

701.1
H19

Е. Назайкинский

О ПСИХОЛОГИИ
МУЗЫКАЛЬНОГО
ВОСПРИЯТИЯ

337413 шч



ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»
Москва 1972

В исследовании рассматриваются закономерности психологии музыкального восприятия в их связи с особенностями строения, жанровыми чертами и содержанием музыкальных произведений. Анализируется роль общего жизненного опыта (пространственно-временного, двигательного-динамического, речевого) в развитии навыков музыкального восприятия и влияние психологических факторов на формирование музыкального языка. Затрагиваются также проблемы целостности и дифференцированности восприятия музыкальных произведений.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Восприятие музыки рассматривается в этой книге с позиций музыкознания. Поэтому в центре внимания находятся объекты, явления, категории и понятия, непосредственно относящиеся к сфере музыкальной теории и эстетики: мелодия, лад, ритм, фактура, жанр, форма, соотношение содержательно-образной и конструктивной сторон произведения, взаимодействие композиторских и исполнительских средств и т. д. Но в подходе к ним и в самом анализе акцентируются связи с закономерностями психологии восприятия. Ставится задача выяснить, каковы истоки художественного воздействия музыкального произведения; как отражаются в восприятии те или иные его стороны и особенности; в чем заключаются психологические предпосылки, обеспечивающие слушателю и единый, целостный охват развертывающегося во времени произведения, и вместе с тем различение всех его элементов, деталей — дифференцированность восприятия; анализируется роль психологических факторов в эволюции музыкального языка и его семантики; а также выдвигается ряд других музыкально-теоретических, эстетических и педагогических проблем, решение которых в той или иной степени требует обращения к психологии восприятия музыки.

В процессе исторического развития общества восприятие музыки, являющееся одним из компонентов музыкальной культуры, не могло оставаться неизменным. Очевидно, что в прошлом люди слушали и слышали музыку иначе, чем сейчас. В предлагаемых вниманию читателей очерках речь, однако, пойдет в первую очередь о

восприятия слушателей нашего времени. Это предпочтение естественно. Изучение всего того, что связано с современным состоянием музыкальной жизни, — наиболее актуально и практически, и теоретически. Исследование ограничивается не только в историческом, но и в социально-психологическом аспекте: за основу взято художественное, эстетическое восприятие слушателя, достаточно развитого в музыкальном отношении, воспитанного на лучших образцах народной и профессиональной музыки, классической и современной. Именно оно и является, строго говоря, восприятием музыкальным.

Такие ограничения, правда, выдерживаются не всегда, так как для рассмотрения музыкальных и психологических закономерностей и функций в процессе их становления в ряде случаев оказывается необходимым более широкий исторический и социологический фон.

Этим объясняется и выбор фактических данных, на которые опирается исследование. Музыкальным материалом в нем являются произведения различных эпох, стилей, жанров и форм. Для анализа привлекаются описания музыки и ее восприятия, рассказы писателей, музыкантов, любителей музыки, тексты литературных произведений и музыковедческих работ, звукозаписи музыкального исполнения.

Кроме того, автор старался по возможности более широко использовать материал психологических экспериментов и наблюдений. Включение его в музыкально-теоретический контекст связано, конечно, с рядом специфических трудностей. Но вместе с тем оно сулит немало новых возможностей для музыковедческого исследования. Как показывает история развития музыкознания (например, работы Г. Римана и Э. Курта), опора на данные психологии, в особенности — психологии музыкального восприятия, являлась одним из условий, благоприятствующих глубокому проникновению в закономерности музыки, постижению ее природы и специфики.

За последние десятилетия психологическая наука шагнула далеко вперед, в частности в таких областях, как изучение творческих процессов, разработка проблем формирования психических функций и становления личности, исследование структуры деятельности, в теории ощущений и восприятий, в учении об общественно-исторической природе психики человека и т. д. Между тем не

только новейшие данные психологии, в том или ином отношении интересные для музыкантов, но и закономерности и факты, установленные уже давно, в большинстве своем не получили еще в музыкознании какого-либо отражения и представляют собой для теории музыки, в сущности, почти неосвоенный материал.

Одной из причин такого положения, по-видимому, является то, что в этой области, расположенной на стыке различных научных дисциплин, специалисты насчитываются единицами. Сложившаяся здесь ситуация такова, что вряд ли возможно ждать в ближайшем будущем появления большого количества исследователей, сочетающих музыкальное образование с психологическим. Весьма целесообразным поэтому представляется более активное использование самими музыковедами достижений современной психологии, а также постепенное налаживание совместных работ музыкантов и психологов.

Ориентирами на этом пути для автора служили, с одной стороны, замечательные музыкально-теоретические труды Б. В. Асафьева, Ю. Н. Тюлина, Л. А. Мазеля, а с другой — исследования Л. С. Выготского, Б. М. Теплова, А. Н. Леонтьева — крупнейших представителей советской психологической науки, обращавшихся к проблемам психологии искусства.

В ряде случаев автор опирается на результаты собственных экспериментальных исследований, проводившихся в лаборатории музыкальной акустики Московской консерватории, и на многочисленные наблюдения и факты, полученные в процессе педагогической работы со студентами консерватории, в общении с крупными музыкантами — исполнителями, композиторами, педагогами. Иногда — если это существенно для оценки и анализа изучаемых явлений — в книге дается не только изложение выводов, итогов психологического эксперимента, но и описание его методики.

Для выяснения некоторых вопросов психологии музыкального восприятия автор прибегает также к сравнительному анализу музыки и речи. Интересный в этом отношении материал накоплен в различных областях современной лингвистики, в экспериментальной фонетике и психологии речи. Лингвистические данные используются главным образом в очерке IV, посвященном проблеме интонации.

Кроме того, в изложении музыкально-теоретических и психологических закономерностей в той или иной мере включаются сведения из архитектурной, музыкальной и физиологической акустики — об особенностях различных пространственных условий исполнения музыки, о свойствах ее звукового материала, о процессах функционирования музыкального слуха.

Основным оттенком, который автор стремился придать этой по преимуществу музыковедческой работе, является оттенок психологический. Но в ней не ставится, конечно, задача раскрытия всех проблем психологии музыкального восприятия. Область эта настолько широка, что даже обзорная работа потребовала бы не одной книги и не одного автора. Хочется надеяться, что такой труд в будущем появится.

В исследовании акцентируются главным образом те из представляющих интерес для теоретического музыковедения вопросов психологии, которые связаны с влиянием предшествующего опыта на восприятие — с апперцепцией. Более же далекие затрагиваются лишь в той степени, в какой это необходимо для создания общего представления о закономерностях музыкального восприятия в целом.

Апперцепционная обусловленность музыкального восприятия, проявляющаяся также в процессах творчества и исполнения, всегда была одной из весьма существенных проблем и для педагогики, для разработки теории музыкального слуха, памяти, чувства ритма. Музыкальный опыт формируется как специфическая надстройка над общим жизненным опытом и как бы вбирает в себя многие его элементы. Поэтому не только собственно музыкальный, но и весь жизненный опыт в целом служит основой для восприятия музыки. Слух же в механизмах восприятия является лишь одним из звеньев.

Положение о том, что полноценное восприятие музыки требует от человека, кроме чуткого, острого музыкального слуха, также и высокого уровня общего развития, богатой сенсорной и эмоциональной культуры, тонкой наблюдательности, творческого воображения, является одним из центральных для данного исследования. С этих позиций в книге оценивается, в частности, роль скрытых, неосознаваемых взаимосвязей музыкального восприятия с пространственными, временными, двига-

тельно-динамическими и интонационно-речевыми компонентами опыта. Проблема апперцепции, таким образом, объединяет все разделы книги.

Композиция книги рассчитана на постепенное, «поэтапное» чтение. Составляющие ее отдельные очерки в известной мере автономны по содержанию и форме изложения. Каждый из них включает моменты, касающиеся истории рассматриваемых вопросов, их отражения в научной литературе. Это позволило автору ограничиться в начале книги лишь кратким общим обзором литературы по психологии музыки.

В первом очерке ставится задача ввести читателя в сферу проблем музыкальной психологии, решавшихся исследователями с начала ее возникновения; характеризуется структура и социально-историческая детерминированность индивидуального опыта человека, а также намечается система основных понятий и общая постановка проблем, важная для дальнейшего анализа в следующих очерках.

Во втором очерке ведущей проблемой является значение пространственно-временных компонентов опыта в восприятии музыки. С этой точки зрения рассматриваются особенности фактуры, мелодического движения, иерархическая структура музыкальной формы и соотношение ее архитектурной и процессуальной сторон.

В третьем — ритмические закономерности музыки анализируются в связи с двигательными динамическими элементами деятельности и опыта слушателя, характеризуется их роль в создании впечатления единства, целостности музыкального произведения, развертывающегося во времени, затрагиваются вопросы взаимодействия ладовой и метрической систем организации в музыке.

Далее следуют очерки, посвященные музыкальной семантике, контекстной и ситуационной обусловленности восприятия, различным формам преломления коммуникативно-речевого опыта в жанровой и интонационной природе музыки.

Деление на очерки, тематически группируя материал исследования, вместе с тем создает особую концентричность изложения, при которой одни и те же общие для всей книги проблемы рассматриваются несколько раз,

с различных сторон, а анализ ряда музыкальных и психологических явлений и закономерностей оказывается рассредоточенным. Такая рассредоточенность, а также многоплановость изложения, вполне естественная и даже необходимая (а в некоторых отношениях неизбежная) при постановке любой широкой темы со множеством слагаемых, возможно, потребуют в ряде случаев повторных прочтений книги под разными углами зрения. Впрочем, пользуясь предметным указателем основных понятий и терминов, читатель может по желанию с самого начала превратить некоторые из пунктирных линий рассредоточенного изложения в сплошные и, независимо от группировки материала в очерках, выбирать лишь то, что его интересует в наибольшей мере. Вообще же, при планировке очерков автор, подчиняясь сложившейся логике самого исследования, стремился вместе с тем к тому, чтобы расположение материала в возможно большей степени соответствовало требованиям читателей-музыкантов, которым главным образом адресована книга.

Некоторые из положений, развиваемых в книге, нашли то или иное освещение в ряде опубликованных ранее работ автора, на которые иногда во избежание повторения деталей или выводов будут даваться ссылки. Это, в частности, исследование «О музыкальном темпе»¹, где намечены предположения о психологической природе качественного различия быстрых, умеренных и медленных темпов, об агогике и динамике как компонентах исполнительской интонации в широком смысле. Это — статьи в различных сборниках: о влиянии речевого опыта на восприятие музыки² и об использовании навыков речевой артикуляции в музыкальном исполнении³, о некоторых особенностях различных масштабно-временных уровней восприятия⁴, о роли структуры звукового спек-

тра в восприятии тембра и ладовых функций¹ и другие.

Материал очерков или отдельных разделов частично излагался автором в ряде устных сообщений и докладов: в Московской консерватории — на юбилейных научных конференциях, на кафедре теории музыки, на семинаре «Акустические среды»; в музыкаловедческой и фольклорной комиссиях Московского отделения Союза композиторов РСФСР; на Третьей научной конференции по вопросам развития музыкального слуха и певческого голоса детей, организованной Академией педагогических наук РСФСР в 1968 году.

Автор выражает признательность всем, кто принимал участие в обсуждениях этих сообщений. Замечания, дружеские споры, советы, а также отзывы на опубликованные ранее статьи помогли автору и в работе над данной книгой, которая во многих отношениях обобщает и концентрирует материал его предшествующих исследований.

С чувством большой благодарности автор вспоминает Н. А. Гарбузова и С. С. Скребкова, под чьим руководством были начаты исследования, приведшие впоследствии к возникновению замысла этой книги. Много ценного дала автору совместная работа с музыковедами О. Е. Сахалтуевой, Ю. Н. Рагсом и В. В. Медушевским, изучающими близкие к музыкальной психологии проблемы.

Автор будет очень рад, если выход книги в свет послужит основанием для новых обсуждений и дискуссий, ибо ничто так не способствует развитию науки, как выявление сложных проблем и задач, а в областях теоретического музыкознания, наиболее тесно соприкасающихся с психологией музыки, движение вперед крайне необходимо.

¹ Е. В. Назайкинский. О музыкальном темпе. М., «Музыка», 1965.

² Эстетические очерки, вып. II. М., «Музыка», 1967, стр. 245—283.

³ Вопросы методики применения технических средств и программированного обучения. М., «Педагогическое общество РСФСР», 1966, стр. 192—197.

⁴ Труды Государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных, вып. VI. «Проблемы эстетики и эстетического воспитания». М., 1967, стр. 120—134; Музыкальное искусство и наука, вып. I. М., «Музыка», 1970, стр. 59—94.

