этого дела еще предстоит развивать, но основные принципы ее уже заложены в современной системе кондиционирования воздуха, с помощью которой можно контролировать смешение тех или иных ароматов в помещении кинотеатра с такой же точностью, как длительность реверберации и смешение музыкальных тембров в концертном зале.

Звукозапись для кинокартин должна осуществляться на таком высоком уровне, чтобы еле слышные в концертном зале нюансы были выявлены со всей силой вы-

разительности и полнотой тона. Вот, например, в «Грозе» из «Пасторальной симфонии» Бетховена встречаются очень интенсивные, полные волнения и тревоги фразы фагота, кларнета и гобоя. В концертном зале эти фразы почти не слышны, так как весь оркестр в это время играет fortissimo. В «Фантазии» нам удалось выявить эти существенные пассажи, заставив мелодическую линию фагота, кларнета и гобоя покрыть громкое звучание оркестра, несколько при этом не ослабляя бурного натиска струнных инструментов. Еще один пример — в конце «Ночи на Лысой горе» Мусоргского звучит могучий аккорд всех валторн, труб, тромбонов и тубы, поддержанный литаврами, большим барабаном и там-тамом. Поверх этого аккорда все струнные и деревянные духовые играют быстрый нисходящий пассаж, начинающийся очень высоко и заканчивающийся в самом низком регистре контрабасов. Эти мчащиеся вниз тоны должны звучать буквально как надвигающаяся лавина, начинаясь громко и все время усиливая звучность. В концертном зале этого достигнуть невозможно, так как верхние регистры инструментов имеют большую силу звука, чем нижние, и как бы артисты ни старались усилить звук по мере его продвижения вниз, происходит как раз обратное — объем звука уменьшается. В «Фантазии» нам впервые удалось осуществить идеал — усилить звучание во время нисходящего движения этого пассажа. Удалось это сделать благодаря технике звукозаписи, при помощи которой можно порой осуществлять самое «неосуществимое». При дальнейшем развитии таких технических возможностей с понятием «неосуществимого» и «невозможного» в звукозаписи будет навсегда покончено.

Киноискусство вступит в совершенно новую эру тогда, когда его начнут рассматривать как искусство, а не как промышленность. Некоторые прогрессивные деятели в Голливуде, в Англии, Франции, Германии, России и Индии уже поставили искусство кино на большую художественную высоту. Когда подобное отношение к кино станет достоянием большинства, а не только отдельных мастеров, тогда киноискусство займет свое подобающее место среди других искусств.

Роль музыки в киноискусстве еще только начинает намечаться. Музыка обладает такой могучей вырази-

тельностью, что ее надо сохранять для эмоциональных кульминационных моментов картины. В некоторых кинофильмах музыка звучит почти непрерывно где-то на втором плане и нередко тогда, когда это совсем не нужно. Чем меньше будет в кинофильме музыки, тем сильнее будет ее воздействие, если ее приберегут для моментов наивысшего напряжения. Именно тогда она звучит с наибольшей выразительностью.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ НАРЕЧИЯ ЕВРОПЫ

30

В представлении людей Запада музыка объединяет различные жанры популярной и народной песни и танца, камерные сочинения, оперу, симфонические произведения. Иными словами, имеется в виду музыка, всеми своими корнями связанная в основном с европейской культурой. Однако мы иногда упускаем из виду, что европейский музыкальный язык — лишь один из многих, существующих на нашей маленькой планете. Существуют и другие музыкальные наречия. Звучания некоторых из них нам могут казаться бессмысленными точно так же, как наша музыка может казаться бессмысленной жителям Явы или лапландцам.

Музыкальные наречия Европы сложились в результате постепенной эволюции. Простейшие примитивные музыкальные формы, возникшие когда-то в древности в несвязанных между собой странах Европейского континента, сливаясь и воздействуя друг на друга, постепенно стали единым общим и бесконечно разнообразным музыкальным языком. Это можно сравнить с тем, как сбегающие с гор маленькие ручейки, образовавшиеся от таяния снегов, сливаясь вместе, образуют могучую реку, несущую свои воды к океану. Наиболее плодотворными источниками европейской музыки явились национальные

музыкальные культуры итальянцев, французов, немцев и русских. Каждый народ Европейского континента своей национальной музыкой выразил свое мироощущение, свое представление о жизни, любви и красоте. Но не только народное искусство создало музыкальный язык Европы. Сотни замечательных музыкантов — некоторые из них, отмеченные божественной печатью гения, — сумели передать на языке европейской музыки все заложенное в них творческое богатство эмоций, воображения и вдохновения. Их творения относятся к величайшим достижениям европейской культуры.

Европейскую музыку, в зависимости от четырех очагов культуры на континенте, можно подразделить на четыре группы: латино-средиземноморскую, англосаксонскую, славянскую и нордическую.

Музыкальные достижения латино-средиземноморской культуры достигли своего расцвета в пятнадцатом и шестнадцатом веках в Италии и Испании в хоровой музыке, наиболее яркими мастерами которой были Палестрина и Витториа. Поразительная плодовитость Италии во всех областях искусства составляет славу и величие европейской культуры. В течение многих веков Италия выдвигала нескончаемый поток крупнейших художников и великих произведений искусства в области музыки, живописи, скульптуры, архитектуры и поэзии. Одним из самых выдающихся среди них был Палестрина, чья «Месса папы Марчелли», хотя и сочиненная им в юности, является шедевром красоты и глубины чувства. То же самое можно сказать о его «Ламентациях» и «Сокрушениях», о его рождественском мотете, о «O magnum mysterium», его «Surge illuminare», его шестиголосной мессе «Assumpta est Maria» и восьмиголосной «Stabat Mater».

Приблизительно в тот же период создавал свои не менее выдающиеся шедевры испанский композитор, органист и монах Витториа. Наиболее вдохновенными его произведениями мне представляются «Vere languores postros», мотет «Duo Seraphim», две мессы «Ave Maria Stella» и «De Beata Virgine», шестиголосный мотет «O Domine Jesu Christe» и мотет «Vere languores». Витториа был целиком охвачен мистическим духом, который был так силен в Испании в шестнадцатом веке. Музыка Витториа отличается глубокой эмоционально-

стью, теплотой, выразительностью. Его полифоническое мастерство, пожалуй, уступает мастерству Палестрины, но зато его музыка сильнее выражает глубокие внутренние переживания. В одной из месс Витториа использована тема мадригала Палестрины — свидетельство дружбы, связывавшей двух великих композиторов.

В какой-то степени музыка Витториа воплощает чувства, выраженные в живописи Эль Греко и Мурильо. Стремление Эль Греко к религиозным сюжетам, глубокое чувство, наполняющее его картины, умение создать эмоциональные религиозно-мистические образы — все эти качества можно найти и в музыке Витториа. Оба они жили в Испании в одно время и могли влиять друг на друга. Мурильо появился позднее, но и в его картинах наблюдается та же самая любовь к библейским сюжетам и настроения религиозного экстаза.

Позднее, в семнадцатом веке начался могучий расцвет оперы в Италии, давший миру нескончаемый ряд выдающихся произведений.

У англосаксов музыкальная культура достигла высокого уровня уже при Шекспире. Затем появились шедевры Таллиса и Берда, композиторов, мало известных за пределами Англии, однако занимающих почетное место в европейской музыке того периода. Позднее, при Перселле наступил блестящий расцвет англосаксонской музыки. В конце девятнадцатого века происходит новый подъем в английской музыке, проявившийся прежде всего в творчестве Эльгара. В своих симфонических вариациях «Enigma» он достиг высокой выразительности и вдохновения.

Славянская музыка в XV и XVI веках получила высокое развитие в хоровом творчестве польских композиторов. Позднее, начиная с Глинки, за которым последовали Мусоргский, Римский-Корсаков, Бородин, Чайковский, Стравинский, Прокофьев и Шостакович, славянские композиторы непрерывно вносили обильнейшие вклады в европейскую музыку, обогащая ее красочностью, богатством фантазии, новыми ритмами, глубокой выразительностью.

Нордическая музыка наивысшего своего расцвета достигла в шестнадцатом веке в Нидерландах, подарив миру замечательную хоровую музыку фламандского композитора Орландо ди Лассо. Несмотря на итальян-

ское имя, он выразил в своей музыке чисто нордическую активность и глубину мысли. За ним последовали уже такие титаны, как Бах и Гендель, положившие начало блестящей плеяде великих музыкантов, обогативших мир музыки, — Глюк, Гайдн, Моцарт, Бетховен, Шуберт, Шуман, Брамс, Вагнер, Штраус.

Сибелиус, невзирая на свое финское происхождение (которое, возможно, восходит к азиатскому) и несмотря на присущие только ему особенности музыкальной выразительности, по своему музыкальному миросозерцанию относится к северному кругу композиторов. Вообще, искусство современных европейских северных стран—Финляндии, Швеции, Норвегии и Лапландии — хотя и отличается свежестью, чистотой и бодростью, столь свойственными северному климату, носит на себе также черты чего-то экзотического, таинственного, задумчивого, навеянного, очевидно, длинными, темными, зимними ночами.

Случается иногда в истории человеческой культуры, что какая-нибудь форма искусства, получившая развитие в одной стране, в силу совершенно случайных обстоятельств переносится в другую страну. Интересный пример такой миграции имел место в семнадцатом веке в Италии, Франции и Англии. Приблизительно в середине семнадцатого века маркиз де Гиз возвращался из Мальты во Францию через Италию. Случайно услышав игру на скрипке маленького итальянского мальчика, де Гиз уговорил его поехать с ним во Францию, где и пристроил его на работу кухонным мальчиком у своей племянницы, принцессы Монпансье — двоюродной сестры Людовика XIV. Однажды граф де Ножан, восхищенный игрой на скрипке маленького итальянца, перевел его из кухни в оркестр. Музыкальная одаренность ребенка была столь велика, что вскоре он стал одним из участников знаменитого в то время оркестра, носившего название «Двадцать четыре скрипки короля». Скоро Людовик XIV специально для него создал новый оркестр под названием «Маленькие скрипки». Этот молодой итальянский музыкант по имени Жан Батист Люлли вскоре проявил могучую силу своего гения. Он подружился с Мольером, вдвоем они создали множество балетов и опер. Люлли общался с лучшими музыкантами французского двора и со временем стал первым придворным

музыкантом Людовика XIV. Несмотря на свои блестящие успехи, он оставался очень скромным человеком и в течение многих лет усиленно изучал работы итальянского композитора Кавалли с целью восполнить пробелы своего музыкального образования и впитать музыкальные влияния своей родной страны. Музыка Люлли является одним из величайших достижений итальянского и французского искусства.

Примерно в те же годы по инициативе английского короля Карла II, вернувшегося после многолетнего изгнания из Франции в Англию, молодой английский музыкант по имени Пэлхэм Гэмфрис был направлен в Париж для изучения композиции у Люлли. Вернувшись через несколько лет на родину, Гэмфрис создал ряд великолепных сочинений. К несчастью, Гэмфрис умер очень молодым, раньше, чем раскрылось его замечательное дарование. Все же музыка, которую он успел написать, оказала сильное влияние на Перселла и позднее на Генделя. Рассказанный мной эпизод иллюстрирует, как музыкальные влияния перекочевали сначала через Люлли из Флоренции в Париж, затем через Пэлхэма Гэмфриса — из Парижа в Лондон и вызвали последовавший позднее расцвет английской музыки в лице Перселла и Генделя.

Возможно, что у некоторых неевропейских народов музыкальный язык отличается порой большей гибкостью и пластичностью ритмики. Однако в одном отношении европейская музыка остается непревзойденной — речь идет о величайшем богатстве и выразительной силе ее гармонии и полифонии. Мировая музыка, которая станет в грядущем частью мировой культуры, будет органически развивать несметные богатства европейской музыки, так же как и музыкальные источники других континентов.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ НАРЕЧИЯ АФРИКИ, АЗИИ И ДРУГИХ ОТДАЛЕННЫХ КУЛЬТУР

31

М

можно было бы написать множество книг о музыке различных народов Африки и столько же о музыке народов Азии. В этой книге я имею возможность лишь бегло коснуться некоторых основных аспектов этой обширнейшей темы.

В Северной Африке мы встречаемся в основном с музыкой арабского происхождения. Можно подразделить ее на следующие виды: старинная традиционная музыка, возможно, пришедшая из Ирана, арабская музыка таких культурных центров, как Маракеш, и, наконец, музыка кочующих арабских племен. Кроме того, следует упомянуть песни и пляски арабских моряков. В Ураке, там, где соединяются Тигр и Евфрат, я видел большие корабли, плавающие в Персидском заливе, на палубах которых сидят кружком матросы и поют арабские песни в танцевальных ритмах. Один играет на тростниковой флейте, другой — на барабане. Посреди круга двое матросов танцуют. Иногда танцоры напевают песни, очевидно, соответствующие нашим матросским песням. Песни и пляски арабских матросов обладают своим характерным ритмическим и мелодическим рисунком, отличающимся от других видов арабской музыки, которую мне доводилось слышать.

Жизнь арабов наполнена поэзией. Одно из многих

незабываемых впечатлений — голос муэдзина, раздающийся в ночной тиши с высокого минарета и призывающий к молитве. Обратив лицо к Мекке, муэдзин зовет: «О, Аллах! ...О, Аллах!». Мелодический рисунок этого призыва различен, видимо, он является плодом творчества каждого муэдзина. Минареты обычно очень красивы, их тонкие башни возвышаются над домами и городскими стенами. В ночной тиши голос муэдзина разносится очень далеко. Когда он начинает свою песню, повсюду царит безмолвие, но в какой-то определенный момент начинается всеобщее оживление: слышится гул голосов. Мгновение — и город оживает, в то время как первые лучи восходящего солнца освещают верхушки башен и минаретов.

В Египте, в храмах я слышал коптские песни. Они привлекают пластичностью ритма, нередко очень красивыми и распевными мелодиями. Эти песни поют без инструментального сопровождения. Вероятно, они восходят к глубокой древности.

Далее к югу музыка постепенно становится наполовину негритянской, наполовину арабской. Это слияние двух совсем различных культур рождает странную музыку, порой проникнутую каким-то демоническим экстазом.

Еще дальше, к югу континента, музыка приобретает чисто африканский характер. У каждого племени — своя музыка, в каждой деревне — свои музыкальные обычаи и краски. Важнейшую роль играет ритм. Не поддается описанию барабанная музыка негритянских обрядовых танцев. Переплетение различных, порой противостоящих друг другу, ритмов создает необычайно сложный рисунок, значительно более сложный, чем все известное в этой области в европейской музыке.

Иногда музыка начинается сравнительно негромким звучанием трех барабанов. Первый барабан настроен приблизительно на октаву ниже «до» первой октавы. Этот барабан создает ритмическую основу, которую было бы нелегко записать при помощи нашей ограниченной системы нотописи. Затем вступает второй барабан, настроенный на несколько тонов ниже. Его ритмический рисунок резко отличается от первого. Оба постепенно усиливают звук, как бы подчеркивая противоречия контрастирующих ритмов. Постепенно этот поединок

двух ритмических потоков доходит до большого напряжения. Тогда вступает третий барабан, настроенный значительно выше, чем предыдущие два. Этот барабан создает совсем новый ритмический рисунок. Теперь уже разгорается битва между тремя различными ритмами, достигая величайшего, захватывающего дух напряжения. Кажется, самый воздух насыщен электричеством. Внезапно вступает сидящая немного поодаль вторая группа из трех барабанщиков. Причем каждый — в новом, чрезвычайно сложном ритме. Постепенно вторая группа барабанщиков доходит до такого же экстатического состояния, как и первая (которая тем временем продолжает свою бешеную игру). Таким образом, уже бушует битва шести различных ритмов, что производит впечатление полного звукового хаоса. И вот вступает еще третья группа. Тоже—сначала один, потом второй, потом третий, и каждый со своим ритмом, и каждый в своем строе.

Теперь уже звучат девять различных ритмических рисунков, звучат девять по-разному настроенных инструментов.

Но вот все девять начинают играть еще и еще громче. Как будто каждый музыкант подгоняет, подхлестывает своей игрой другого в этой безумной гонке, которой нет конца. Такого рода музыка продолжается часами, пока не только исполнители, но и танцоры не дойдут до состояния полного изнеможения.

Некоторые обрядовые празднества сопровождаются своего рода хоровым пением. Запевает один, ему отвечает хор мужских голосов. Затем опять поет один голос, и снова раздается ответ хора. Это несколько напоминает антифонное пение в римско-католической и православной церкви.

Иногда на празднествах звучит музыка, исполняемая на инструментах, напоминающих трубы, или на больших военных барабанах. У некоторых племен воины не применяют барабана, а вместо этого бьют тяжелыми палками по выдолбленному стволу дерева, что дает глубокий, далеко слышный звук.

У некоторых племен существует обычай петь воинственные песни во время военных игр, которые представляют собой обрядовые песни, втягивающие в свою орбиту сотни воинов.

В Азии число различных музыкальных наречий еще больше, чем в Африке. Я попытаюсь хоть бегло обрисовать это обширное море разнообразных музыкальных форм.

В Малой Азии музыка в основном арабская, но отличается большим ритмическим и мелодическим разнообразием. В Ираке музыка, видимо, восходит к древним вавилонским, ассирийским и халдейским источникам. Эти источники проследить очень трудно и потому, что их происхождение связано с отдаленнейшими эпохами, и потому, что мне не удалось в Ираке найти людей, которые бы изучали историю своей музыки и могли бы пролить свет на множество сложных явлений и стилей, унаследованных от разнообразных и древних культур.

Иранская музыка обладает своими характерными звукорядами, основанными на очень давних традициях, возможно, сложившихся под воздействием кочевых скифских племен, а позднее — древнеармянской культуры.

Очень высоко развитую музыкальную культуру мы встречаем в северной Индии. Несмотря на то, что она не раз подвергалась нападениям иноземных сил и миграциям, несшим с собой чужеродные влияния и новые музыкальные концепции, древняя индийская музыка все же остается главным музыкальным наречием. Основой индийской музыки являются «раги», представляющие собой сочетание звукоряда и традиционной мелодии. Эта мелодическая канва служит основой для создания музыкальных произведений, построенных в виде своеобразной темы с вариациями, импровизируемыми певцами или инструменталистами. Некоторые «раги» полагаются исполнять или петь только в определенные часы дня или времена года.

Основой индийской концепции ритма является «табла» — нечто значительно более сложное и более развитое, чем наша западная ритмическая система. Музыкальный ритм индийцев составляет часть их концепции космического ритма. Одной из наиболее развитых форм индийского ритма является барабанная музыка. В Индии существуют два вида барабанов — «табла» и «дхол», несколько напоминающих наши литавры. Табла, на которой играют правой рукой, меньше размером и выше настроена, чем табла, на которой играют левой рукой.

Техника игры левой рукой очень сложна. На обоих барабанах играют пальцами, а не палочками.

Мне думается, что в Индии существует какая-то сложная система сигнализации барабанным боем. Создается впечатление, что исполнители через посредство отбиваемых ими на барабанах ритмов передают друг другу какие-то мысли. Однако мне не удалось получить достаточное представление о существе этих таинственных ритмов, которые, возможно, соответствуют нашим телеграфным кодам. Телеграфные коды применяются главным образом для передачи каких-то практических, конкретных мыслей. В Индии же ритмические сигналы барабанов являются как бы частью внутреннего бытия человека, способом гипнотической передачи глубоких размышлений, психических понятий.