¹ Применение акустических методов исследования в музыкознании. М., «Музыка», 1964, стр. 79—100; «Вопросы психологии», 1964, № 1, стр. 124—130.

В 1937 году в записной книжке С. С. Прокофьева появляется небольшая заметка: «Сейчас не те времена, когда музыка писалась для крошечного кружка эстетов. Сейчас огромные толпы народа стали лицом к лицу с серьезной музыкой и вопросительно ждут. Композиторы, отнеситесь внимательно к этому моменту...»¹.

Несколько лет спустя выдающийся музыкальный критик и ученый Б. В. Асафьев публикует статью «О направленности формы у Чайковского»², в которой обращает внимание читателей на особые с точки зрения психологии восприятия качества музыки русского композитора-классика.

Один из крупнейших дирижеров нашего времени Герберт Караян в дни шестидесятилетнего юбилея сообщает представителям прессы о своем решении создать специальную организацию для детального изучения вопросов музыкального восприятия³.

Эти три факта весьма показательны для нашей эпохи. И они не единичны. К какому бы ни обратились мы элементу сложнейшего современного механизма музыкальной жизни, всюду практика и теория говорят о необходимости и важности разработки музыкально-психологических проблем.

¹ С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания. М., Музгиз, 1961, стр. 222.

² Б. В. Асафьев. Избранные труды, т. II. М., изд-во АН СССР, 1954; стр. 64—70.

³ «Музыкальная жизнь», 1968, № 14, стр. 23.

Композиторы размышляют и о процессах творчества, и о том, как воспримет их музыку многоликая масса слушателей. Исполнители, достигшие высочайших вершин мастерства, задумываются о причинах так называемого «эстрадного волнения», о необходимости сохранять эмоциональную непритупляемость, свежесть исполнительского слышания произведений, десятки и сотни раз иггранных в процессе разучивания и репетиционной работы, об умении устанавливать контакт с аудиторией. Слушатели иногда задают себе внешне прямолинейный вопрос: как воспринимать музыку — и ищут ответа на него в брошюрах и лекциях на эту тему.

Те же проблемы существовали и прежде. Но XX век бросает на них свой особенный свет. Стремительное социально-общественное, научное, техническое развитие, интенсификация связей различных национальных культур, прогресс в сфере образования, достижения печати, радио, телевидения, звукозаписи (и, в частности, связанное с ними в искусстве «великое расселение» и взаимодействие жанров) — все это не только обновляет и заостряет старые проблемы социологии и психологии музыки, но и выдвигает ряд вопросов, раньше вообще не встававших перед музыкантами.

Таковы вопросы массового музыкального обучения и воспитания. Педагоги, работающие над развитием слуха, голоса, исполнительских навыков, должны учитывать подчас весьма значительные индивидуальные различия в степени и характере музыкальности детей, более глубоко разбираться в психологии способностей, анализировать и обобщать с этой точки зрения обширный материал педагогических наблюдений и экспериментов.

Работники радио и телевидения постоянно практически решают задачи музыкального воспитания масс и сталкиваются с самыми разными и противоречащими друг другу высказываниями слушателей и зрителей, с их многочисленными заявками, отражающими огромный по диапазону круг музыкальных интересов, привязанностей, вкусов. В сущности, радио, звукозапись, телевидение и кино образуют своего рода диспетчерский пункт с гигантской всепроникающей сетью коммуникационных каналов, через которые во многом осуществляется непосредственное управление музыкальной жизнью, воздействие на нее. Но социологические и эстетические критерии

рин, на которые при этом можно было бы опереться, далеко не во всех случаях обоснованы в психологическом отношении, а иногда и вообще не найдены.

Наряду с общими, здесь возникают и частные внутренние проблемы. Так, «вертикальный монтаж» зрительного и звукового рядов в кино, включение музыки в радиокomпозицию или телепостановку специфически дополняют область классических типов синтеза музыки со словом, танцем, сценическим действием, изображением и в новой плоскости ставят задачу эстетико-психологического анализа музыки как компонента более сложного композиционного целого.

Быть может, наиболее остро потребность в разработке психологии музыкального восприятия, в определении роли, которую играют его законы в самых различных сферах музыкальной деятельности людей, ощущают музыковеды, призванные по роду своей профессии изучать музыкальное искусство и его развитие, находить объективные основания для эстетической оценки новых произведений, вновь возникающих стилей исполнения, зарождающихся и трансформирующихся жанров. Ведь без опоры на такие основания (разумеется, не только психологические) музыковедение не могло бы выполнять свои исследовательские, ориентирующие, оценочные и регулирующие функции. Без нее не может успешно разрабатываться одна из центральных философских проблем эстетики — проблема отношения искусства к действительности. Итак, даже беглое обозрение некоторых областей музыкальной практики и теории показывает, насколько обширно здесь поле для психологических исследований, какое большое значение имеют они для музыковедения.

Особый интерес представляет для него созданная за последние сто лет специальная литература по музыкальной психологии. На развитие этой научной дисциплины сильное, определяющее влияние оказывали работы по общей теории восприятия, исследования памяти, творческого воображения и других психических процессов и функций. Кроме того, определенный вклад в нее внесли и собственно музыковедческие исследования, в которых так или иначе затрагивались вопросы восприятия. Однако основное внимание в следующем далее анализе будет уделено специальной литературе. Ее краткий обзор позволит, с одной стороны, более точно очертить место

выбранной темы в огромном общем комплексе музыкально-психологических вопросов, с другой же стороны — поставить ряд теоретических проблем, связанных с закономерностями восприятия музыки, и дать предварительное определение некоторых важных для последующего изложения понятий и терминов.

Восприятие музыки как объект исследований в музыкальной психологии

Как специальная научная дисциплина психология музыки начала оформляться лишь в середине прошлого века. Структура ее определялась развитием общей психологии, проблематикой музыкальной теории и научно-технической базой.

Возникновение экспериментальной психофизиологии, в частности — открытие основного психофизического закона¹, привело к многочисленным исследованиям количественных показателей слуха, к измерениям диапазонов и пороговых характеристик его чувствительности. Эти измерения сами по себе были далеки от музыкальной теории и давали лишь вспомогательный материал для выяснения связей восприятия и исполнения с биофизическими свойствами слухового органа и исполнительского аппарата. Но они подготовили почву для музыкальной психологии.

Важный этап в изучении слуха открывает работа Г. Гельмгольца «Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа теории музыки»². 1859 год, когда Гельмгольц прочитал предвосхищавший ее по содержанию доклад «О физиологических предпосылках музыкальной гармонии», можно считать началом развития собственно музыкальной психологии.

¹ Закон связи между силой раздражителя и интенсивностью вызванного им ощущения, действующий в средней области диапазона чувствительности. Был замечен французским физиком П. Бугером, подробно исследован немецкими учеными Э. Вебером и Г. Фехнером. Последний математически обработал результаты исследований и выразил их в формулировке: изменение силы раздражителя в геометрической прогрессии ведет к изменению интенсивности ощущения в арифметической прогрессии.

² H. Helmholtz. Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik. Braunschweig, 1863.

Гельмгольц анализирует в своей работе механизмы звуковысотного, динамического и тембрового слуха и связывает экспериментальные данные с элементарными закономерностями музыки, выступая таким образом не только как физик и физиолог, но и как исследователь музыкальных явлений.

Наиболее детально изучению были подвергнуты физические свойства звуков и особенности их переработки в слуховом органе. Было установлено, что большую роль в формировании слуховых ощущений играют процессы частотного анализа звукового спектра. Была разработана резонансная теория слуха, послужившая толчком для последующего развития физиологической и музыкальной акустики. На основе полученных сведений ученый делает ряд выводов и предположений о естественных предпосылках различия музыкальных и не музыкальных звуков, консонанса и диссонанса, обосновывает понятие сродства звуков, анализирует с этой точки зрения некоторые тенденции исторической эволюции ладогармонической системы, мажора и минора.

Открытия Г. Гельмгольца сразу же заинтересовали музыкантов — теоретиков, композиторов, педагогов.

С диссертации о музыкальном слухе¹ начал свою музыкально-педагогическую деятельность Г. Риман, стремившийся, как он сам говорил, привести теоретическую базу музыкального творчества в соответствие с новейшими достижениями акустики и физиологии. Ей предшествовал ряд небольших статей, где Риман, в частности, критически рассматривал теорию Гельмгольца.

«Die Lehre von den Tonempfindungen» еще до появления русского перевода внимательно штудировал Н. А. Римский-Корсаков², и вполне вероятно, как предполагает А. Ф. Мутли³, что изложенные в книге мысли — особенно идея сродства звуков и аккордов — могли быть отмечены композитором и впоследствии каким-то обра-

¹ Диссертация опубликована в 1873 г. (через десять лет после появления книги Гельмгольца) под названием «Musikalische Logik. Hauptzüge der physiologischen und psychologischen Begründung unseres Musiksystems».

² Н. А. Римский-Корсаков. Литературные произведения и переписка. Полное собрание сочинений, т. I. М., Музгиз, 1955, стр. 79.

³ А. Ф. Мутли. Звук и слух. Сб. «Вопросы музыковедения», т. III. М., Музгиз, 1960, стр. 346.

зом учтены в его педагогической и музыкально-теоретической деятельности.

Результаты исследования Гельмгольца нашли свое отражение в многочисленных методико-педагогических работах музыкантов. Так, например, в широкий контекст практических наблюдений и творческого опыта включил данные психофизиологии слуха русский педагог, исполнитель и композитор С. М. Майкапар, опубликовавший в 1900 году книгу о музыкальном слухе¹. В 1915 году она была переиздана и послужила образцом для целого ряда педагогических исследований, связанных с преподаванием сольфеджио.

Значение труда Гельмгольца для музыкальной науки определяется двумя моментами: постановкой проблем музыкальной психологии в целом и разработкой теории слуха. Гельмгольц в своей работе очертил большой для своего времени круг вопросов, связанных с восприятием музыки, затронув в общей форме проблемы соотношения звуковых ощущений и восприятий, естественных основ музыки и ее художественных законов, интуитивного и сознательного, логического и эмоционального. Он наметил пути для последующего развития всей музыкальной психологии, а в теории слуха заложил основательный фундамент.

От «Учения о слуховых ощущениях» ведет начало одна из областей музыкальной психологии и акустики — исследования функций и механизмов музыкального слуха. Работы Э. Маха, К. Штумпфа, М. Мейера, О. Абрагама, В. Кёлера, Г. Ревеша, А. Веллека, К. Сисшора, Е. Мальцевой и многие другие углубили ее и создали весьма разветвленную систему направлений. Рассмотрение исследований в этой области не входит в задачи данного очерка², но для полноты общей картины музыкальной психологии следует упомянуть некоторые из них.

Большую роль в разработке теории слуха сыграла научная деятельность К. Штумпфа. Хорошо известны, например, его исследования явлений консонанса и дис-

¹ С. М. Майкапар. Музыкальный слух, его значение, природа и особенности и метод правильного развития. М., 1900.

² Подробный анализ большинства исследований по психологии слуха до 1940 г. дан в монографии Б. М. Теплова «Психология музыкальных способностей» (М.—Л., изд-во АПН РСФСР, 1947).

сонанса. Он критически рассмотрел положение Гельмгольца о значении биений в их восприятии и пришел к выводу, что решающие признаки консонантности следует искать в ощущениях слияния звуков. Анализируя различные позиций Гельмгольца и Штумпфа, Б. М. Теплов справедливо отмечает, что для восприятия интервалов существенны как биения, так и степень слияния¹. К этому можно добавить, что в разграничении консонансов и диссонансов огромную роль, как показывают, в частности, современные исследования², играет их связь с исторически сложившейся в музыке звуковысотной системой, то есть собственно моменты музыкального языка.

Но здесь важнее отметить другое. Несколько переместив акценты с акустико-физиологического аспекта на психологический, Штумпф все же остается в границах очерченных Гельмгольцем. Объектом исследования оказываются для него в большинстве случаев относительно простые элементы, изучаются единичные тоны и их сочетания — интервалы, аккорды, а также отдельные свойства и стороны звучания и особенности их слышания. Не случайно с этой точки зрения и само название — «тонпсихология», укрепившееся за экспериментальной психологией слуха в немецкой литературе, начиная с двухтомного труда Штумпфа³.

По такому же пути в основном шли дальнейшие исследования и самого Штумпфа, и многих его последователей.

Сотрудники Штумпфа, ученики продолжали развивать его идеи, совершенствуя методику, критически оценивая теоретические положения. Так, наблюдения Штумпфа над изменениями тембра звуков при их повышении или понижении предвосхитили в известной мере так называемую двухкомпонентную теорию высоты, в разработке которой большую роль сыграли труды М. Мейера, Г. Ревеша и В. Кёлера. К штумпфовским исследованиям абсолютного слуха присоединилась книга О. Абрагама.

¹ Б. М. Теплов. Психология музыкальных способностей, стр. 197.

² В. В. Медушевский. Консонанс и диссонанс как элементы музыкальной знаковой системы. VI Всесоюзная акустическая конференция, тезисы докладов. М., издание Акустического института АН СССР, 1968, раздел К-1-8 (ротопринт).

³ K. Stumpf. Tonpsychologie. 2 Bände, Leipzig, 1883/90.

Факты, добытые Штумпфом в самых различных областях, связанных с музыкальной психологией, многочисленны. Это и описания музыкального развития детей, и данные исследований различительной звуковысотной чувствительности, наблюдения над особенностями восприятия высоты и тембра звуков и интервалов и многое другое. Тематическое разнообразие характерно и для организованного Штумпфом издания сборников, в которых публиковались музыкально-психологические, акустические и этнографические статьи¹.

Но даже в постановке широких проблем — проблем музыкальных способностей, сравнительного изучения музыкального творчества разных народов, происхождения музыки — в той или иной мере подчеркивался акустико-психологический ракурс.

Штумпф при оценке музыкальности основное внимание обращает на способность анализировать отдельные изолированные созвучия. Изучая (вместе с Э. Горнбостелем) музыку различных неевропейских народов, отсталых в своем развитии племен, — исключительно ценное начинание для истории, теории и эстетики музыки — он наряду с фонографическими записями часто использует тонпсихологические материалы, опирается на производимые в этнографических экспедициях акустические измерения слуха и музыкальных инструментов.

Г. Ревеш, отстаивавший взгляд о единстве музыкальности, о несводимости ее к отдельным простейшим «способностям», в своих работах основное внимание уделил анализу как раз этих последних — звуковысотной чувствительности, разграничению интервального и тембрового компонентов высоты и т. п.

В. Кёлер, позднее полностью перешедший на позиции целостности, начинает свою деятельность с внимательного изучения закономерностей слышания отдельных звуков речи (развитие теории речевых формант), особенностей восприятия высоты и других свойств музыкального звука². Его идеи и выводы впоследствии были подхвачены и развиты исследователями различных направлений. Так, ценно его положение о том, что одним

¹ Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft. Leipzig, 1898—1924.

² W. Köhler. Akustische Untersuchungen, I—III. «Zeitschrift für Psychologie», №№ 54 (1910), 58 (1911), 72 (1915).

из воспринимаемых качеств звука является предметное впечатление «звукового тела». Аналогичное понятие выдвинуто Ю. Н. Тюлиным и включено в широкий диалектический контекст учения о гармонии¹. Наблюдения над связями между звуковысотным движением и внутренними органическими ощущениями были учтены советскими психологами в моторной теории слуха.

Интенсивная работа в области психологии слуха в течение многих лет проводилась в США под руководством К. Сишора. И здесь музыкант, интересующийся проблемами музыкального восприятия, найдет множество фактов. Однако они также касаются в основном более или менее элементарных проявлений слуха, особенностей звуков различных инструментов и голосов. Сишор и его сотрудники изучали, например, свойства вибрато и его восприятие, диссонанс и консонанс, ритмические ощущения. Интересны, в частности, положения о вибрато как компоненте тембра, о моторной базе ритмического переживания. Сишор посвятил много времени изучению различительной чувствительности к высоте, громкости и длительности и получил интересные данные, но методологически неправомерно возводил эти виды чувствительности в ранг основных музыкальных способностей. Отсюда же идут и подвергнутые критическому разбору Тепловым² сишоровские тесты для выявления музыкальности и теория способностей как множества отдельных независимых «талентов».

Таким образом, с самого начала в науке о слухе четко определилась преимущественная, сравнительно узкая область исследований — микромир звуковых явлений и соответствующих им психических функций и форм отражения. В дальнейшем ее развитие в очень малой степени характеризовалось расширением и в гораздо большей — внутренней дифференциацией, а также установлением все новых и новых «внешних» связей.

Закономерное ограничение круга объектов, диктуемое целями более детального их исследования, оборачивалось, особенно на ранних этапах, и своей отрицательной стороной. И если сейчас наука о музыкальном слухе яв-

ляется лишь частью психологии музыки, своеобразным акустико-физиологическим базисом, то раньше ее значение нередко переоценивалось, а иногда она даже принималась за целое.

Показательно, что в авторитетном римановском словаре музыкальная психология фактически отождествлялась с физиологией слуха¹. Не случайно также, что Риман вскоре убедился в недостаточности физиологической концепции слуха как основы теории музыки и впоследствии считал, что хотя ее данные и имеют практическое значение, все же они далеки от самой сущности музыки.

По-видимому, в любой частной отрасли знания в момент рождения, когда точный радиус сферы применимости ее положений и открытий еще не вполне ясен, их новизна способствует стремлению к расширительным толкованиям. Со временем же, благодаря уточнению ее координат в системе наук, опасность преувеличений намного уменьшается.

Разумеется, кроме этого при оценке работ по психологии слуха важно учесть также те философские и методологические идеи, с которыми она была связана на разных этапах развития, в частности — идеи психологического атомизма и ассоциационизма.

Само возникновение экспериментальной психологии, частью которой являлась наука о слухе, было прогрессом, шагом в сторону материалистического учения о психике. Обращение к простейшим, элементарным проявлениям психики означало переход от туманных разглагольствований о закономерностях душевной жизни к изучению и описанию конкретных реальных форм психической деятельности. Вместо спекулятивных рассуждений, питаемых материалом самонаблюдений — интроспекции, инструментом исследования становился психофизический эксперимент, допускающий проверку гипотез опытным путем, точное измерение различных характеристик органов чувств.

Но особенное внимание к элементам и простым объектам, к их вычленению из сложного целого, во многом унаследованное непосредственно от естественных физических наук, где широко применялись методы анализа,

¹ H. Riemann. Musiklexikon. 11. Auflage. Berlin, 1929, S. 1442, 1867—1868.

¹ Ю. Н. Тюлин. Учение о гармонии. М., «Музыка», 1966, стр. 18, 52 (первое издание книги появилось в свет в 1937 году).
² Б. М. Теплов. Психология музыкальных способностей, стр. 49—55.

расчленения, создавало вместе с тем благоприятную почву для атомистических воззрений на психику.

Атомизм, характерный для многих психологических работ конца XIX века, затронул также и музыкально-психологическую сферу. Суть атомизма в том, что в системе, образуемой простыми и более сложными формами психических процессов, приоритет отдавался первым, которые рассматривались по отношению ко вторым как исходные, основные. Главным объектом исследования при этом оказывались обычно ощущения. Показательно, что теория слуха родилась именно как «учение о слуховых ощущениях».

Это не значит, конечно, что проблема восприятия в ней вообще не затрагивалась. Однако содержание самого понятия «музыкальное восприятие» было весьма узким. Акценты в нем ставились на процессах психофизиологических, на механизмах отражения относительно кратких звуковых единиц — музыкальных звуков, небольших построений, не образующих художественно осмысленного целого. Тестовый материал, как правило, максимально очищался, изолировался от всего «постороннего» и, в сущности, почти превращался в простой акустический раздражитель. Примечательно в данном отношении требование Штумпфа изучать особенности слуха не на обычных, сложных по спектру музыкальных звуках, а на искусственных синусоидальных тонах, создаваемых в экспериментальных условиях.

Кроме того, музыкальное восприятие исследовалось преимущественно в связи с ощущениями как более простым видом отражательной способности и в сравнении с ними. Ясно, что это лишь один из целого ряда возможных аспектов. Восприятие музыки может быть рассмотрено не только с психофизиологической стороны, но и с эстетико-психологической, социально-психологической, например в сопоставлении с исполнением, сочинением и другими социально-коммуникативными типами музыкальной деятельности. В то время, когда психология музыки делала свои первые шаги, анализ художественно-эстетических закономерностей музыкального восприятия осуществлялся вне ее сферы, главным образом в эстетико-философских и музыкально-теоретических работах, которые, естественно, лишь в небольшой степени касались моментов собственно психологических.

Что же касается исследований восприятия в рамках категориальной пары «ощущение — восприятие», безусловно интересных для музыкальной психологии в целом, то, используя полученные в них данные, нужно всегда помнить об известной их односторонности. Главное же в том, что именно здесь в наибольшей мере проявлялись атомистические, механистические взгляды. Допускалась возможность отдельного, автономного существования ощущений. Предполагалось, что восприятие представляет собой как бы сумму ощущений, отражающих различные свойства объекта, и что качества ощущений мало зависят от того, какой комплекс они образуют. К этому, правда, еще добавлялось соображение об участии в формировании восприятия не только действующих в данный момент свойств музыкальных звуков и их сочетаний, но и образов памяти, представлений, актов мысли (апперцепция). Изучение ощущений, как независимых переменных, не могло не приводить к ошибочным представлениям о роли акустико-физиологических компонентов в восприятии, исполнении и сочинении музыки.

В ряде же случаев процессы, искусственно вычленимые в тонспсихологических исследованиях, в действительности представляли собой особые элементарные виды восприятия. Так, слышание высоты даже в специальных экспериментальных условиях фактически оказывалось восприятием музыкального звука в целом, ибо к нему, безусловно, подсоединялось действие громкости и тембра, а также апперцепционные факторы, в частности колористические и предметно-пространственные представления, соотнесенность со знанием музыкальных систем (высота как абсолютное положение звука в звуковысотной шкале и как возможность вступать в интервальные соотношения с другими звуками).

Вопрос о том, как воспринимаются более сложные свойства объектов и объекты в целом, при атомистическом подходе оставался, в сущности, открытым. Предполагалось, что объединение элементов-ощущений осуществляется благодаря ассоциациям по смежности в пространстве и времени, а их выделение из целого — с помощью механизмов внимания. Некоторые представители ассоциативной психологии, например В. Вундт, считали, что единству способствует процесс «творческого синтезирования» ощущений. Однако принципы ассоциа-

ционизма были все же недостаточны для объяснения того, как в восприятии возникают качества, отсутствующие в составных компонентах.

Таким образом, одна из интереснейших проблем — проблема соотношения части и целого, дифференцированного и целостного слышания музыки — возникла уже в тонпсихологии. Но решалась она как задача восхождения от ощущений к восприятиям, и разрабатывались в основном вопросы, связанные с более или менее элементарными слуховыми операциями.

К настоящему времени методика исследования слуха поднялась на значительно более высокий уровень. Она позволяет весьма тонко и количественно точно оценивать некоторые стороны восприятия музыки и потому может быть использована при изучении дифференцированности восприятия и всей совокупности связанных с этим явлений. Каким образом в сплошном звуковом потоке слух выделяет важные в музыкально-смысловом отношении отдельные свойства и стороны целого, что в самом звуковом материале дает такую возможность, каковы формы музыкальной деятельности, способствующие развитию дифференцированного восприятия, — для решения подобных вопросов методы психологии слуха дают неплохую базу.

Современные исследования слуха ведутся главным образом в русле музыкальной и физиологической акустики. Несмотря на огромное количество работ, появившихся за сотню с лишним лет в этой области, возможности ее развития еще не исчерпаны. Экспериментальная техника стала намного богаче, и глубина проникновения в микромир звуковых явлений увеличилась. Уточнились представления о внутренних механизмах переработки раздражения в ощущение. Обогатился и принципиально изменился методологический подход к интерпретации эмпирических данных. Он основан на признании активной природы психических процессов и функций, сочетает достоинства аналитического и целостного методов.

В свете новых теоретических концепций сохраняют свою ценность и многие положения старой тонпсихологии. До сих пор не утратила значения гипотеза о том, что некоторые специфические закономерности звуковысотной организации музыки связаны с естественной структурой музыкального звука — натуральным рядом

гармоник — и развивались на ее основе. В объяснении процессов музыкального восприятия исследователи могут во многом опираться на уже полученные здесь со времен Гельмгольца и Штумпфа выводы и фактические сведения об отдельных звуках, их природных и музыкальных качествах, об аккордах, консонансах и диссонансах, о различительной чувствительности и других характеристиках слуховых ощущений.

Дальнейшее изучение свойств слуха может дать новый ценный материал для музыкознания, для практики преподавания, исполнения и творчества, для теории звукорежиссуры на радио, телевидении, в звукозаписи.