В индийской музыке октава не разделяется, как у нас, на двенадцать полутонов, но делится на двадцать два маленьких интервала, называемых «шрути», которые, грубо говоря, соответствуют нашим четвертитонам. Между этими «шрути» имеются еще меньшие интервалы, доступные только первоклассным музыкантам. Я не смог найти никого, кто бы объяснил мне происхождение этих самых маленьких интервалов или кто мог бы организовать их в какую-то систему. У индийцев имеются названия тонов, приблизительно соответствующие нашим. Впервые их названия упоминаются в книге «Махабхарата» * в четвертом веке до нашей эры. Вот они:

А	ЛЯ	DNA
В	СИ	NI
С	ДО	SA
D	РЕ	RI
Е	МИ	GA
F	ФА	MA
G	СОЛЬ	PA

В Южной Индии сохранилась еще более древняя форма музыки — так называемой дравидской. Лучшие образчики мне довелось слышать в Мадуре и Трихинополе. В Мадуре я слышал исполнение виртуоза на вине. В этой стране сотни различных музыкальных инст-

* Памятник древнеиндийского эпоса. (Прим. ред.)

рументов, но самый замечательный из них — вина. Исполнители на этом инструменте владеют различными техническими приемами.

Оценить в полной мере чарующую прелесть такой игры можно только, услышав исполнение подлинного виртуоза-исполнителя. Невозможно словами описать волшебное звучание вины, подобное шелесту крыльев летящего духа поэзии, возбуждающего таинственный и едва уловимый душевный трепет.

В Гвалиоре я слышал великолепного исполнителя на сароде. Его игра отличалась блеском и поразительным техническим совершенством. Отношение к музыке у него было совсем иное, чем у исполнителя на вине, которого я слышал в Мадуре — более свободное и более современное.

В индийских храмах в качестве музыкального инструмента нередко применяются большие морские раковины, в которых прорезаются соответствующие отверстия. Хорошо владея техникой, жрецы умеют извлекать из этих раковин разные тоны и разнообразные тембры. Звук такой раковины чистый и нежный, напоминающий воркование голубей.

Однажды в Бенаресе я отправился в монастырь Рамакришны, чтобы изучить формы и характер древних санскритских песнопений. Я попросил одного из монахов спеть мне Самаведу с тем, чтобы я смог ее записать, насколько это возможно, нотным письмом. Самаведа в какой-то степени соответствует нашей литургии и исполняется на основе пяти, а иногда семиструнного звукоряда. Мы условились встретиться до захода солнца на берегу Ганга.

Мы взяли лодку и выехали на середину реки. От захода солнца, всю ночь напролет до восхода солнца мы гребли то вверх, то вниз по реке, плыли мимо огромных храмов, ступени которых спускаются прямо к воде, мимо пылающих погребальных костров. Всю ночь монах цел мне на санскритском языке древние мелодии. Видимо, никто теперь не знает их происхождения. Иногда к нам из храмов доносилось пение, барабанный бой, звуки труб и особого инструмента типа двойной свирели, который применяют только в Бенаресе. Никогда мне не забыть эту ночь, наполненную таинственной музыкой и возможным только в Индии ощущением непосред-

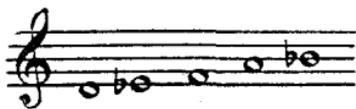
ственного соприкосновения с реальностью жизни и смерти...

На Цейлоне я нашел музыку совершенно иного толка — буддистскую, но отличающуюся от буддистской музыки Китая и Японии. В храмах Цейлона хранятся старинные колокола, обладающие не только изумительно красивым звуком, но и еще одним замечательным свойством — их обертоны гармоничны. Как известно, большинство колокольных обертонов обычно негармоничны. Современные колокольные мастера на Западе умеют настраивать обертоны, но у нас это сравнительно новое достижение, в то время как на Цейлоне буддисты уже много столетий назад знали секрет гармоничной настройки колоколов.

Исключительным богатством отличается музыка острова Ява. Высоко в горных местностях я встречал людей негроидного типа. У них я видел ударный инструмент из выдолбленного ствола дерева, напоминающий африканские барабаны. Самым распространенным на Яве является оркестр под названием «гамелан», состоящий приблизительно из тридцати ударных инструментов. Трудно передать глубину, фантастику и поэтичность звучания «гамелана» на Яве и на Бали.

На западной оконечности Явы находится холмистая местность под названием Сунданиз; музыка там отлична от музыки центральной и восточной Явы. Возможно, что сунданизийцы другого расового происхождения, поскольку весь характер их музыки совсем иной. У них имеет распространение быстрая флейтовая музыка. Ей нельзя отказать в своеобразном очаровании и красоте.

Звукоряд на Яве и на Бали пентатонический, но разнообразного строения. Одним из самых красивых мне кажется следующий:



Основные музыкальные темы на Яве старинного происхождения, а на Бали — более современные, порой проникнутые юмором, причудливые и, пожалуй, более народные. Главные мелодические истоки яванской музыки восходят к индийской культуре. Нашествие исла-

ма, по-видимому, не оказало особого влияния на музыку, во всяком случае, сейчас оно почти не ощущается. Тематика песен часто связана с индийскими легендами и эпосом—с «Махабхаратой» и «Рамайаной», которым не менее, чем за две с половиной тысячи лет, а возможно, и больше. Гармонии и подголоски, украшающие и оживляющие эти старинные мелодии, традиционны по форме. Очень возможно, что эти темы являются самыми древними в мире формами искусства, сохранившими свою жизненность до наших дней. Столь же древними являются народные пляски и теневой театр, часто связанные с этой музыкой. Музыка острова Бали, все время развивающаяся в новых направлениях, смотрит в будущее, в то время как яванская музыка лишь оглядывается на свое прошлое. Яванская музыка вся окутана традициями ушедших времен. Музыка Бали отражает любовь к жизни, она жизнерадостна, прихотлива и является ярким выражением быта этого солнечного острова.

У меня сохранилось незабываемое воспоминание об одном музыкальном впечатлении, полученном на Яве. Однажды ночью в пригороде, недалеко от Джокьякарты, происходило обрядовое празднество, частью которого было исполнение старинной обрядовой музыки. Празднество продолжалось от захода солнца до зари. Поскольку оно происходило в частном доме, я мог прислушиваться к нему только издали. Послушав несколько часов, я вернулся в тот загородный дом, около Джокьякарты, где я жил, и записал основные мелодии. Ночь была необычайно знойная, и около моего окна распустился ночной цветок, наполнивший воздух своим благоуханием. Заснул я только под утро, но алые лучи восходящего солнца разбудили меня, и до моего слуха донеслись финальные звуки далекой музыки празднества. Гонги величественно и торжественно исполняли благородную заключительную тему. Это был кульминационный и наиболее торжественный момент церемонии.

В северной части Бали музыка более дикая и стремительная, чем на юге, где она отличается лиричностью и звонкостью. Почти в каждой деревушке острова имеются один или два гамелана. Оркестры побольше называются «гонгами». Каждая деревня отличается своими обычаями и нравами, там нет ничего стандартизованно-

го, то же самое относится и к музыке, которая рождается в процессе импровизации. Обычно в гамелане участвуют два барабанщика, они же и являются руководителями оркестра. Они импровизируют музыку иногда на традиционные народные темы, иногда на темы современного фольклора. Нотной записи не существует. Любой из участников оркестра может предложить свой ритм или мелодическую фразу. Участники гамелана порой репетируют по многу часов подряд, при этом они сидят друг против друга, образуя каре. Как и на острове Ява, некоторые инструменты напоминают собой медный гlockenspiel: металлические полосы прикреплены к полоскам телячьей шкуры, натянутым на бамбуковые резонаторы. Другие инструменты напоминают тарелки или гонги, положенные горизонтально на полосы недубленной кожи. Гамелан обычно подразделяется на две группы: одна включает десять голосов, другая — тринадцать.

Самые глубокие и низкие звуки гамелана издаются большими гонгами, подвешенными вертикально. Почти все они изготавливаются в Самаранге на Яве. Эти гонги обладают большой силой и слышны, особенно ночью, на очень далеких расстояниях. Тон у них глубокий и проникающий, создающий вибрирующую сгущенную основу для гармоний. Вот их форма:

вид сбоку



вид сверху



Исполнитель ударяет по центру гонга большими, тяжелыми колотушками с мягкими головками.

В некоторых гамеланах участвует сольный струнный инструмент с одной или двумя струнами, несколько на-

поминающий наш альт. Возможно, он яванского происхождения. Имеется и другой сольный инструмент — это бамбуковая флейта. Кроме того, применяется и нечто вроде наших тарелок, называемых «тиен-тиен». Жители Бали, произнося это слово, фонетически подражают мягкому звучанию тарелок.

Описанный гамелан на Бали не является обязательным для всех этих оркестров. Каждый оркестр в той или иной степени варьирует эти общие данные. Очень часто главные темы исполняются инструментами средних размеров, а подголоски — небольшими инструментами. Если применять нашу терминологию, то можно сказать, что каждые четыре доли акцентируются ударом маленького гонга, каждые восемь долей — ударом гонга больших размеров, каждые шестнадцать долей — ударом еще более мощного гонга, через каждые тридцать две доли вступает самый большой гонг. Весь тональный диапазон гамелана укладывается приблизительно в пять наших октав.

Жители Бали страстно любят музыку. Каждый вечер, примерно за час до захода солнца, они собираются где-нибудь в центре своей деревни и начинают играть. Это может продолжаться вплоть до рассвета. Мягкие, напоминающие колокольный звон, звуки гамелана как бы смешиваются с ароматом распускающихся ночью цветов. Свободные импровизированные ритмы их музыки говорят о жизнерадостном нраве этого народа. Их поэтичная музыка выражает преклонение перед красотой природы, жизнерадостность, непосредственную живость характера.