Интересными могут быть, например, данные о простейших формах слуховой ориентировки, связанных с пространственностью звучания инструментов, оркестровых групп, отдельных тонов и аккордов. Психология слуха и акустика достаточно детально изучили физическую и психофизиологическую стороны бинаурального восприятия. Но возникающие на этой основе собственно музыкальные закономерности фактуры, гармонии, синтаксиса, жанров и стилей раскрыты далеко еще не в полной мере. И здесь необходимо движение не только вглубь, но и вширь — от фактов психологии слуха к проблемам музыкального восприятия в целом, к теории музыкального языка и формы, к истории стилей.

Аналогичным образом обстоит дело и со многими другими направлениями исследований слуха. Так, анализ различительной чувствительности к высоте, громкости, тембру и длительности все более связывается с изучением исполнительского творчества музыкантов, в котором интонационные, динамические, тембровые и агогические оттенки используются как художественное средство и принимают участие в формировании целостного эстетического впечатления у слушателей.

Возможности дальнейшего развития психологии слуха были доказаны, в частности, исследованиями Н. А. Гарбузова, изучавшего зонную природу слуха¹, и А. А. Володина, который на основе метода электроаку-

¹ См. обзор работ по теории слуха, выполненных в лаборатории музыкальной акустики Московской консерватории до 1966 года (Ю. Н. Рагс, Е. В. Назайкинский. Музыкально-теоретические исследования и разработка теории слуха. Сб. «Лаборатория музыкальной акустики». М., «Музыка», 1966, стр. 10—29).

стического синтеза звуков получил выводы принципиального значения о спектре как носителе не только тембровых, но и интонационных и динамических качеств музыкального звука¹.

Вступая в связь с различными сферами музыкальной теории и практики, учение о музыкальном слухе, таким образом, все точнее определяет свои функции акустико-физиологического базиса для музыкальной психологии в целом и для изучения восприятия музыки в частности. В нем уже ставятся некоторые важные проблемы восприятия: роль сенсорного материала в музыкальном восприятии, мера обусловленности специфической организации музыки свойствами ее «звучащего вещества» и характеристиками слуха, отношения между аналитическим и целостным слышанием и другие.

Вместе с тем целый ряд проблем восприятия музыки выходит за рамки науки о слухе, хотя ее материал и методика могут быть частично использованы и при их решении.

В Как слушатель в деталях и в целом воспринимает музыкальное произведение, развивающееся в виде специфического звукового процесса; каковы психологические предпосылки, обеспечивающие художественное эстетическое переживание, понимание, оценку, адекватность восприятия композиторскому и исполнительскому замыслу; как закономерности восприятия отражаются в музыкальном языке и в строении конкретных произведений; каковы психологические механизмы взаимосвязей музыки и действительности — эти и аналогичные проблемы и составляют основной предмет психологии музыкального восприятия.

Возникновение и развитие ее как одного из центральных разделов музыкально-психологической науки во многом связано с критикой ассоциационизма в начале XX века.

Неудовлетворительность объяснений, которые давала ассоциативная психология процессам образования восприятий и представлений, сводя их к объединению и запоминанию элементарных единиц — ощущений, вызвала к жизни принципиально противоположный атомизму

¹ А. А. Володин. Роль гармонического спектра в восприятии высоты и тембра звука. Сб. «Музыкальное искусство и наука», вып. I, М. «Музыка», 1970, стр. 11—38.

принцип — принцип целостности. Целостным подходом, в частности, руководствовалась гештальтпсихология, выдвинувшая для решения вопроса о специфике восприятия целого особое понятие гештальта — структуры, формы, конфигурации.

В основе всей концепции гештальтпсихологии лежало утверждение, согласно которому изначально, главными формами психического являются не ощущения, а восприятия — как отражения объектов во всей их полноте. Целое представляет собой первичный феномен, а отдельные стороны начинают выделяться из него лишь с приобретением навыков аналитического, дифференцированного восприятия.

Ясно, что идеи гештальтпсихологии были близки музыковедам, интересующимся закономерностями восприятия музыкальных произведений как целостных художественно-эстетических объектов.

Оценивая влияние гештальтпсихологии на исследование музыкального восприятия, следует строго отделять целостный подход к явлениям психического отражения от ее философских основ, связанных с кантовским дуализмом, взглядами Э. Маха и феноменологией Э. Гуссерля. Представители ее — М. Вертгеймер, В. Кёлер, К. Коффка и другие — выдвигали правильное положение об известной самостоятельности восприятия, о несводимости его к сумме отдельных ощущений. Но показательное для гештальтпсихологии высказывание А. Веллека: не тон делает музыку, а музыка — тон — характеризует лишь одну сторону концепции этой школы. Дав много положительного в самом направлении психологических исследований, она вместе с тем рассматривала гештальт не как отражение реального объекта, а как соотносящуюся с ним, но определяемую физическими процессами в мозге психическую форму — схему, которая в процессе восприятия накладывается на сенсорный материал и организует его как целое. Временные и пространственные схемы, в которые облекается этот материал, рассматривались как первичные, врожденные психические структуры, изоморфные организации объективных явлений. Будучи дуалистичной, гештальтпсихология постулировала равноправность, самостоятельность внешнего реального мира и психического мира феноменов (восприятий и представлений).

Наиболее ценными идеями, которые развивались в исследованиях, руководствовавшихся целостным подходом, являются идеи структурной организации восприятия, идеи транспозиции, то есть сохранения соотношений воспринимаемых элементов при изменении их абсолютных характеристик, и константности — способности устанавливать постоянство свойств объекта при изменении условий восприятия (например, при ослаблении освещенности, при удалении и приближении объекта, при его поворотах в пространстве относительно оси зрения). Очень интересны фактические данные, которые были получены при изучении соотношений фигуры и фона в восприятии, особенностей симультанного — мгновенного и сукцессивного — развернутого во времени восприятия объекта. Трактующие с материалистических позиций, эти идеи и данные могут быть использованы и при рассмотрении многих явлений музыкального восприятия.

Таким образом, если атомистические методы акцентировали проблему дифференцированности восприятия и дали в совокупности с методами биофизики разработанный методический аппарат для исследования элементарных проявлений восприятия и его разных сторон, то гештальтпсихология, как и другие направления, опирающиеся на признание несводимости сложного к простому, дают много ценного для разрешения проблемы целостности музыкального восприятия, единства музыкального произведения.

Гештальтпсихология довольно часто ссылалась на явления музыкального восприятия, так как они давали для иллюстрации принципов целостности чрезвычайно яркий материал. Так, очень удобно было на примере мелодии показать, что целое в восприятии не равно сумме отдельных моментальных ощущений — впечатлений от отдельных звуков и что она воспринимается именно как определенная звуковая траектория, конфигурация, обладающая свойствами константности при транспозиции.

Однако психология восприятия музыки как научная дисциплина возникла не в самой гештальтпсихологии, которая в общем не шла дальше кратких высказываний о музыке, несмотря на то, что одним из ее крупнейших представителей был Кёлер, начавший свою деятельность психолога с музыкально-акустических исследований еще в сфере тонпсихологии.

Создание более или менее полной теории восприятия музыки, а точнее теории музыки как искусства, глубоко обоснованного законами музыкального восприятия, можно считать заслугой швейцарского музыковеда Э. Курта. Дело не в том, что до него в музыкознании и в эстетике не рассматривались проблемы восприятия музыкальных произведений — литература говорит о прямо противоположном, — дело в том, что именно он подошел к этой теме не только как музыковед, но и как знаток психологической науки своего времени.

Его «Музыкальная психология»¹ является блестящим примером целостного рассмотрения явлений музыки с точки зрения законов восприятия. Эта книга возникла как бы в ответ на потребности развития самого музыкознания. Курт пришел к ее созданию после разработки своих основных музыкально-теоретических концепций и, как он отмечает в предисловии, обобщил в ней многие из идей, возникавших у него при изучении музыки классиков и романтиков.

Отражая достижения предшествующих, связанных с психологией музыки собственно эстетических и музыкально-теоретических работ ряда авторов, «Музыкальная психология» Курта превосходит их по глубине и дифференцированности анализа. Изданная за 28 лет до нее под аналогичным названием книга итальянского эстетика М. Пило², в которой также ставилась задача обобщения, сравнительно невелика и представляет собой скорее краткую характеристику различных эстетико-психологических проблем без развернутых научных доказательств. Круг проблем в ней очень широкий: например, на подступах к вопросам психологии музыки автор затрагивает и такие темы, как «музыка» у паукообразных, сверчков и цикад, у низших позвоночных и у птиц. При этом возникает прямолинейный ряд, ведущий от пауков к дикарям и детям. Пило касается связей музыки с речью, движением, поэзией, рассматривает различные музыкальные жанры. Некоторая упрощенность в трактовке разнообразных взаимосвязей, соединяющих музыку и ее восприятие с широким жизненным контекстом, в котором она развивается, в известной мере объясняется и сжатостью изложения, за которой чувствуется неразра-

¹ E. Kurth. Musikpsychologie. Berlin, 1931.

² M. Pilo. Psicologia musicale. Milano, 1903.

ботанность, и перевесом спекулятивно-эстетического аспекта над музыковедческим и психологическим. Вместе с тем сама широта постановки темы, безусловно, сыграла роль в дальнейшем развитии музыкальной психологии. И ссылаясь в ряде случаев на книгу Пило, Курт отдает должное этой широте.

Курт привлекает данные современной ему общей психологии и психологии слуха для музыковедческого анализа самых разнообразных явлений музыкального творчества, исполнения и восприятия. Широкий охват явлений, сочетающийся с детальным анализом закономерностей музыкального восприятия, органическая связь психологического подхода с музыкально-теоретическим делают книгу Курта великолепным образцом комплексного исследования, одним из крупнейших завоеваний музыковедения в целом и музыкальной психологии в частности.

Ценным общим положением, пронизывающим все разделы книги, является положение о целостности музыкального восприятия. В этом, безусловно, проявляется влияние того резкого поворота, который привел общую психологию с позиций атомизма на позиции целостности. Однако методологические основы исследования Курта шире и не ограничиваются идеями гештальтпсихологии. Он опирается как на методы интроспективной психологии, подвергая тонкому анализу внутренние впечатления, ощущения, переживания, возникающие при восприятии музыки или в слуховых представлениях, так и на результаты многочисленных экспериментальных исследований, начиная от Гельмгольца и Штумпфа.

Одной из наиболее интересных в книге Курта является глава о пространственных компонентах музыкального восприятия. Обосновывая идею специфичности музыкального пространства, как пространства музыкальных восприятий, ощущений и представлений, Курт внес много нового в понимание пространственных ассоциаций в восприятии музыки.

Как чуткий музыкант и теоретик, Курт глубоко вскрывает реальные закономерности музыки и ее восприятия. Он предостерегает от чрезмерно прямолинейных уподоблений музыкального и внемузыкального, горячо отстаивает мысль о специфичности музыкальных средств и законов организации. Но при этом он иногда

приходит к абсолютизации их автономности, самостоятельности, к почти полному отрицанию связей музыки с миром всего жизненного опыта человека, что плохо согласуется с фактами, анализами и понятиями, содержащимися в исследовании. В системе музыкально-психологических категорий, вводимых Куртом в орбиту исследования — материя, энергия, движение, пространство, — фактически устанавливаются некоторые из основных путей связи музыкального языка с реальными, естественными прообразами и предпосылками. Но сами эти категории рассматриваются с субъективно-идеалистических позиций как некие имманентные силы и сущности психического мира. В «Музыкальной психологии», как и в других работах Курта, проявляется общая философская концепция идеалистической трактовки деятельности человеческого сознания как созидаемого воспринимаемого мир по законам творческой воли — концепция, идущая от философии Шопенгауэра.

Анализируя логику развития музыкального произведения и его восприятия, Курт считает этот процесс проявлением идеальной энергии движения как такового, развертывающегося в имманентном музыкальном пространстве и преодолевающего чувственную определенность звукового материала.

Самые различные стороны и особенности музыки и музыкального восприятия Курт рассматривает на широком историческом фоне развития музыки, но обходит проблемы жанровой, коммуникационной обусловленности ее языка и форм, проблемы интонационных связей музыки и речи, музыкальной семантики.

От куртовской концепции восприятия музыки в этом отношении принципиально отличается теория «формы как процесса», выдвинутая и развиваемая примерно в одно время с работами Курта в исследованиях Б. В. Асафьева. Асафьев исходит из жанровой, общественно-социальной, «языковой» обусловленности музыкальной формы, что выразилось в категориях музыкальной интонации, речи, интонационного словаря.

Однако, не становясь на философские, методологические позиции Курта, музыковеды могут воспользоваться тем богатейшим фактическим и теоретическим материалом, которым автор «Музыкальной психологии» насытил это исследование.

Работа Курта, как и работы во многом дополнившие-то исследования Курта и критически оцененного ряд его положений А. Веллека и других ученых, представляет вторую после науки о слухе чрезвычайно важную область музыкальной психологии — область изучения процессов целостного музыкального восприятия в связи с закономерностями самой музыки, ее организации в целом и в частностях, в связи со строением музыкальной формы и отдельными сторонами музыкальных произведений.

Курт назвал ее психологией музыки в узком смысле слова, и это определение встречается в литературе до сих пор. Его, в частности, принял Г. Ревеш, полностью разделяет А. Веллек и другие немецкие психологи. Оно отражено в энциклопедическом музыкальном словаре Х. Зеегера¹.

Г. Ревеш, правда, по-прежнему остается в основном исследователем слуха и музыкальных способностей, продолжателем традиций Штумпфа. Его книга «Введение в музыкальную психологию»², вышедшая в 1946 году, представляет собой отголосок тонпсихологических исследований начала века и несет на себе следы ассоциативной психологии и атомизма, хотя в некоторой степени отражает и достижения последующих десятилетий. Книга написана как обобщение предшествующих экспериментальных работ автора, опубликовавшего к этому времени уже 26 статей и книг о двухкомпонентной теории слуха, об испытании музыкальных способностей, об ассоциациях при восприятии музыки, о проблеме возникновения музыки. Музыкальную психологию автор рассматривает как науку, не обладающую самостоятельностью и заимствующую цели и методы из музыковедения и общей психологии. Допуская, что она может, как у Курта, затрагивать проблемы восприятия музыки и эстетические вопросы, Ревеш сознательно ограничивается в своей книге рассмотрением музыкальных способностей.

На иных позициях стоит А. Веллек. Он придает музыкальной психологии большое значение, считает ее центральным разделом систематического музыковедения.

¹ H. Seeger. Musiklexikon, II. Band. Leipzig, 1966, S. 179.

² G. Révész. Einführung in die Musikpsychologie. Bern, 1946.

Его книга «Музыкальная психология и музыкальная эстетика»¹, опубликованная в 1963 году, также представляет собой свод достижений почти тридцатилетней работы автора. Круг проблем, которых касается Веллек, весьма широк, и в этом отношении книга его напоминает работу Пило. Он ставит целью в краткой, почти словарно-энциклопедической форме изложить сведения по психологии слуха, психологии музыкального восприятия и по музыкальной эстетике — книга возникла на основе материалов, подготовленных частично для музыкальной энциклопедии. Наряду с акустическими, психофизиологическими и собственно психологическими вопросами, в ней рассматриваются и вопросы музыкального языка, связей музыки и речи, музыки и текста в вокальных произведениях, проблемы музыкальной семантики, символики и программности; несколько страниц посвящено социологии. Значительное место отводит автор в этой книге, как и в других своих исследованиях, проблемам межчувственных, интермодальных связей — синопсии, синэстезии².

Во второй части книги, посвященной музыкальной психологии в узком смысле слова, он анализирует проблему музыкального времени, разграничивая явления субъективно переживаемой длительности и времени, упорядоченного благодаря метру и симметрии. Интересен анализ различных теорий пространственных ассоциаций и указания на связи пространственно-временных компонентов музыкального восприятия с особенностями нотописания, хотя во многом Веллек повторяет мысли Курта. Здесь в наиболее яркой форме проявляются также феноменологические установки автора. Феноменологии музыки он отводит специальный раздел, в котором тоны, аккордовые последовательности, мелодия, ритм, многоголосные сочетания трактуются как феномены — принадлежащие лишь психической сфере явления.

Будучи представителем гештальтпсихологии, Веллек более последовательно, чем Курт, проводит в своих работах ее принципы. Из многочисленных критериев ге-

¹ A. Wellek. Musikpsychologie und Musikästhetik. Frankfurt am Main, 1963.

² Синэстезия — дословно соощущение. Частный случай синэстезии — связь слуховых ощущений со зрительными (например, явления цветного слуха) называют синопсией.

штальта автор использует для анализа музыкальных процессов четыре (по Эренфельсу): отграниченность от окружающей среды, замкнутость, внутренняя расчлененность и — по отношению ко всем временным явлениям — необратимость движения времени. Применительно к музыке он вводит и новые понятия — уровень целостности («прочность» целого и степень внутренней дифференцированности), глубина целостности (яркость, значимость, характеристичность целого для восприятия).

В анализе целостного восприятия музыки Веллек руководствуется также сформулированным им «законом парсиномии», согласно которому каждое построение, звучащее в данный момент, мыслится как часть целого, а сознание, забегая вперед, строит обобщенную, наиболее вероятную и простую гипотезу продолжения, опираясь при этом на сложившиеся традиции и на внутренние музыкальные закономерности развития в каждом данном конкретном случае.

Этот закон представляет собой, безусловно, частный вид более общего закона опережающего отражения, действующего в психической деятельности в целом. Он является в психологии последнего десятилетия предметом тщательнейшего исследования. Применение его по отношению к процессу музыкального развития, даже в несколько искусственной и логически небезупречной трактовке Веллека, полезно. Однако Веллек, по существу, не раскрывает специальных музыкально-психологических механизмов его действия, и поэтому «закон парсиномии» выступает лишь как терминологическая модификация известных в музыкальной практике и теории понятий предслышания, инерции восприятия.

Здесь уместно поставить более общий вопрос: что нового внесли принципы гештальтпсихологии в трактовку музыкального восприятия, если не считать активизации исследований в этой области в целом.

Прежде всего нужно отметить, что в музыкально-психологических исследованиях, испытавших в той или иной степени влияние гештальтпсихологии, существенным образом изменился подход к проблеме восприятия. Музыкальное восприятие, как и в атомистической тонпсихологии, сопоставлялось со слуховыми ощущениями, но в соответствии с идеями целостности именно оно стало центральным объектом изучения.

Кроме того, обогатилось само понятие музыкального восприятия. Оно включало в себя уже не только соотносительную психологическую характеристику, определяющую его в сравнении с другими слуховыми формами отражательной психической деятельности, но и указание на специфические свойства и стороны: целостность, образность, структурную организованность, константность.

Несмотря на дуалистические, феноменологические позиции общей гештальтпсихологии, в музыкально-психологических, как и в других конкретных исследованиях, тщательно изучалось соответствие образов восприятия отражаемым объектам, хотя вопрос о психологических механизмах отражения решался еще в рамках рецепторной теории, согласно которой функции формирования ощущений, с одной стороны, и восприятий — с другой, считались строго разграниченными между рецепторами (органами чувств) и головным мозгом.

Используя достижения музыкальной психологии, полученные Куртом, Веллеком и другими учеными гештальтпсихологической ориентации, следует учесть общие методологические ошибочные позиции гештальтпсихологии, трактующей восприятие как имманентную деятельность сознания, упорядочивающую внешние воздействия.

Идеи современной советской и зарубежной психологии дают возможность на иной основе интерпретировать те интересные результаты, которые были получены при гештальтпсихологическом подходе к явлениям музыкального восприятия.

Прежде всего следует отметить, что восприятие, сочетающее в себе моменты целостности и дифференцированности, не строится исключительно по принципу восходящего — от ощущений или нисходящего — к ощущениям рядов, как это считали приверженцы «атомистического» и «целостного» подходов в психологии.

Движение от целого к частям и движение от частей к целому взаимно дополняют друг друга, действуют в сочетании друг с другом и в своей соотносительной интенсивности зависят от характера музыкальной деятельности, в которую включено музыкальное восприятие. Так, в процессе разучивания уже знакомого на слух произведения общее целостное представление и восприятие может предшествовать более тонкому дифференцированному восприятию отдельных моментов, частных, прори-

совыаемых в ходе репетиционной работы. Иногда, например при первом прослушивании во многом нового, незнакомого произведения, восприятие деталей может преобладать над восприятием целого. Соотношение целостного и дифференцированного отражения может меняться и в самом процессе восприятия. Так, внимание к деталям при первом проведении музыкальной темы сменяется интегрирующим охватом при ее повторении и т. д. Таким образом, конкретная динамика объединяющего и разграничивающего во многом зависит от установки слушателя, от конкретных целей.

Кроме того, не нужно забывать, что в гештальтпсихологии восприятие рассматривалось как процесс пассивного отражения. Активность заключалась лишь во внешнем сознании структур, форм в сенсорный материал. Как показывают современные психологические исследования, восприятие представляет собой активный процесс, своего рода психическую функцию, определяемую целями, задачами деятельности, в которую включено и которую «обслуживает» восприятие, и зависящую от конкретных внешних и внутренних условий, от личностной установки воспринимающего.

И наконец, весьма существенную «поправку» вносит современная психология и в само понимание целостности восприятия. Оформляющая или, как иногда говорят, «структурирующая» деятельность психики представляет собой отражение объективной закономерной организации предметов, явлений, процессов. Структурирующим восприятием становится лишь в результате приобретения опыта в процессе разнообразных, многочисленных контактов с предметным, пространственно-временным, системно-структурным реальным миром¹.

Все сказанное относится и к специфическим формам музыкального восприятия. Однако основные общие законы восприятия, изучавшиеся гештальтпсихологией и ставшие благодаря новой интерпретации достоянием современной психологической науки, должны быть дополнены исследованиями их конкретного действия непосред-

¹ Даже сама физиологическая система рецепторных каналов связи с внешним миром является результатом понимаемого в самом широком смысле опыта как длительного отражательного процесса эволюционного приспособления и взаимодействия организмов со средой.

ственно в музыкальной сфере. Дело в том, что большинство выявленных гештальтпсихологией закономерностей было получено, как известно, в основном при изучении зрения, и непосредственное прямое их перенесение на процессы музыкального восприятия, конечно, методологически неправомерно. Однако возможно и целесообразно установление как специфических моментов, так и сходных, общих тенденций.

Так, например, закон взаимодействия фигуры и фона ставит исследователя музыкальных явлений перед целым рядом интереснейших и сложных вопросов: каковы степень и возможные области применимости понятий фигуры и фона в музыке, как психологически осуществляется взаимодействие музыкальных объектов — «фигур» (тем, отдельных выделяющихся партий — голосов) с музыкальным и общим шумовым фоном. Эти вопросы связаны и с более общей проблемой влияния контекста на отдельные музыкальные элементы, вписанные в него.

Аналогичные трудности возникают и при анализе явлений музыкального восприятия с точки зрения законов константности.

Между тем исследования в этих направлениях представляют интерес и для психологии, и (даже в первую очередь) для музыкальной теории. О приложимости законов фигуры и фона, константности, транспозиции к музыкальному восприятию и строению музыкальных произведений говорят уже факты широкого бытования в практике понятий рельефности музыкального материала, фонового звучания, транспонирования, факты узнаваемости мелодико-тематических фигур при их интонационных трансформациях и т. п.

Итак, идеи целостности, оказавшие немалое влияние на развитие всей музыкальной психологии и на формирование ее центральной области — исследований музыкального восприятия, сохраняют свою ценность и в настоящее время. Более того — можно сказать, что настоящая их разработка в музыкально-психологической сфере еще только начинается.

Родившись в полемике с ассоциативной психологией, целостный подход в его гештальтпсихологическом оформлении отеснил учение об ассоциациях на задний план. Однако, соглашаясь в ряде пунктов с критикой ассоциационизма, современная психология не отбрасывает то

положительное содержание, которое отражалось в понятии ассоциации и анализировалось в многочисленных экспериментальных работах.

Мимо понятия ассоциации и теории образования ассоциаций невозможно пройти и при исследовании явлений музыкального восприятия. В музыкальной теории и эстетике термин «ассоциация» используется чрезвычайно часто, что говорит, с одной стороны, о широком смысле, вкладываемом разными авторами в это понятие, а с другой — о том, что музыканты придают ему большое значение.

В философии и психологии понятие ассоциации претерпело с момента своего возникновения значительные изменения. Оно использовалось и представителями материалистических направлений физиологии и психологии — например, Гартли и впоследствии Сеченовым, и психологами — идеалистами.

Как уже говорилось, ассоциативная психология при атомистическом подходе к ощущениям объясняла объединение их в восприятия и представления с помощью механизма ассоциаций. Под ассоциацией понималось психическое действие связывания отдельных элементов в группы, последовательности, комплексы. К условиям возникновения ассоциаций относилось близкое расположение ощущаемых элементов во времени и в пространстве (ассоциация по смежности), частое повторение такого соседства, а также ясность и яркость самих ощущений. В дальнейшем развитии психологии принцип ассоциаций по смежности был дополнен принципами ассоциаций по сходству и по контрасту, по наличию причинно-следственной связи. В таком более широком значении понятие ассоциаций было «подготовлено» для проникновения в искусствоведческую, литературоведческую и музыковедческую литературу.