Неописуемым разнообразием отличается музыка Китая. Страна эта настолько велика, что, хотя музыкальные основы здесь едины, однако каждая провинция имеет свои особенности. Китайская культура — одна из древнейших, и каждый период истории Китая рождал свою музыку. С доисторических времен и до конца династий Шань и Ин (1122 г. до н. э.) погребальные церемонии сопровождалась музыкой и танцами. В качестве инструментов применялись бамбуковые флейты с тремя отверстиями. В эпоху Чжоу император Цзин Ши-хан повелел сжечь все древние книги и рукописи, провозгласив: «Те, которые будут прибегать к древности, чтобы умалить значение нашего времени, будут казне-

ны». Так были уничтожены многие музыкальные записи предыдущих эпох. Во время династий Сун и Юань (начиная с 907 г. н. э. до 1368 года) все искусства, включая поэзию и музыку, переживали расцвет. В этот период времени была создана значительная часть китайского музыкального фольклора.

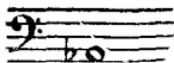
Из китайских источников известно, что во время династии Тан императорский придворный оркестр состоял из 120 инструментов, напоминающих арфу, 40 флейт, 180 щипковых инструментов типа лютни, 200 шенов (многоствольные духовые инструменты с резервуаром), двадцати инструментов, напоминающих наши гобои, множества различных барабанов и колоколов, а также нескольких разновидностей каменных гонгов.

К сожалению, от музыки эпох Тан и Сун — периода расцвета китайского искусства — мало что сохранилось. Подобно тому как в китайской живописи графическая линия имеет больше значения, чем колорит, так и в музыке китайской мелодический рисунок получил более сильное развитие, чем гармония и тембровая окраска. Основой китайской живописи является рисунок тушью со множеством градаций интенсивности цвета от светло-серого до самого глубокого черного цвета. С этим основным рисунком сочетаются красочные пятна. В китайской живописи отчетливо ощущается восприятие мира не в трех, а в двух измерениях, точно так же и в музыке — внимание концентрируется прежде всего на мелодической линии. Когда в Китай пришел буддизм, вместе с ним в китайскую музыку проникли и индийские влияния, но, к несчастью, от китайской буддистской музыки тех времен сохранилось очень мало. Старинные флейты из слоновой кости и нефрита дают некоторое представление о частотных соотношениях, являвшихся основным звукорядом в те отдаленные времена. Почти во всех формах китайской музыки чаще всего применяются звукоряды, состоящие из пяти тонов, т. е. пентатоника.

Среди китайского музыкального инструментария, используемого в театральной и народной музыке, следует назвать два рода труб — первая с чашеобразным мундштуком, вторая — с тростниковым. Широко распространены двуструнная китайская скрипка «эрху», на которой играют бамбуковым смычком, и струнный щипко-

вый инструмент «пиба», напоминающий нашу гитару, малый барабан с одной мембраной и большой барабан с двумя мембранами из воловьей кожи. Существуют два рода флейт, обычно бамбуковых, но иногда сделанных из слоновой кости или нефрита. Китайские оркестры часто включают духовой инструмент «шен», представляющий собой небольшой резервуар с целой группой тростниковых флейт; широкое применение имеют всевозможные звенящие инструменты — колокола, колокольчики, большие и малые гонги, тарелки и пр.

Один из самых благородных по звучанию инструментов можно встретить в тибетских монастырях. Это нечто вроде распрямленного тромбона, длиной около двенадцати футов. Сделан он обычно из меди и имеет отдельные секции, которые входят одна в другую, как части телескопа. Он участвует в музыкальном сопровождении так называемых «плясок дьявола». Он издает звук ля-бемоль (с частотой колебаний около 100 в секунду):



Музыка, исполняемая ламаистскими монахами во время «плясок дьявола», звучит приблизительно в фа миноре. Применяется этот инструмент и во время процессий, но поскольку он очень громоздкий и тяжелый, его несут двое или трое монахов.

Одним из высших достижений азиатского искусства является музыка, сопровождающая драматические представления «Но» в Японии. Чтобы изучить как следует это искусство, понадобилось бы посвятить ему всю жизнь. Корни «Но» восходят к древнейшим легендам и доисторическим представлениям человека о Вселенной. Актеры частично говорят, частично поют, но их представление о пении совсем не похоже на наше. В музыкальном сопровождении участвуют гонги, барабаны, колокола, деревянные колодки. Ритмический рисунок этой музыки абсолютно асимметричен, но тесно связан с разветвляющимся действием драмы.

Я считаю кото лучшим из японских инструментов. В кото тринадцать струн, на которых играют тремя кусочками слоновой кости — тсумэ. Тсумэ прикрепляются к большому пальцу и второму и третьему

пальцам правой руки. В Японии распространен также инструмент сямисэн, на котором натянуты три струны, его резонатор покрыт змеиной кожей.

Во многих частях света звучит музыка кочующих цыган; истоки ее, может быть, лежат в Азии. Для тех, кто любит музыку, идущую от сердца — непосредственную, страстную, эмоциональную, без искусственных влияний так называемой цивилизации, — цыганская музыка — источник огромного наслаждения. Цыгане живут во многих странах, но лучшие образцы цыганского творчества я слышал в России, Румынии, Венгрии и Испании. На испанской цыганской музыке отразились влияния музыки кочующих марокканских арабов. Цыганская музыка в России часто полна грусти и тоски. Венгерская цыганская музыка отличается большой эмоциональностью, чувственностью, резкими сменами настроений — от искрящегося веселья к глубокой скорби. Музыка румынских цыган часто подражает пению птиц. Исполнение ее на скрипке требует огромного мастерства, но отнюдь не академического характера. Однажды в одном из отдаленных районов Индии я набрел на кочевников, похожих на цыган. На них были такие же яркие одежды и большие золотые серьги в ушах; кроме того, у всех у них была свойственная цыганам горделивая походка. Ночью они пели и танцевали вокруг костра, как все цыгане в других странах. Однако их музыка была совсем не похожа на цыганскую музыку, слышанную мною в Европе, и я ничего не смог узнать о их происхождении. Я вынес из этой встречи ощущение, что они сродни самым древним цыганским племенам.

Высокую культурную ценность для всех, кто интересуется ритмом и мелодией в их первоначальной экзотической форме, далекой от наших западных образцов, представляет музыка индейцев, населяющих американский континент. Каждое индейское племя обладает своей музыкой, основанной на своеобразных ладовых соотношениях. Эта музыка поется и играется во время обрядовых плясок, являющихся частью религиозных обычаев. Обычай эти связаны с празднествами, отмечающими смену времен года, различные фазы луны, сбор урожая, наступление сезона дождей, весеннее обновление природы.

В Аризоне индейцы племени навахо делятся на два клана — тех, которые живут более или менее оседло в круглых хижинах—хоганах, и кочевников, постоянно передвигающихся с места на место со своими стадами коз и овец. Оседлые навахо поют свои песни, сидя кругом на земляном полу внутри хогана. Слова этих песен сложены на древнем наречии, которое мало кто понимает из нынешних навахо, подобно тому как наши священники произносят латинские слова молитв, не понимая их смысла. Есть нечто общее между песнями навахо и некоторыми мелодиями племен в Центральной Африке, хотя, конечно, они развивались самостоятельно.

Жители почти всех островов Тихого океана обладают своими музыкальными наречиями, так же как и многочисленные индейские племена в республиках Центральной и Южной Америки. Следует записать на пластинки наиболее характерную фольклорную музыку всех народов мира. Такая запись стала бы вечным памятником музыкальной культуры каждой страны и важным вкладом в мировую культуру.

НАРОДНАЯ И ПОПУЛЯРНАЯ МУЗЫКА

32

К

аждая страна имеет свой музыкальный фольклор — песни и танцы.

В Западном мире часть народной музыки восходит к далеким языческим временам. Однако со временем она была поглощена и приспособлена христианством к новым обычаям и праздникам. Так, песни и пляски языческого праздника зимнего солнцестояния превратились в рождественский фольклор. Народная музыка, связанная с праздником весеннего равноденствия, стала пасхальной. Музыка, возникающая в гуще народной жизни, обычно проникнута искренностью чувств и высокой поэтичностью образов. Нередко мелодии и ритмы народной музыки входят в сочинения, создаваемые композиторами. В других случаях эти характерные элементы служат композитору толчком для создания образов глубоко индивидуального содержания и формы.

В истории европейской музыки Гайдн был одним из первых композиторов, охотно обращавшихся к народно-песенным источникам. В его симфониях нетрудно обнаружить мелодии и ритмы, происхождение которых связано с народной музыкой Венгрии, Хорватии и Штирии, где он жил и работал.

В праздничные дни крестьяне надевают там свои разноцветные национальные костюмы и заводят веселые

хороводы и песни. Гайдн любил принимать участие в этих сельских празднествах, и в его симфониях немало причудливых, полных юмора мелодий и ритмов, сохранивших в себе все очарование и жизнерадостность австрийской народной музыки того времени. В ритмике его тем нередко встречаются нечетные пяти- или девятитактовые фразы, характерные для хорватских народных песен.

То же самое относится к Мусоргскому. Его опера «Борис Годунов» насыщена темами из русского музыкального фольклора. В сцене коронации Бориса Мусоргский мастерски использует мелодию старинной песни славления. В арию Варлаама Мусоргский вплетает интонации старинной народной песни, которая постепенно усложняется вариационной разработкой. Гениальность этих вариаций и высокое мастерство оригинальной оркестровки Мусоргского еще не получили должного признания. Оркестр Мусоргского пронизан веселым юмором, тонкой иронией; композитор замечательно точно и художественно целесообразно сопоставляет звучание контрастирующих групп инструментов.

В «Петрушке» Стравинский с захватывающим блеском и фантазией сочетает характерные черты русского фольклора с заливчатой музыкой ярмарочных плясок. Это подобно некоему пестрому звуковому ковру, в котором волшебным образом переплетаются беззаботные народные песни и плясовые ритмы. Вместе с тем в этой музыке есть отголоски существования какого-то другого темного и таинственного мира.

И все эти контрастирующие образы проникнуты иронией, юмором и чисто славянской силой воображения.

Сибелиус занимает особое место в истории музыки. Его творческое сознание так глубоко насыщено народной музыкой своей страны, что почти все им созданное представляется нам музыкой финского народа. В этом смысле можно утверждать, что он обогатил свою страну несметными сокровищами новой народной музыки, которая навеки останется одной из жемчужин финской культуры. Многие его сочинения — одновременно и народная и композиторская музыка. В них запечатлелась страстная любовь композитора к родной земле, к Природе.

Песни Сибелиуса глубоко выражают его индивидуальность. Это музыка, проникнутая высокой оригиналь-

ностью и одновременно всеми своими корнями связанная с народными истоками. Скрипичный концерт Сибелиуса — это, по существу, одна из его лучших симфоний, свободная, рапсодическая по форме, с чарующей ритмикой в фольклорном духе в танцевальных эпизодах третьей части. Струнный квартет Сибелиуса «*Voces intimae*» насыщен горячей и в то же время сдержанной выразительностью, столь характерной для финского народа и для колорита природы Финляндии.

Первая и Вторая симфонии Сибелиуса, хотя и написанные им в ранней молодости, поражают своей зрелостью. Темы симфонии оригинальные, но проникнутые отголосками финской народной музыки. Фактура свидетельствует о любви Сибелиуса к органному пункту в нижнем регистре и повторяющимся фигурациям, служащим основой для развития широкораспевных тем.

Его Четвертая симфония более индивидуальна, в ней еще глубже запечатлена суровая природа Севера. Музыка выражает ощущение человека в темные и холодные зимние ночи, она насыщена глубокими раздумьями, созерцательностью, мистическими настроениями.

Пятая симфония в какой-то степени возвращается к народнопесенному языку Первой и Второй; но Шестая уже обращена к Седьмой — одной из лучших симфоний Сибелиуса. Это одночастная симфония, в которой рукой мастера все объединено в необычайно цельное звуковое полотно. Внутри этой мощной структуры можно различать медленную часть, быстрое танцевальное скерцо и заключительное аллегро. В первой части потрясает музыкальный эпизод, написанный в форме хорала — вначале звучащий у альтов, виолончелей и контрабасов, к которым потом присоединяются скрипки. Хотя многие темы симфонии звучат, как фольклорные, все они являются оригинальными. С точки зрения архитектоники — это одно из величайших достижений музыкального искусства.

Основные элементы народной музыки стран средиземноморского бассейна возникли в очень далекие времена. Музыка Мануэля де Фалья и Альбениса насыщена мелодическим и ритмическим началом традиционной испанской народной музыки. Некоторые французские композиторы — Дебюсси, Равель, Лало, Бизе — впитали и отразили в своих произведениях яркие краски и рит-

мическую характерность испанской народной музыки. Португалия, Прованс, Каталония, Греция, Италия — страны богатейшей народно-песенной культуры, которая запечатлела быт и нравы народов этих стран. То же самое можно сказать об Ирландии, Шотландии, Уэльсе, Англии, Скандинавских странах, германских землях Центральной Европы, о Чехословакии, Болгарии, Боснии, Каринтии, Хорватии, Герцеговине, Черногории, Моравии, Польше, Сербии, Словакии, Словении, Штирии. Неисчерпаемы песенные сокровища различных областей России. Насколько мне известно, особенно высокими художественными достоинствами отличается народная музыка Абхазии, Башкирии, Бурят-Монголии, Чувашии, донских и кубанских казаков, Казахстана, Туркменистана, Украины и Узбекистана. Очень многочисленны и особенно прекрасны песни и пляски Украины. Некоторые из них — древние и архаичные, другие — создаются в наше время. Из этого обширного моря европейского фольклора очень многое может лечь в основу современной музыки. Впрочем, некоторые из этих народных песен и танцев выигрывают, оставаясь в своей первоначальной, не обработанной форме. Обычно это относится к тем фольклорным произведениям, которые связаны с народными празднествами или с ритмами трудовых процессов.

Франция дала миру подлинные жемчужины фольклора. Таковы непревзойденной красоты «Жалобы» по поводу смерти Карла Великого, относящиеся к девятому веку, песня «О, Мария» одиннадцатого века, старинная мелодия «*Chant des livrées*», часто исполнявшаяся на сельских свадьбах, народная бретонская песня «*Le Clerc du Trémelo*». Хороши испанские песни *Villancicos*, возможно, восходящие ко временам оккупации южной Испании арабами, испанские танцы с кинжалами, каталонский национальный танец «*Sardana*», сопровождаемый маленькой флейтой и барабаном, баскский танец «*Astiguetu*» в пятидольном размере, португальские и бразильские *Modinhas*, швейцарские альпийские песни, а также типичные для Швейцарии иодели. К этой же сокровищнице европейского фольклора относятся: румынские дойны, хорватские народные песни, восходящие к языческому культу хорватской богини огня. — Ладо. Эти песни поются в летние вечера вокруг костров, за-

жигаемых на вершинах гор и холмов. Сюда же следует отнести польские, чешские, словацкие рождественские песни — коляды, английские матросские песни, английские уличные песни, старинные кельтские песни и песни шотландских горцев, скандинавские песни дровосеков, пастухов и рыбаков, немецкие народные песни шестнадцатого века — песни охотников, студентов, торговцев, песни ночных сторожей, воспевающих наступление зари; прекрасные народные любовные песни расставания, бесчисленные фольклорные песни России, многие из которых собраны и записаны. Я имею в виду и славянские и восточные песни различных районов России, а также эпические украинские думы и современные русские песни, в которых отражаются сердце и душа народов этой страны, столь богатой различными национальными культурами.

Богатством и разнообразием отличается народная музыка американского континента. Каждый район Северной, Южной и Центральной Америки славен своими традициями, своим фольклором. В Аргентине, Канаде и Соединенных Штатах созданы сотни ковбойских песен, впитавших юмор, мужественность и широту ковбойского характера. Ценнейший вклад в американский фольклор внесли песни горцев Кентукки, Вирджинии, Теннесси. Особое место занимают замечательные песни американских негров в Бразилии, Гаити, Ямайке, Кубе и южных штатах США.

Огромным разнообразием отличается музыкальный фольклор основного населения американского материка — различных индейских племен. Любопытно, что по характеру своему эта музыка в какой-то степени напоминает о монгольском фольклоре. Истоки этого индейского фольклора неизвестны, проследить их невозможно, так далеко они уходят в незапамятные времена. Во многих странах Америки можно обнаружить чудесный сплав испанской, индейской и португальской народной музыки.

Американский композитор Стивен Фостер создал простые, но полные выразительности мелодии, как бы рожденные самой жизнью и воздухом Америки — «Старый дом в Кентукки», «Река Суони», «Старый черный Джо». Ныне некоторые из наиболее одаренных американских композиторов ищут вдохновения в народной музыке и работают над новыми формами, которые, воз-

можно, станут впоследствии характерными для национальной культуры США.

Исключительное многообразие характеризует мексиканский музыкальный фольклор. Композитор Карлос Чавес в ряде своих сочинений широко использовал элементы народной музыки Мексики.

Особенно богата музыкальным фольклором Бразилия. Выдающиеся композиторы страны, такие, как Гейтор Вилла Лобос, привлекли к бразильской музыке внимание всего музыкального мира. Сочетание элементов португальского, негритянского и индейского фольклора породило новый тип музыки, свойственной только Бразилии.

В Перу мы встречаемся с еще одним сочетанием музыкального фольклора — испанского и инкского. Такую музыку можно встретить только в Перу, причем влияние древнего инкского фольклора придает ей особую интенсивность, силу и очарование. Чудесный образец древнеинкской музыки — гимн богу солнца «А сумак каншакчаска». Эта величественная мелодия основана на той же пентатонике, что и большая часть китайской и монгольской музыки.

Нигде на свете нельзя сыскать музыку, похожую на музыку острова Куба. Это своеобразный сплав испанской и негритянской музыки, породивший новые, необычайные формы. Музыка, связанная с черной магией племени наньигос, видимо, чисто африканского происхождения, встречается главным образом в западной части острова. В лесах юго-восточной части острова негры танцуют ночью вокруг костров под звуки обрядовой музыки.

Еще одна форма кубинской музыки — веселая и популярная — сложилась также в результате влияний негритянской и испанской музыки. Типичны ритмы францужско-испанского фольклора, который заимствовал их из Кубы, а та — в свою очередь — из Центральной Африки. Его ритмика строится на чередовании 3.3.2-дольного такта, с акцентом на второй трехдольной группе. С замечательной быстротой развиваются новые музыкальные формы на острове Бали. Музыка гамелана возникает в процессе импровизации, и поэтому почти каждый день на Бали возникают новые музыкальные рисунки.

Популярная музыка США временами веселая, жизне-
радостная, непосредственная, порой — грустная. Неко-
торые ее формы напоминают дикие, опьяняющие риту-
альные пляски африканских негров. Америка, я убеж-
ден, еще найдет себя и в сочинении и в восприятии му-
зыки, сумеет впитать в национальное искусство много-
образие своего фольклора и популярной музыки так,
как это произошло в России, Испании, Германии и дру-
гих странах, в которых музыкальный фольклор стал ор-
ганической частью национальной музыки и культуры.

Народная музыка включает также и мелодии, ис-
полняющиеся во время ритмической работы (взмахи
косой, натягивание канатов на парусных судах и др.).
Огромное значение музыкального фольклора объясняет-
ся его простотой, искренностью, глубокой эмоционально-
стью. Очень часто проследить исторические истоки того
или иного фольклора невозможно, но одно мы знаем
твердо — он возникает в сердце народа и создается на-
родом, который стоит близко к Природе. Поэтому он
всегда правдиво отражает жизнь.