Ассоциации ощущений оказались впоследствии для многих музыковедов и эстетиков прототипом широкоохватного принципа ассоциативности, при котором под ассоциацией понималось связывание любых форм отражения, как простых, так и сложных: ощущений, восприятий, образов памяти, представлений, эмоциональных процессов, настроений, логических категорий. При этом точное и узкое значение термина было подменено нестрогим и расплывчатым.

В частности, под ассоциациями стали понимать не только саму связь, но и те образные представления, которые по законам связи могли возникать в сознании воспринимающего художественное произведение. В дискуссиях по поводу ассоциаций явственно обозначилась группа трактовок их как связей воспринимаемого в данный момент объекта, например музыкального произведения, с яркими, ясно осознаваемыми, видимыми «внутренним взором» или «почти ощущаемыми» образами-представлениями.

С резкой критикой против такого использования понятия ассоциаций в теории искусства выступил в 20-х годах известный советский психолог Л. С. Выготский в своей работе «Психология искусства»¹. Он отмечал, что случайные предметно-образные впечатления — спутники восприятия — настолько субъективны, варианты, индивидуальны, что никак не согласуются со строжайшей дисциплиной известного художественного принципа «чуть-чуть» и, следовательно, не могут составлять содержания произведений искусства; что гораздо более существенны «безобразные» компоненты восприятия, точно управляемые структурой произведения.

Подсознательность, безотчетность интуитивного постижения художественного содержания, не нуждающегося в переводе на язык отчетливых предметных представлений, — одна из важнейших закономерностей и музыкального восприятия. С ее учетом следует подходить и к трактовке самого понятия ассоциации, и к проблеме его применимости в музыкальной теории, эстетике и психологии восприятия музыки.

Отложив этот вопрос до специального рассмотрения, заметим лишь, что ассоциативная психология при всех своих методологических и философских ошибках² исходила в учении об ассоциациях из признания большой роли жизненного опыта в процессах восприятия. Именно это рациональное начало сохранено и развито в современной психологии, изучающей значение опыта в вос-

¹ Л. С. Выготский. Психология искусства. М., «Искусство», 1968, стр. 63—72.

² Так, например, представители идеалистических ветвей ассоциационизма выдвигали тезис о том, что между реальностью и восприятием нет прямой связи, что ощущения являются лишь символами, иероглифами реальных объектов.

приятия взрослого человека и в формировании восприятия в детском возрасте.

С позиций признания решающего влияния общественного, социального опыта в процессах музыкального восприятия, исполнения и творчества рассматривается психология музыки в социологических исследованиях. В них восприятие музыки как объект анализа обращен к ученым новой своей гранью. Социологические изыскания не только расширяют область музыкальной психологии, но и обогащают понятие музыкального восприятия, подчеркивая его зависимость от национально-психологических, политико-идеологических, морально-этических, культурных, возрастных и многих других социальных факторов.

Не все социально-психологические исследования непосредственно касаются восприятия. Некоторые из них, например работы П. Фарнсворса, А. Софэка, опираются на анкетный метод опросов по поводу прослушанной музыки и, таким образом, имеют дело непосредственно лишь с оценкой впечатлений, а не с закономерностями самого процесса музыкального восприятия¹.

Здесь выявляется, однако, возможность более широкого подхода к изучению музыкального восприятия — раздвижение временных границ исследуемых явлений за рамки длительности непосредственного слушания. Безусловно, такой метод может дать полезные дополнения и для исследования самих процессов восприятия.

Интересный анализ содержания слушательских оценок, попытки установления их типологии, выяснение влияния повторных прослушиваний музыкального произведения на его описание содержит работа С. Н. Беляевой-Экземплярской². В ней восприятие рассматривается как центральный объект изучения, преследующего наряду со специальными психологическими целями также и цели социально-психологические. Это исследование дает ценный фактический материал для выявления особенностей

¹ Детальный разбор достоинств и недостатков различных «описательных», анкетных методов в социально-психологических исследованиях музыкального восприятия дает А. Г. Костюк в книге «Сприймання музики і художня культура слухача» (Київ, «Наукова думка», 1965, стр. 27—33).

² С. Н. Беляева-Экземплярская. О психологии восприятия музыки. М., 1923.

образно-ассоциативной деятельности слушателей, для определения зависимости между субъективно оцениваемой продолжительностью произведения и реальным временем исполнения и для решения ряда других вопросов. К сожалению, оно ограничено регистрацией лишь словесных отчетов слушателей о процессах восприятия безотносительно к структуре исполнявшихся произведений. Краткие упоминания о произведениях и исполнителе не позволяют точно интерпретировать результаты экспериментов по отношению к строению музыкальной формы, динамики развертывания ее в исполнении и т. д.

В некоторых музыкально-психологических исследованиях проблемы социологии восприятия решаются с привлечением объективных экспериментальных методов. Так, Р. Франсез в работе «Восприятие музыки»¹, пользуясь аппаратными способами регистрации дыхания, пульса, кожно-гальванической реакции, изучал протекание процессов музыкального восприятия у испытуемых различного возраста и образования. Конкретный материал его экспериментов представляет большой интерес для выявления психофизиологических механизмов музыкального восприятия, в частности для определения степени и характера корреляции между ходом реакции и структурно-ритмическими особенностями воспринимаемого произведения. Социологические же выводы его несостоятельны: прямое сопоставление психофизиологических данных со сведениями о возрасте и образовании не может, конечно, вскрыть всю сложность социально-общественного опосредования музыкального восприятия и динамики его прижизненного формирования.

К другому направлению социологических исследований можно отнести работы, в которых ставится цель выяснения социальных функций музыки и структуры коммуникационных музыкальных связей в обществе. Такие исследования отчасти стимулируются практическими потребностями развития радио и телевидения, и не случайно наиболее крупные зарубежные работы связаны именно с изучением социально-музыкальных функций радио.

В работе А. Зильбермана «Музыка, радио и слушатель»² устанавливается, например, целых восемь со-

¹ R. Francès. La perception de la musique. Paris, 1954.

² A. Silbermann. La Musique, la Radio et l'Auditeur. Etude sociologique. Paris, 1954.

циальных функций радио, выступающего в музыкальной жизни как меценат, композитор, музыкальный издатель, интерпретатор, музыковед, импресарио, исполнитель программ и инженер-мультипликатор звуков. Среди этого ряда не нашлось специального места для функций эстетического музыкального воспитания. Несколько шире трактуются задачи радио в работе К. Рёссель-Майдана «Радио и культурная политика»¹, где рассматриваются также и функции воспитания. Автор ее, пользуясь широким статистическим материалом, делает попытку теоретически обосновать принципы построения радиопрограмм. В самых общих положениях он, однако, не может выйти за рамки, определяемые зависимостью радио от буржуазной идеологии и политики.

«Стимулятором» системно-социологических исследований выступает также практика музыкального обучения. В книге американского социолога М. Каплана «Основы и границы музыкального образования»², в частности, проблема опыта индивидуума, выступающего в качестве участника в сложнейшей системе музыкального организма общества, решается с позиции социально-психологической теории ролей. В книге рассматриваются взаимосвязи людей, действующих в ролях музыкального педагога, исполнителя, слушателя, учащегося, композитора, администратора. Конкретные схемы этих функциональных связей представляют интерес, хотя далеко не исчерпывают всего многообразия коммуникаций. Что же касается самой теории ролей, то по своей научной строгости, содержательности она, как показал Н. Д. Левитов³, уступает развиваемой в советской психологической науке теории личности и понятию «позиции».

После большого перерыва, обусловленного неудачами и методологическими ошибками, падением интереса и рядом других факторов, конкретные социологические исследования начинают снова развиваться в СССР. Однако в сфере музыкальной социологии теоретические достижения пока еще невелики, несмотря на достаточно

¹ K. Rössel-Majdan. Rundfunk und Kulturpolitik. «Kunst und Kommunikation», Band 5, Köln und Opladen, 1962.

² Max Kaplan. Foundations and frontiers of music education. New York, 1969.

³ Н. Д. Левитов. «Теория ролей» в психологии. «Вопросы психологии», 1969, № 6, стр. 150—158.

широкую общую базу¹ и опыт практической социологии в других сферах².

Таким образом, в музыкально-социологических исследованиях в целом ставятся задачи двух типов: во-первых, — выявление музыкальных потребностей, вкусов и особенностей музыкальной деятельности (в частности, восприятия) людей в различных социальных группах и, во-вторых, — анализ социальных функций музыки и функциональных связей, охватывающих музыкальную жизнь общества. От результатов последнего, на наш взгляд, в очень сильной степени зависит и полноценное решение первой группы задач.

Построение строго обоснованной теории функциональной структуры и динамики музыкальной жизни требует учета принципов материалистического учения об исторической диалектике общественного развития, привлечения опыта музыкально-исторических дисциплин. Большую помощь здесь может оказать и развивающаяся в последнее время общая теория систем³.

При отсутствии же единой картины общественного механизма музыкальной жизни, конкретным социологическим исследованиям частного характера грозит опасность вульгаризации, о чем свидетельствует практика музыкально-социологических работ в 20-е годы.

Такая картина необходима и для анализа музыкального восприятия. Она намного облегчила бы изучение «направленности на восприятие» произведений различных жанров. Неслучайно в советском музыкознании разработка теории жанров охватывает не только сферу их внутренних музыкальных закономерностей⁴, но и социально-психологические механизмы музыкальных коммуникаций и динамическую структуру системы жанров в их развитии⁵.

¹ Об этом пишет А. Н. Сохор в статье «Значение ленинской теории отражения и учения о партийности искусства для музыкальной науки» (сб. «Учение В. И. Ленина и вопросы музыкознания». Л., «Музыка», 1969, стр. 47—76).

² См., напр.: А. Л. Вахеметса, С. Н. Плотников. Человек и искусство. М., «Мысль», 1968.

³ См. сб. «Проблемы методологии системного исследования». М., «Мысль», 1970.

⁴ В. А. Цуккерман. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М., «Музыка», 1964.

⁵ А. Н. Сохор. Эстетическая природа жанра в музыке. М., «Музыка», 1968.

В музыкально-социологических исследованиях своеобразно сплетены упоминавшиеся ранее психологические проблемы контекста, ассоциаций и опыта. Первая представляет собой, в сущности, перенесенную на другой уровень проблему соотношения частей и целого. Только в качестве элементов здесь выступают не мельчайшие частицы музыки и соответствующие им ощущения, а произведения, композитор, исполнитель и слушатель, включенные в широкое социально-историческое целое. Вторая связана с анкетным методом, опирающимся на ассоциативно-описательную деятельность слушателей. В третьей акцентируется соотношение индивидуального, случайного и общезначимого.

Интересное методологическое решение исключения случайного в анализе психологических закономерностей, действующих в искусстве, нашел в своей монументальной работе «Психология искусства» выдающийся советский психолог Л. С. Выготский.

Снятие всего случайного — элиминирование достигается тем, что структура художественного произведения рассматривается как система стимулов, строго рассчитанная на определенную эстетическую реакцию воспринимающего. Эта последняя как бы отпечатана в структуре произведения как реакция внеличностная, освобожденная от случайностей индивидуального, от тех могущих быть и не быть внешних ассоциативных образов — спутников, которые выходят на первый план при анкетных методах исследования психологии восприятия.

Однако при этом проблема жизненного опыта человека и его влияния на эстетическую деятельность отнюдь не снимается. Более того — работа Выготского нацелена в самую сердцевину ее, так как благодаря исключению случайного в индивидуальной эстетической реакции, на которую только и может быть рассчитано произведение, необыкновенно ясно выявляется социальная общечеловеческая природа психики.

Определение искусства как общественной «техники чувств», как одного из способов фиксировать и передавать из рода в род специфические завоевания человеческой психики — исключительно ценно и для анализа музыкально-эстетических закономерностей, хотя в работе Выготского основным материалом были литературные произведения. Большой интерес представляет наряду с

методикой исследования восприятия (на основе ткани самого произведения) также и блестяще раскрытый на множестве примеров тезис о диалектической конфликтности, составляющей нерв драматургии в художественном произведении.

Из работ последних лет к музыкально-социологической сфере можно отнести работу А. Г. Костюка, посвященную проблемам музыкальной культуры, музыкального вкуса и восприятия — «Восприятие музыки и художественная культура слушателя»¹. Впрочем, она находится, пожалуй, на перекрестке различных путей музыкально-психологических исследований.

Эта работа отличается комплексностью в рассмотрении явлений музыкального восприятия. Автор учитывает и исполнительские факторы, и стиль, форму, жанр произведения, традиции времени, опыт слушателя, затрагивает педагогические, социологические и эстетические проблемы.

Заслуживает внимания введение понятия культуры музыкального восприятия, которая определяется как особая структурно-функциональная организация комплекса музыкальных способностей человека, обеспечивающая возможность понимать музыку адекватно замыслу композитора. В связи с этим ставится проблема зависимости восприятия от различных социальных и исторических факторов. Автор рассматривает слушание в системе потребностей общества и человека, исходя из положения о том, что субъективный образ музыкального произведения в единстве его содержания и формы определяется не только тем, что оно может дать человеку, но и тем, что он ищет в нем, его установкой.

Касаясь роли современных средств коммуникации, автор ставит важный вопрос о том, насколько сказывается на интонационно-образной системе самого музыкального искусства тот факт, что преобладающей формой современного освоения музыки является слушание.

Одним из центральных в книге является вопрос об отношении эмоций к содержанию произведения, о специфике музыкально-эстетического отклика слушателя на музыку, об отличии художественных эмоций от обыч-

¹ О. Г. Костюк. Сприймання музики і художня культура слухача.

ных житейских переживаний. Здесь интересно, в частности, предположение автора, что эмоции, возникающие у слушателя в процессе восприятия, благодаря четкой композиционной структуре произведения сами становятся «логичными», «упорядоченными», приобретают рельефные тенденции развития, становятся «интонируемыми».

Для выяснения особенностей восприятия временной структуры музыки автор применил особую методику. Испытуемый должен был в нотах или каким-либо другим способом фиксировать моменты произведения, которые воспринимаются как «центры» его эстетического отклика, как наиболее волнующие, «красивые» моменты. Опыты показали, что эти существенные для восприятия мажорные узлы архитектоники не всегда могут быть важными с точки зрения композиторского замысла. Такие отклонения от адекватного восприятия объясняются слабой подготовленностью слушателей и выражаются, например, в односторонней «песенной направленности», при которой легче схватывается мелодическая красота темы и труднее — ее драматургическая роль в процессе становления образа, остаются вне поля внимания важные с точки зрения драматургии темы-импульсы, а также разделы главных партий и разработок. Кульминации также не всегда оказывают на неподготовленного слушателя желаемое действие, так как для их восприятия необходимо отношение к ним как к пунктам обострения конфликтного развития, предчувствий перелома и т. д. И лишь с повышением культуры восприятия фрагментарное слышание превращается постепенно в целостное. Однако в общем субъективные системы очагов эмоциональной реакции всегда так или иначе связаны со специфической организацией самой музыки и являются аналогами реальной архитектоники пьесы.

Анализирует Костюк и ассоциативные компоненты восприятия. При этом в первую очередь изучаются зрительные образы, что, вероятно, отчасти объясняется традициями эстетико-психологических исследований. Опыты автора показали, что зрительные образы не являются непременным условием адекватного восприятия музыки. Возникая на путях ассоциаций, они лишь дополняют эмоциональную линию. Вряд ли, однако, целесообразно было в исследовании отделять зрительные образы от более важных и общих компонентов — простран-

ственных представлений и ощущений, которые, как показал уже Курт, не сопутствуют восприятию, а являются его необходимым условием, так же как и моторные элементы.

Что касается последних, то в центре внимания автора находится одно из звеньев моторики — вокальное. В экспериментах с фиксацией биотоков мышц гортани и языка автор получил материал для вывода о том, что моторное звено музыкального восприятия имеет интонационный — «интонирующий» характер.

Здесь выводы автора, как и сами эксперименты, находятся в русле передовых идей советской психологии и, в частности, развивают положения работ А. Н. Леонтьева. Однако автор несколько сужает проблему, ограничиваясь вокальной моторикой. Богатство моторных проявлений в восприятии музыки не вызывает сомнений, и оно, безусловно, во многом определяет сложность и богатство интонационно-ритмической временной структуры восприятия музыки.

Но в целом вопросы апперцепции — влияния опыта на музыкальное восприятие — в работе Костюка поставлены широко, исследование охватывает разные слои, ярусы и стороны опыта: эмоции, образно-предметные ассоциации, двигательный опыт, музыкальную подготовленность слушателей.

Оставаясь в рамках общего социологического подхода, автор считает очень важной задачей изучение художественно-воспитательных функций музыки, и в этом отношении его работа соприкасается с музыкальной педагогикой и с одной из наиболее развитых областей музыкально-психологической науки — с психологией музыкальных способностей.

Эта область наиболее активно стимулируется практическими потребностями музыкального образования и воспитания и, пожалуй, по количеству исследований превосходит остальные.

Фактический материал, собранный здесь, представляет большой интерес и для собственно педагогической теории и практики, и для изучения психологии восприятия с эстетических и музыкально-теоретических позиций.

Хотя строгое отграничение педагогической музыкальной психологии от других областей психологии музыки невозможно, так как вся она в той или иной мере обслу-

живает не только теоретические, философско-эстетические потребности музыковедения, но и практические задачи обоснования методов музыкального обучения, определения и развития музыкальных способностей, все же можно назвать целый ряд исследований, в которых методико-педагогическая направленность выражена очень четко и является ведущей. Таковы, например, исследования Б. Эндрыю, С. Ковача, Т. Ламма, К. Сишора, П. Минья, работы С. М. Майкапара, Е. А. Мальцевой, С. Н. Беляевой-Экземплярской.

В отечественной литературе особенно выделяется монография Б. М. Теплова «Психология музыкальных способностей», написанная еще до Великой Отечественной войны и изданная Академией педагогических наук РСФСР в 1947 году.

По широте охвата явлений она не может быть отнесена к какой-либо одной области, так как ставит и решает как общетеоретические, эстетико-философские проблемы музыкальной психологии и психофизиологии слуха, так и проблемы музыкального развития детей, вопросы творчества, исполнения, восприятия.

Вместе с тем по самой своей теме работа Теплова находится в центре музыкально-педагогических проблем. Ценность ее заключается в том, что она подводит итог длительному этапу развития психологии музыкальных способностей, обобщает с критических позиций, интерпретирует достижения огромного количества исследований, а также в том, что на базе этих исследований и собственных экспериментальных данных автор намечает новые пути для развития музыкально-педагогической науки, выдвигает новые научные положения.

В частности, на материале музыкально-психологических исследований Теплов разрабатывает новую, важную для развития советской психологической науки в целом концепцию индивидуальных различий, представляющую собой ценный вклад в теорию личности, в психологию творчества, таланта, в учение о типологических особенностях психики человека.

Музыкальное восприятие в работе Теплова изучается с различных позиций, в разных функциях. Анализируются его корректирующая функция в исполнении и творчестве, особенности восприятия слушателя, подходящего к музыке с эстетической, художественной стороны, зако-

номерности формирования навыков восприятия в процессе развития психики и т. д.

Большой интерес представляют мысли об эмоциональных компонентах ладового чувства, участвующих в образовании целостного впечатления ладовой динамики мелодического и гармонического движения.

Широкое обоснование в книге получают положения важной роли моторных компонентов музыкального восприятия.

Эстетико-теоретической основой взглядов Теплова является признание эмоций главным компонентом содержания музыки. Музыка рассматривается как средство познания мира — но познания эмоционального. Господствующими средствами музыки поэтому являются средства выражения, хотя опосредованно музыка может быть связана с понятиями, предметно-образительными моментами и т. п. При этом эмоции, чувства, настроения, вызываемые и выражаемые музыкой, определяются как качественно многообразные, не сводимые к сочетанию состояний удовольствия или неудовольствия с элементами понятийного характера, как считали сторонники атомизма, например Э. Ганслик.

Исключительно ценна и важна мысль о том, что «восприятие музыки во всей ее глубине и содержательности возможно только в контексте других, выходящих за пределы музыки средств познания»¹. Эта мысль в самой работе не получает широкого развития, так как основная ее тема — музыкальные способности — в гораздо большей мере требует обращения к данным психологии слуха, к изучению элементарных слуховых операций и в меньшей — изучения целостного художественного восприятия музыкальных произведений. Тем не менее она является одной из определяющих во всей теоретической концепции Теплова.

Проблема опыта, широкого жизненного контекста музыкального восприятия ставится в большинстве работ, посвященных исследованию музыкальной деятельности и развития музыкальных способностей в детском возрасте. Количество таких работ особенно увеличилось в послевоенные годы. Таковы многие исследования, выполнен-

¹ Б. М. Теплов. Психология музыкальных способностей, стр. 22.

ные в Институте художественного воспитания детей АПН РСФСР, — работы Г. А. Ильиной, В. К. Белобородовой, Н. А. Ветлугиной и других психологов, таковы работы Л. А. Гарбера, И. П. Гейрихса.

Не менее важным их аспектом является генетический подход. Эти работы в целом содержат огромный фактический материал (экспериментальный и теоретический) для выяснения многих закономерностей не только детского восприятия музыки, но и высоко развитого восприятия взрослых.

Ценность таких исследований с точки зрения теории музыкального восприятия и его роли в формировании законов музыки, ее языка, форм, жанров исключительно велика. Изучение восприятия музыки в детском возрасте дает в руки психологу и музыковеду замечательный метод подхода к анализу психологии восприятия с учетом ее становления. Процессы, ненаблюдаемые или трудные для наблюдения в сформировавшемся восприятии, оказываются вполне доступными, ясно видимыми в музыкальной деятельности детей.

Обширный материал, собранный в исследованиях музыкального развития за многие десятилетия, а также накопленный в педагогической практике, далеко не во всех направлениях подвергался критическому осмыслению и обобщению. Генетическое направление, выдвинувшее в качестве центрального методологического тезиса — тезис о возможности выявления и объяснения скрытых компонентов уже сложившихся психических процессов и функций при наблюдении за их формированием в детском возрасте, дает хорошую основу для такого обобщения.

Изучение индивидуального — онтогенетического — развития механизмов музыкального восприятия и творчества дает также некоторый материал и для выяснения закономерностей общественно-исторического процесса развития музыки, хотя прямое перенесение выводов и законов из области онтогенезиса в область филогенезиса методологически недопустимо.

Исследование формирования музыкального восприятия вместе с тем позволяет по-новому оценить результаты, полученные в психофизиологии слуха, психологии музыкального восприятия, в социальной психологии при изучении сформировавшихся типов музыкальной деятельности.

Разумеется, охарактеризованными выше областями и аспектами не исчерпывается структура музыкальной психологии в целом на современном этапе ее развития. В обзоре литературы не рассматривались, в частности, работы, посвященные психологии композиторского творчества, психологии художественной деятельности музыканта-исполнителя; во многих из них также в той или иной мере ставятся проблемы музыкального восприятия. Не могли быть затронуты и все работы по психологии музыкального восприятия. Некоторые из них будут рассмотрены в следующих очерках.

Много новых возможностей и путей развития для музыкальной психологии в целом и для психологии музыкального восприятия открылось в связи с огромными общими успехами советской и зарубежной психологии за последние десятилетия.

Проблемы музыкального восприятия и современная психология

Изучение психологической структуры деятельности, психических функций и их формирования, концепция социальной детерминированности индивидуального опыта человека, экспериментальные исследования психологической установки, опережающего отражения, долговременной и оперативной памяти — эти и многие другие направления современной психологической науки дают весьма широкую теоретическую базу для понимания многих специфических закономерностей музыки и музыкального восприятия.

Психические процессы в советской психологии рассматриваются как особые действия — мнемические, связанные с памятью, интеллектуальные, перцептивные.

Последовательное и широкое изучение перцептивных действий — новое направление психологических работ по исследованию восприятия — проводится целым рядом советских психологов, например: А. В. Запорожцем, В. П. Зинченко, А. Н. Леонтьевым. Восприятие рассматривается в них не просто как вид психической активности, а как перцептивное действие, направленное на решение определенной задачи и являющееся условием построения образа, соответствующего реальности

и целям деятельности субъекта. Таким образом подчеркивается не только адекватность восприятия отражаемым предметам и явлениям, но и активность воспринимающего, воспринимаемый предмет берется не сам по себе, а в деятельности.

Одним из центральных положений в работах крупнейшего советского психолога А. Н. Леонтьева является положение о социальной природе человеческой психики. Оно последовательно разрабатывается на основе детального анализа механизмов превращения общественно-исторического опыта, зафиксированного с помощью разнообразных знаковых систем, в «интрапсихологическое» достояние человека. Особенность развития человеческой психики, как показывает Леонтьев, заключается в том, что оно идет по пути «присвоения» социального опыта, запечатленного в созданных человечеством предметах, продуктах, орудиях труда, в книгах, в искусстве, во всей материальной и духовной культуре¹.

Человеческая культура в различных проявлениях столь интенсивно вовлекается в развитие индивидуума, что стимулирует формирование новых психических функций и приспособлений. Так, например, различные роды звуковой деятельности, в том числе речь и музыка, требуют каждый для себя особых навыков восприятия и специальных «воспринимающих» систем.