БУДУЩЕЕ МУЗЫКИ НА АМЕРИКАНСКОМ КОНТИНЕНТЕ

33

Музыка Южной, Центральной и Северной Америки возникла в прошлом из многих источников— испанских, итальянских, португальских, русских, польских, английских, ирландских, шотландских, французских, немецких и других. Все они мирно сосуществовали и стимулировали друг друга в своеобразном дружеском соревновании.

Трудно предвидеть дальнейшую музыкальную эволюцию в странах американского континента, поскольку она охватывает такие обширные территории и подвергается воздействию столь различных влияний других стран и континентов. Однако в общих чертах это развитие неизбежно будет происходить в рамках тех всеобщих законов, которым подчиняется всякая культурная эволюция.

Свои музыкальные наречия Америка получила из Европы, перед которой она является поэтому вечным и признательным должником. Теперь пришло время американскому континенту создать свой музыкальный язык, сказать свое слово в области ритмов, мелодии, гармонии и полифонии, научиться по-своему выражать поэзию жизни каждой из многочисленных республик обоих американских континентов. Все те американские республики, где испанская и португальская культура сме-

шалась с местной индейской культурой, именно через музыку найдут единство средств выражения в области искусства. Точно также народы Соединенных Штатов и Канады, мне думается, будут сближаться по мере того, как их музыкальная и общая культура будут развиваться сходными путями. Без сомнения, обе эти страны при этом сохранят свои индивидуальные национальные черты. Все народы, населяющие американский континент, от арктических районов до экватора, независимо от разнообразия происхождения и культурного наследия, отразят в музыке свое восприятие жизни, свои надежды и чаяния на будущее — это и будет музыкальным искусством американского континента. И тут не будут играть никакой роли различия влияний, формировавших тот или иной народ, влияний, привнесенных из северной Европы или с юга Средиземноморья, из центральной или восточной Европы и из далеких восточных районов России. Все эти разнородные элементы смешаются и придадут разнообразие, красочность, насыщенность и динамику, ритмическое многообразие музыке будущего на американском континенте.

Возможно, для этой эволюции потребуется несколько столетий, прежде чем американская музыка сможет достигнуть своего первого периода расцвета. Возможно также, что в этом процессе развития будет несколько различных фаз. Мне представляется, что одна из таких фаз наступит, когда музыканты Северной, Южной и Центральной Америки постепенно создадут некий общий американский музыкальный язык — результат объединения многонациональных особенностей различных культур континента. Эта музыка сможет выразить ритм жизни и дух, свойственный Америке в целом. Сохраняя расовые и культурные особенности народов Европы, Африки и Азии, американская музыка сплавит все это в единое целое. Таким образом, музыка Америки станет несметно богатой и разнообразной по национальным особенностям языка, оставаясь в то же время чисто американской по стилю, характеру, жизненной энергии.

Музыкальную жизнь Америки обогащает самобытная и красочная музыка негритянского народа, отличающаяся необычайно гибкой ритмикой. В области популярных танцевальных ритмов мы находимся в неоплатном долгу у негритянских музыкантов. Столь же ве-

лик наш долг перед ними за безыскусственную красоту и проникновенность негритянских духовных гимнов Spirituals. Наиболее талантливые негритянские музыканты обладают высокой музыкальностью, вдохновенной увлеченностью, способностью целиком отдаваться музыке. Великолепное чувство ритма, юмор, импровизационность, восторженная интенсивность характерны и естественны для негритянского музыканта, ибо все это у него в крови. Музыка — искусство, менее связанное с материальной стороной жизни, — обычно отстает в своем развитии. Американская живопись, архитектура, театр, скульптура и все другие искусства, очевидно, достигнут своего полного расцвета раньше, чем музыка.

В то же время отдельные музыканты смогут выражать в творчестве свои индивидуальные мироощущения, чувства и переживания. Их музыка, возможно, будет носить менее национальный характер, но отражать жизнь в импрессионистском духе, подобно музыке Дебюсси.

В наше время, когда передвижения из одной части света в другую становятся все проще и темпы этого передвижения все убыстряются, невиданно сокращая расстояния, надо полагать, что и обмен мыслями с помощью радио, телевидения и еще более усовершенствованной техники станет легче и проще и приведет к большому единству и взаимопониманию между народами и странами. И хотя каждая страна и каждый народ сохранит свои национальные особенности, будет открыт широкий простор для развития мировой музыки — музыки, отражающей глубокие душевные движения человека, подобно великим творениям Баха и Палестрины. Надо верить, что тогда настанет время для расцвета и американской культуры, и самого великого искусства — Жизни. Вот тогда американский вклад в сокровищницу музыкального искусства и всех других искусств будет соответствовать обширности американской земли, ее большим достижениям во многих областях.

ВЛИЯНИЕ МУЗЫКИ НА ЧЕЛОВЕКА. ЗНАЧЕНИЕ МУЗЫКИ ДЛЯ СТРАНЫ

34

Во все времена музыка может служить постоянным напоминанием о существовании идеального мира высоких чувств, красоты и совершенства. В мире, подавленном бессмысленной жестокостью, грубостью, злобой, бесчеловечной эксплуатацией большинства меньшинством, музыка продолжает настойчиво и неуклонно утверждать стремления к чистоте, безмятежности, к вечно Прекрасному.

Музыка может быть вдохновляющей силой, только если она сама вдохновенна. Сухое, механическое, формальное исполнение губит музыку, создает впечатление, что музыка — лишь монотонная последовательность механических и скучных звучаний.

Впечатления тысячи человек, слушающих одну и ту же музыку, будут всегда различными. Их физиологический и психологический отклик на музыку различен в силу различия индивидуальных свойств. Будет отличаться не только характер, но и интенсивность впечатлений, получаемых слушателями. Каждый человек воспринимает в музыке ощущения, близкие ему. Это эмоциональное восприятие, по существу, отражает внутренние душевные движения, вызванные музыкой. Становление индивидуальности через музыку обогащает нашу духовную жизнь.

Все мы знаем, что одна и та же музыка действует

на нас по-разному в различных обстоятельствах. Наше физическое и психологическое состояние непрерывно меняется и соответственно с ним меняется и музыкальное восприятие. Это позволяет нам по-разному воспринимать свойства одного и того же музыкального произведения.

Безграничность выразительных средств в музыке дает ей возможность вызывать к жизни все новые и новые душевные движения. Бывает, что задатки и способности, дремлющие в нас, возбуждаются и стимулируются музыкой. Творчество даже одного композитора может по-разному воздействовать на нас. Так, «Героическая симфония» Бетховена вдохновляет на какие-то активные действия, «Лунная соната» своей одухотворенностью вызывает к жизни наши самые затаенные эмоции, наши стремления к идеалу, первая часть «Аппассионаты» у многих вызывает трепетное волнение.

Возникшая в сознании композитора музыка проникает в сознание слушателя только тогда, когда психологическое состояние композитора и слушателя гармонируют. В великой музыке композитор создает для нас видения божественной красоты, исполнитель вызывает к жизни эти образы из нотных знаков, слушатель откликается на эти музыкальные образы и через них соприкасается с замыслом, вдохновившим композитора. Так завершается этот своеобразный цикл.

Есть музыка, вселяющая в нас бодрость, есть музыка, подавляющая нас, наполняющая наши сердца печалью. Возможно, музыка учащает биение сердца и активизирует физиологические функции организма. Солдаты пройдут значительно большее расстояние, если их веселит и подбадривает музыка.

Многие ученые и врачи верят в лечебные свойства музыки. Несомненно, влияние музыки является одновременно и психологическим и физиологическим. Они настолько тесно переплетены между собой, что трудно различимы, являясь в сущности единым процессом. Наука, очевидно, находится ныне на пороге великих открытий большой важности, связанных с целебными свойствами музыки. Все живые организмы состоят из клеток. Каждая клетка имеет свою индивидуальную частоту вибраций. Если вибрации прекращаются, клетка умирает. Индийский ученый Бозе сконструировал аппа-

рат, измеряющий эти вибрации клеток у людей, животных и растений. Русский ученый Ляховский изобрел многоволновый осциллятор с целью восстановления вибраций в тех клетках, которые в силу патологических причин ослабели. Очень возможно, в будущем будет найден способ посредством музыкальных вибраций восстанавливать частоту вибраций, свойственных человеческому организму. Музыка, быть может, сумеет активизировать эти вибрации клеток, усиливать их жизне-способность.

Мысли и эмоции могут разрушать и возрождать человека. Нет предела оказываемым ими влияниям — и вредным и благотворным. Во власти музыки решающим образом влиять на наше эмоциональное, физическое и психологическое состояние, стимулировать наш духовный рост и развитие. Есть люди, опасющиеся чрезмерной интенсивности переживаний, вызываемых музыкой. Возможно, они слишком чувствительны и прячут это под маской рассудочности и равнодушия. Точно также существуют ведь люди, боящиеся ярких красок. Их дома, одежда, мебель окрашены в тусклые, холодные тона. В равной степени их мысли и чувства связаны, ограничены. Они как бы внутренне заперты на замок, заперты в самих себе. Эти люди не могут по-настоящему глубоко радоваться, наслаждаться. Между тем их интеллект высоко развит. Они отлично разбираются в технологии музыки. Но умеют только рассуждать, а не чувствовать. Это, возможно, проявление не столько подлинного интеллекта, сколько слабости эмоций. У них отсутствует воображение, музыкальная интуиция и непосредственность восприятия. Они знают так много о музыке, что это мешает им чистосердечно наслаждаться ею.

Миллионы людей находят утешение в музыке, открывающей им новый вдохновенный, лучезарный мир. Музыка помогает им забывать о суровых и подчас неприглядных буднях, помогает приобщаться к вечно Прекрасному.

Влияние музыки на людей, на общество, на народы настолько велико, что правительствам не мешало бы организовать при департаментах искусств какой-то институт, который бы исследовал физиологическое и психологическое воздействие искусств, и в частности му-

зыки. Искусства могут воздействовать на формирование характеров и на моральное состояние народа. Одной из сторон деятельности такого департамента должно стать финансирование хотя бы одного оперного театра, одного симфонического оркестра, драматического театра, балета*. Каждый город должен располагать культурным центром, находящимся в парке, а также большим концертным залом. Лучше всего, если бы все это концентрировалось в одном месте.

ЦЕНТР КУЛЬТУРНОГО ОТДЫХА

В наше время машины выполняют многие трудоемкие работы, которые раньше делались человеческими руками. Поэтому у людей должно оставаться все больше и больше свободного времени. Как же мы будем его использовать?

Те страны, которые умеют ценить подлинную культуру, будут создавать специальные центры, где мы сможем приобщаться к искусству, развлечениям, спорту, а для желающих — к изучению наук. Эти культурные центры будут занимать обширную территорию, часть которой будет покрыта лесом, усажена цветами, другая часть — предоставлена под спортивные стадионы с бассейнами для плавания, гребли и иных видов водного спорта. Там же будет здание, в котором будут происходить концерты, спектакли, киносеансы. На территории такого парка должны находиться рестораны, музеи, школы для взрослых и для детей, детские сады. Здесь должна быть воздвигнута высокая башня, с вершины которой по вечерам можно будет освещать разноцветными огнями все кругом. Возможно, со временем это явится началом нового вида искусства, сочетающего цвет с движением и формой. С этой же башни можно будет транслировать музыку — веселую, популярную, музыку для танцев, бодрые марши, музыку из опер и оперетт, лучшие симфонические программы.

Каждый такой центр следует поставить под руководство опытного организатора, отвечающего перед обществом за качество работы всех звеньев. В свою очередь

* Автор имеет в виду положение дел в США, где, как известно, государство не оказывает никакой финансовой поддержки художественным учреждениям. (Прим. ред.)

каждое отдельное звено должно быть под надзором специалиста — не комиссии, а именно одного человека, непосредственно отвечающего за деятельность своего участка. Поскольку вкусы и наклонности у людей разные, следует часть территории отвести под шумные игры и танцы, часть — для развлечений, часть для спокойного отдыха и занятий.

Эти центры не должны быть источником наживы. Все виды развлечений следует сделать по ценам максимально доступными. Главная цель культурного центра — служить народу, предоставляя обществу самые разнообразные виды развлечения и отдыха.

КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ

Архитекторы, инженеры и музыканты должны совместно разработать план здания, с тем чтобы создать наилучшие акустические условия. В этом зале, расположенном на территории культурного центра, будут происходить симфонические концерты, выступления пианистов, скрипачей, певцов, камерные концерты. Эту музыку следует транслировать с башни, чтобы ее могли слышать тысячи людей, находящихся в разных частях парка. Музыка должна быть ясно слышна, но не быть при этом назойливой. Можно сделать и так, что она будет слышна лишь в некоторых частях парка.

Концертный зал должен быть прекрасным и снаружи и внутри. Его внешние формы должны соответствовать назначению зала. Все места в зале должны быть удобными, спокойными. Эстрада должна быть хорошо видна отовсюду.

Чтобы музыка звучала достаточно насыщенно и тепло, можно установить на сцене акустический рефлектор. Поверхность наиболее удаленной от сцены стены должна быть так обработана, чтобы исключалась возможность эха и слишком длительной реверберации. Все звуки и шумы, доносящиеся извне, будут поглощены. Инженеры-акустики отлично знают, как справиться со всеми этими задачами.

Портал сцены целесообразно сделать раздвижным, чтобы его можно было увеличивать и уменьшать. Этого можно достигнуть при наличии боковых выдвигающихся стен и легкого плафона, который можно поднимать и

опускать. Все это может быть автоматизировано и производиться быстро и бесшумно даже во время спектакля или концерта. При такой конструкции во время постановок драмы или оперы можно произвольно менять форму портала сцены в зависимости от режиссерского замысла. Для концертов сцена должна соответствовать размеру акустического рефлектора.

В зале не должно быть балкона, так как наличие балкона всегда меняет акустику. При наличии раздвижных стен размеры зрительного зала тоже можно уменьшать или увеличивать в зависимости от масштабов проводимого мероприятия. Если будет достаточное количество мест, плата за вход станет общедоступной.

Акустика и освещение зала должны соответствовать современному уровню техники. Не следует забывать о необходимости просторных помещений для декорации и о достаточном количестве пусть небольших, но удобных артистических с хорошей вентиляцией. Здание должно иметь установку для кондиционирования воздуха. Следует поддерживать ровную температуру и следить за влажностью воздуха, влияющей на акустику.

Когда все народы и государства поймут значение культурного отдыха, спорта, общей культуры и музыки, тогда начнется новая эра в эволюции человека, с равными возможностями материального благополучия для каждого. Алчность, эксплуатация и безжалостная конкуренция всегда приводят к пагубным последствиям. Взаимное сотрудничество, великодушие и понимание значения подлинной культуры способствуют укреплению справедливости, процветанию правды и красоты.

МУЗЫКА И МИРОВАЯ КУЛЬТУРА

35

||| о мере постепенного развития культуры и искусства во всех отдельных странах и во всем мире в целом, музыка будет достигать все новых и новых высот выразительности, воображения, эмоциональной интенсивности и ярко-контрастных звучаний.

Устаревшие идеи и традиции, сковывающие наши творческие порывы, уступят место новым идеям, новым концепциям. В свое время эти давние представления и традиции имели глубокий смысл, так как были непосредственно связаны с жизнью и искусством. Но время идет, жизнь меняется. Однако художественные традиции и идеи меняются медленнее и поэтому постепенно отстают от жизни. На смену холодным и мертвым традициям придут новые, исполненные энергии веяния, и тогда жизнь и искусство снова пойдут в ногу.

В истории человечества наступают периоды кризисов, когда кажется, что время убыстряет свой бег. Во время таких периодов человечество подвергается тяжким испытаниям, многие и многие люди несут крест страданий. И нередко из этих страданий возникает замечательная музыка, точно так же, как чудесные цветы выбиваются на свет из почвы, в которой происходит гниение и распад. Музыка будущего, за которую запла-

цена высокая цена человеческих страданий, будет выражать могучую страсть, ласку, мечтательность, подобно тому как когда-то тяжелые переживания возбудили в Бетховене и Шуберте глубокие душевные порывы, придавшие их творчеству такую глубину и силу.

У многих из нас есть друзья, никогда не переживавшие страданий, никогда не голодавшие, никогда не знавшие отчаяния и одиночества. С моей точки зрения, они несчастливы, ибо не обладают ни глубиной чувства, ни способностью понимать страдания других. Они несчастливы также и потому, что не могут глубоко чувствовать музыку. Они ее воспринимают только через интеллект. Эти люди могут блеснуть рассуждениями о музыке, но каждое сказанное ими слово показывает отсутствие подлинного чувства и понимания.

Музыка будущего не может не носить на себе влияния общей мировой культуры, а мировая культура в какой-то степени зависит от степени единства, существующего между странами. Положение в мире сейчас таково, что человечество находится перед двумя возможностями. Первая — продолжение развития разрушительных сил, ведущих к войнам, причем каждый из этих конфликтов несет в себе зародыш следующего неминуемого конфликта. Поскольку теперь эти войны уже не локальны, но охватывают весь мир, мы стоим перед грозной опасностью полного уничтожения культуры, искусства, храмов науки, чудесных зданий прошлого. Еще хуже, что они могут уничтожить в сердцах людей надежду на светлое будущее, поселить в них безнадежное отчаяние.

Но есть иная, противоположная возможность — конструктивная, предоставляющая странам и народам сотрудничать в рамках мирового единства. Постепенная эволюция сознания и мышления приведет человечество к убеждению, что враждебность и война приносят только бедствия и разрушения. И тогда мы заменим войны сотрудничеством, конструктивным, плодотворным, творческим. Когда это произойдет, все виды искусства, все области и достижения науки будут в распоряжении всего мира. Артисты и ученые смогут свободно путешествовать и устанавливать личные контакты. Кроме того, научные открытия, так же как и все формы искусства, будут передаваться всеми странами друг другу с помощью радио и телевидения. Каждому одаренному ху-

дожнику будут предоставлены возможности и время для развития его творчества. Каждая страна сможет развивать свое национальное искусство и свой фольклор. Весь мир будет открыт для всех, и люди, объединенные общими вкусами и интересами, смогут обмениваться мыслями и впечатлениями, независимо от разделяющих их расстояний.

Существующая сейчас у многих мечта о богатстве будет заменена стремлением к более высокому уровню жизни, при котором у человека будет больше времени для развития физического, интеллектуального, эмоционального, духовного. Мне думается, что каждый человек тогда будет обладать физическими качествами атлета, как это одно время было в древней Греции. Люди перестанут гнаться за золотом, но будут стремиться к самосовершенствованию. Усилия правительств будут направлены не на подготовку войны, а на сохранение мира. Трущобы, болезни, голод будут казаться страшными кошмарами далекого прошлого. Во всех областях все усилия будут направлены на творческие созидательные достижения. Конкретным материальным результатом всего этого станут новые мосты, плотины, ирригационные сооружения, новые еще более мощные машины, новые еще более точные инструменты, новый невиданный расцвет науки во всех ее областях. Этот расцвет проникнет и в высшие сферы математики и воображения, во все фазы человеческих взаимоотношений, во все области искусства. Одним из наивысших проявлений этого великого созидательного процесса будет музыка, еще более вдохновенная, волнующая и прекрасная, чем даже величайшие творения прошлого. Музыка станет достоянием каждого и ярчайшим выражением мирового единства и мировой культуры.

ВОЛШЕБСТВО МУЗЫКИ

36

Я верю, что музыка может быть могучей и вдохновляющей силой в жизни каждого из нас, что ее красноречивый язык и глубина ее высказывания доступны каждому, что музыка идет от сердца к сердцу, что музыка обладает огромной стихийной силой воздействия на человека, что музыка может быть одним из элементов, помогающим нам строить жизнь, в которой, я верю в это, жестокое военное безумие уступит место братству и взаимопониманию между народами.

Музыка может стать для человека очень многим. Она подобна солнцу в центре солнечной системы, она, подобно солнцу, посылает повсюду свои вдохновляющие лучи во всех трех измерениях плюс четвертое измерение — время.

Все великое, прекрасное, вдохновенное, созданное в прошлом, должно быть сохранено. К этим великим культурным сокровищам, унаследованным нами от прошлого каждого народа, мы должны непрестанно добавлять новые ценности, столь же великие, прекрасные и вдохновенные. Таким путем прошлое будет непрерывно перерастать в настоящее и будущее. Красота и вдохновение вне времени. Они вечны для всех людей и всех стран, на все грядущие времена.

Чудесное волшебство музыки позволяет нам легко

переноситься в далекие и экзотические страны. Благодаря радио и музыкальной записи мы можем слушать музыку различных частей Африки, музыку эскимосов Лапландии, отдаленных северных районов Сибири.

От Северного полюса мы можем в мгновение ока перенестись к экватору и наслаждаться экзотической музыкой Явы и Бали, Суматры и Сиама. Мы можем оказаться на островах Тихого океана, на Таити, Мореа или Маркизских островах или погостить у племени маори в Новой Зеландии. В нашей власти послушать музыку северной Индии или дравидскую музыку юга Индии. Можно отправиться в вечные снега Тибета, познакомиться с причудливой музыкой «плясок дьявола» или проникнуть в Монголию, прислушаться к песням проводников караванов. Можно побывать в арабских странах, послушать музыку кочевых племен, звучания своеобразных флейт и тростниковых инструментов; можно посетить Испанию и насладиться цыганской, баскской или древней мавританской музыкой. Я назвал лишь немногие из тех стран, где мы можем побывать благодаря волшебству музыки.

Но музыка может перенести нас не только в другие страны, но и в другие, давно прошедшие, эпохи. Мы можем послушать древнюю музыку Персии, напевы дerviшей, старинную буддистскую музыку, музыку коптов, древнейшую музыку американских индейцев, европейскую музыку пятнадцатого и шестнадцатого веков — золотого века музыки в Англии, Франции, Голландии, Италии, Испании.

Еще большее удовлетворение приносит нам музыка, вводя нас в глубочайшие внутренние духовные сферы воображения и фантазии. Невозможно описать волшебное ощущение, когда музыка уносит нас далеко от повседневного мира, наполняя наши сердца неизъяснимым, таинственным, могучим ощущением экстаза и красоты.

В глубинах нашего сознания возникают сильные волнующие отклики, порождаемые музыкой. Подлинный музыкант умеет так сосредоточенно воспринимать музыку, что как бы растворяется в ней. Тогда приходят в действие какие-то свойства его подсознания, мы не знаем даже, как их назвать. И музыкант становится проводником сил, куда более могучих, чем таланты, которыми его одарила природа. Он должен отдаться сво-

бодному течению этих сил, подчиниться им и передавать их. И тогда и музыкантов-исполнителей и слушателей охватывает единый душевный порыв. Пред нами как бы раскрываются небеса, и мы слышим зов божественных голосов. В эти минуты что-то раскрывается в наших душах и отвечает на этот зов. Я говорю о вдохновенной музыке и вдохновенном исполнении, пытаюсь проникнуть в ее природу и глубокий смысл.

Музыка подобна зову. Что она говорит нам? И кто говорит? Лишь интуиция дает какой-то приблизительный и неполный ответ на эти вопросы. Наука помогает нам понимать многие сферы материальной и динамической стороны жизни, но великая музыка находит самый близкий путь к глубочайшим истокам духовной жизни человека.

Иногда нас смущают жизненные столкновения и конфликты. Мы сознаем существование в мире двух противоположных и враждующих сил, одна из них — разрушающая, другая — созидающая. Музыка — выражение сил созидающих.

В современной жизни большую роль играет электричество. Порой его используют в целях разрушения, чаще — в целях созидания. Но есть другая сила, подобная электричеству, но еще более гибкая, всепроникающая, вездесущая. Если бы мы понимали эту силу, мы могли бы понимать и великую тайну воздействия музыки. Мы бы поняли, почему великая музыка обладает такой властью над нашими сердцами и душами, почему эта невидимая, неуловимая сила может оказывать столь магическое влияние на нашу внутреннюю жизнь. Для некоторых из нас эта внутренняя жизнь мечтаний, фантазий, душевных порывов — есть жизнь настоящая. Наше реальное, конкретное, повседневное бытие приносит нам и радости и волнения, но слишком часто — разочарования. Они преходящи и поверхностны. Но внутренняя жизнь никогда не разочаровывает — она вечна.

Музыка раскрывает нам мир фантазии, она отвечает на наше извечное, неутолимое стремление к красоте — к идеалу. Внутренний голос подсказывает нам, что в величайших творениях музыки наши душевные переживания созвучны вечной красоте. Приближаясь к этой высшей сущности музыки, мы слышим божественную мелодию, космический ритм и гармонию мироздания.

СО Д Е Р Ж А Н И Е

От автора	3
Предисловие	5
1. МИР МУЗЫКИ	9
2. ПРИРОДА МУЗЫКИ	15
3. ДУША МУЗЫКИ	24
4. СЕРДЦЕ МУЗЫКИ	26
5. ФИЗИЧЕСКАЯ КРАСОТА МУЗЫКИ	29
6. МУЗЫКА И ИНТЕЛЛЕКТ	32
7. СВОБОДА ВОСПРИЯТИЯ МУЗЫКИ	34
8. ВСЕ ЗВУКИ МОГУТ СТАТЬ МУЗЫКОЙ	41
9. ПРОГРАММНАЯ И НЕПРОГРАММНАЯ МУЗЫКА	44
10. МУЗЫКА И ЦВЕТ	47
11. МУЗЫКА И ТАНЕЦ	50
12. МУЗЫКА И МАЛЕНЬКИЕ ДЕТИ	55
13. МАТЕМАТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ МУЗЫКИ	61
14. ОСНОВНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ МУЗЫКИ — ТОН, РИТМ, МЕЛОДИЯ. ГАРМОНИЯ, ТЕМБР, СТРОИ, ЧАСТОТНОСТЬ, ИНТЕНСИВНОСТЬ. ДЛИТЕЛЬНОСТЬ	70
15. ОТРАЖЕНИЕ И ПОГЛОЩЕНИЕ. ЭХО И РЕВЕРБЕРАЦИЯ	76
16. АРХИТЕКТОНИКА, ФОРМА, СОДЕРЖАНИЕ	81
17. ЗВУКОРЯД, ГАРМОНИЯ, ТОНАЛЬНОСТЬ И ОСНОВНОЙ ТОН. ОТНОСИТЕЛЬНОСТЬ	90
18. КОНТРАПУНКТ И КОНТРЕЛОДИЯ. РИТМ И КОНТРИТМ. КОНТРАСТНЫЕ ФАКТУРЫ	97
19. ГОМОФОНИЯ, ПОЛИФОНИЯ, АНТИФОНИЯ	105
20. ГОЛОСА И ИНСТРУМЕНТЫ	110
21. ИНСТРУМЕНТЫ ПРОШЛОГО, НАСТОЯЩЕГО И БУДУЩЕГО. РАЗВИТИЕ СОВРЕМЕННЫХ ИНСТРУМЕНТОВ. ЭЛЕКТРИЧЕ- СКИЕ ИНСТРУМЕНТЫ	114
22. ТЕХНИКА СОЛЬНОГО ИСПОЛНЕНИЯ. КАМЕРНАЯ МУЗЫКА. КОНЦЕРТНОЕ ИСПОЛНЕНИЕ ОРКЕСТРА. ЗАПИСЬ. РАДИО- ВЕЩАНИЕ	128

23. РАСПОЛОЖЕНИЕ ОРКЕСТРОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ	132
24. АКУСТИЧЕСКИЕ РЕФЛЕКТОРЫ	136
25. РАВНОВЕСИЕ И ИСКАЖЕНИЯ В МУЗЫКЕ	139
26. ОРКЕСТР. ИНСТРУМЕНТОВКА	144
27. О ДИРИЖИРОВАНИИ	159
28. МУЗЫКА И ЭЛЕКТРОНИКА	164
29. МУЗЫКА И КИНОФИЛЬМЫ	169
30. МУЗЫКАЛЬНЫЕ НАРЕЧИЯ ЕВРОПЫ	174
31. МУЗЫКАЛЬНЫЕ НАРЕЧИЯ АФРИКИ, АЗИИ И ДРУГИХ ОТ- ДАЛЕННЫХ КУЛЬТУР	179
32. НАРОДНАЯ И ПОПУЛЯРНАЯ МУЗЫКА	193
33. БУДУЩЕЕ МУЗЫКИ НА АМЕРИКАНСКОМ КОНТИНЕНТЕ	200
34. ВЛИЯНИЕ МУЗЫКИ НА ЧЕЛОВЕКА. ЗНАЧЕНИЕ МУЗЫКИ ДЛЯ СТРАНЫ	203
35. МУЗЫКА И МИРОВАЯ КУЛЬТУРА	209
36. ВОЛШЕБСТВО МУЗЫКИ	212

ЛЕОПОЛЬД СТОКОВСКИЙ
МУЗЫКА ДЛЯ ВСЕХ НАС

Редактор **Е. Мнацаканова** Художник **Л. Раппопорт** Техн. редактор **А. Ярмак**

Корректоры **Л. Колычева, К. Швецова**

Подписано к печати 4/III-1963 г. Ш 10894 Формат бумаги 84×108¹/₃₂
Печ. л. 11,07 (усл.) Бум. л. 3,37 Учетно-изд. л. 9,60. Тираж 10 000 экз.
Цена 64 коп. Изд. № 3108 Заказ тип. 692

Московская типография издательства «Советский композитор».
Москва, Ж-88, 1 Южнопортовый проезд, д. 17.