Системность анализаторов изучалась А. Н. Леонтьевым, Ю. Б. Гиппенрейтер и О. В. Овчинниковой на примере звуковысотного музыкального слуха. Для понимания его природы концепция системности представляет большой интерес. Суть ее в том, что каждая форма восприятия обеспечивается функционированием целого комплекса звеньев, а рецептор является лишь одним из них. Орган слуха входит в систему и речевого, и музыкального слуха, но моторные звенья этих систем различны: в речевом — органы артикуляции речи, в музыкальном — вокальная моторика (голосовые связки). Таким образом, музыкальный слух в широком смысле слова — это система, включающая в себя ухо, нервные пути, ведущие в центр и от центра, моторные звенья, определенные участки в центральной нервной

¹ А. Н. Леонтьев. Проблемы развития психики. М., «Мысль», 1965.

системе. Принцип системности позволяет из небольшого количества звеньев формировать несколько анализаторов. Благодаря этому один и тот же рецептор входит в разные системы и обслуживает по совместительству различные психические функции и действия.

Концепция системности дает возможность глубже понять сущность и психофизиологические предпосылки взаимосвязей таких специфических «чувств», хорошо знакомых музыкантам, как звуковысотный слух, динамический слух, «чувство ритма», тембровый слух. В восприятии музыки ухо, следовательно, играет роль «входного устройства» одновременно для рецепции высоты, тембра, ритма и других сторон целого, причем речь идет в данном случае не об одном анализаторе, а о нескольких скоординированных друг с другом анализаторных системах, содержащих в своем составе один и тот же вход, но отличающихся комплексом других элементов.

Формирование системных анализаторов опирается на многообразную моторику, через которую, в частности, обеспечивается связь тех или иных специфических форм восприятия с более широким кругом двигательной деятельности. Развивая идеи И. М. Сеченова о роли мышцы в процессах восприятия и И. П. Павлова о высшей нервной деятельности, советская психология подняла на новый уровень рефлекторную теорию восприятия. В противоположность рецепторной теории, ограничивавшей анализ рассмотрением центростремительных процессов, она учитывает и прямые, и обратные связи. Роль обратных связей, ведущих от корковых центров к рецепторам и к мышечным, моторным звеньям, заключается не только в том, что благодаря им обеспечивается настройка и подстройка рецепторов к особенностям воспринимаемых явлений, но и в том, что моторные звенья, даже территориально удаленные от рецептора, осуществляют двигательное моделирование объектов, способствующее построению их образов в сознании. Еще Сеченов проводил аналогию между действиями руки, осязающей предмет, которые воспроизводят в динамике его форму, снимают слепок, и моделирующими движениями глаза. Руководствуясь идеей великого русского ученого, современными исследователям удалось обнаружить процессы мотор-

ного уподобления в механизмах слуха. Слышание музыкальной высоты с этой точки зрения во многом опирается на активность голосовых связок, которые, подстраиваясь к высоте звука через ряд мгновенных встречных проб — гипотез, как бы ощупывают ее, строят ее моторную модель.

Теория уподобления двигательных процессов свойствам воспринимаемого объекта дополняется теорией интериоризации, в развитии которой большую роль сыграли работы Л. С. Выготского, А. Н. Леонтьева, П. Я. Гальперина и других советских психологов.

Интериоризация — уход внутрь, свертывание моторных компонентов процесса, замена реальных движений представляемыми и их редукция, полное отпадение от сформировавшейся, налаженной системы рецепции — объясняет почему, например, при достижении определенной ступени развития музыкального слуха даже внутреннее подпевание не является уже неперменным условием адекватного слышания высоты.

Теория моторного уподобления и теория интериоризации (относящаяся не только к движениям) не охватывают, конечно, всего многообразия закономерностей восприятия. Но они углубляют, обогащают рефлекторную концепцию восприятия, вскрывают важнейшие пути генезиса перцептивных функций и действий, доказывают активную природу психического отражения.

В музыкальной практике давно уже отмечались факты, свидетельствующие об огромной роли движений в восприятии музыки, об определяющем влиянии пения на формирование музыкального слуха. Известны были и явления перехода внешних форм функционирования слуха (в пении, игре, ритмических движениях) в скрытые, представляемые действия «внутреннего слуха». Изучались они и музыкальной психологией. Все эти факты могут получить новое освещение с позиций моторной концепции восприятия и теории интериоризации. Интересна в данном отношении работа музыканта-педагога И. П. Гейнрихса, в которой анализируются особенности развития различных музыкальных способностей¹.

¹ И. П. Гейнрихс. Музыкальные способности и их развитие. М., 1970 (рукопись).

Большое значение в исследованиях закономерностей восприятия приобрела теория психологической установки.

Установка — целостное состояние психики, зависящее от потребностей, задач деятельности, ее условий. Возникающая перед человеком цель, необходимость совершить то или иное практическое действие, приводящее к осуществлению этой цели, к удовлетворению потребности, настраивает все механизмы психики на успешное выполнение задачи. В запасах прежнего опыта подготавливаются к наиболее легкому извлечению из памяти именно те сведения, те стереотипы операций, которые в первую очередь могут понадобиться для ее решения. Соответствующим образом настраиваются органы чувств, мускулатура, системы ориентирования. Вырабатываются опережающие само действие планы, модели, гипотезы, прогнозы. Это состояние и есть установка. Являясь своеобразным модусом личности в каждый данный момент, установка определяет характер предстоящих действий, настраивает на них, подготавливает организм к их осуществлению.

Восприятием управляет перцептивная установка. Она представляет собой сложную систему настройки анализаторов, мобилизации внимания, памяти. В соответствии с теми или иными конкретными целями деятельности она обеспечивает на основе опыта построение образа предмета или явления, восполнение недостающих его элементов, выделение наиболее важных деталей, свойств, характеристик и предугадывание дальнейшего развития воспринимаемых процессов.

Интересные экспериментальные исследования установки были предприняты Д. Н. Узнадзе и другими учеными Грузии¹. Психологические закономерности, связанные с установкой, изучались П. К. Анохиным, Н. А. Бернштейном, Е. Н. Соколовым, Ф. В. Бассиным.

Меру применимости теории установки к явлениям музыкального восприятия можно выявить уже при рассмотрении некоторых общих ее положений.

Установки чрезвычайно различны по длительности действия. Так, профессиональная ориентация, обуслов-

¹ См. сб. «Экспериментальные исследования по психологии установки», т. I—II. Тбилиси, изд-во Академии наук Грузинской ССР, 1958/1961.

ленная специализацией человека, складывается на протяжении сравнительно большого времени и является исключительно устойчивой. На другом полюсе можно поставить, например, динамику психического состояния спортсмена, который в течение нескольких минут или даже секунд должен учитывать резко меняющиеся задачи и ситуации. Здесь установка является «текущей», мгновенно переключающейся. Между этими полюсами возможна масса временных градаций. Один и тот же вид деятельности бывает связан со множеством установок разных уровней, которые накладываются друг на друга, образуя комплексную результирующую настройку психики.

Это значит, что конкретная установка, возникающая в той или иной ситуации, например при исполнении музыкального произведения на ответственном концерте, обладает внутренней иерархичностью. В ней есть и стратегические моменты, и элементы тактики исполнения, и мгновенная реакция на то, что исполнено в данный момент, как прозвучал инструмент, как ведет себя публика в зале. Аналогичным образом строится и установка слушателя.

Установка, как общее состояние личности, обычно не осознается человеком, хотя в особых случаях, например при самонаблюдении, некоторые явления психологической настройки могут быть замечены. В большинстве же случаев кратковременные установки складываются мгновенно в подсознании. Подсознательный характер установки хорошо виден в восприятии гармонических модуляций. Настройка на основную тональность (тональная установка) и перестройка слуха в процессе модуляции не отмечаются слушателем как факт его психологического состояния, а осуществляются как бы автоматически без его ведома, хотя при направленном внимании он может осознанно следить за всеми модуляциями.

В теории установки своеобразно преломляются многие важные проблемы психологии восприятия.

Так, анализ механизмов формирования установки приводит к необходимости учитывать закономерности интериоризации. Например, осознанные приемы, задачи, цели, которые ставит себе музыкант в процессе разучивания произведения, постепенно переводятся в план под-

сознания; игровые движения автоматизируются, сознание высвобождается для решения других важных задач исполнения. Конечная «форма», которой достиг исполнитель, есть основа его установки для данного произведения.

Проблема роли жизненного опыта в восприятии установки. Изучение последней, по существу, представляет собой нахождение механизмов влияния прошлого опыта на восприятие.

Исследование взаимосвязи различных уровней иерархической структуры установки ставит ученых перед новым вариантом проблемы влияния прошлого частного и общего.

С механизмами установки связаны феномены константности и иллюзий восприятия, ибо и установление факта константности некоторых свойств объекта при изменении условий наблюдения, и иллюзия восприятия, возникающая в результате несоответствия предварительной настройки действительному ходу событий, основаны на опыте субъекта, на возможности перенесения сложившейся ранее установки в другие условия деятельности, на другой объект.

Таким образом, даже общий анализ показывает, насколько существенны закономерности установки для восприятия в целом и, следовательно, для музыкального восприятия.

Однако необходим и специальный анализ, опирающийся на конкретный музыкально-психологический материал, на экспериментальные данные. Ценное начинание в этой области принадлежит грузинскому психологу Г. Н. Кечхуашвили. Он применил теоретический аппарат психологии установки и экспериментальную методику, выработанную школой Узнадзе, для изучения ладовой организации музыки¹. Известное явление настройки слуха на основную ступень ладотональности Кечхуашвили интерпретировал в терминах теории установки и подверг экспериментальному изучению.

¹ Г. Н. Кечхуашвили. К вопросу о психологической сущности ладового чувства. Сообщения Академии наук Грузинской ССР, т. XVI, № 5, 1955, стр. 390—396. См. также статью «Ладовое чувство и фиксированная установка» в сб. «Экспериментальные исследования по психологии установки», т. I, стр. 439—455.

Широко рассматривает действие закономерностей установки в музыкальном восприятии, в рассчитанном на восприятие строении произведений и в музыкальном языке В. В. Медушевский¹. Он выделяет, в частности, аксиологическую (ценностную) установку и опознавательную установку.

Первая представляет собой сложившуюся у слушателя под влиянием соприкосновений с музыкой, как явлением социальным, систему оценочных критериев и ориентаций. Она определяет общее отношение слушателя к музыкальному произведению, оценку его как интересного, нравящегося или, наоборот, не согласующегося с его представлениями о хорошей музыке, с эстетическими вкусами и потребностями.

В соответствии с темой диссертации более подробному анализу подвергается вторая — «опознавательная» установка, под которой имеется в виду в основном комплекс знаний слушателя об использованном в произведении музыкальном языке. Этот комплекс позволяет соотносить произведение с известным по опыту стилем, предугадывать направление движения мелодии, создает основу для узнавания применяемых в произведении средств путем сопоставления с хранящимися в памяти знаниями о них, о типичном их назначении, конструктивных и содержательных возможностях.

С точки зрения психологии установки автор рассматривает самые разнообразные явления развития в музыкальном произведении, ладотональный план, драматургию образного развертывания. Большой интерес представляет предложенная им «метатеория модуляции». Развивая мысли Ю. Н. Тюлина о переменности ладовых функций, В. В. Медушевский устанавливает в гармонических модуляциях, в фактурных переходах, в изменениях эмоциональной тональности, в образных трансформациях, составляющих существо музыкальной драматургии, общие законы смены установок. В этой связи выдвигаются положения о родственности образных «тональностей», о степени их близости или удаленности в пределах конкретного музыкального стиля, об упрочении установки в результате действия экспози-

¹ В. В. Медушевский. Строение музыкального произведения в связи с его направленностью на слушателя. Диссертация. М., 1970 (рукопись).

ционных средств в произведении. Приводятся интересные примеры, показывающие, как композиторы учитывают эти закономерности при сочинении музыки.

Проблематика работы Медушевского не ограничена теорией установки. В ней рассматриваются и проблемы целостности музыкального произведения, и семиотические вопросы — соотношение понятий «музыкальный язык» и «музыкальная речь», коммуникативная функция музыкальных средств в отношении к их содержательной функции, способы выражения эмоций в музыке. Но многие из общепсихологических закономерностей, с позиции которых анализируются особенности музыкального развития и строения произведений, так или иначе связаны с психологией установки. Таковы, в частности, явления предслышания, «активного опережения», приемы обмана ожиданий, закономерность вероятностной организации процесса предугадывания.

Психологические механизмы предугадывания, прогнозирования, регулирующие деятельность, широко исследуются современной психологией. В исследованиях опережающего отражения, выполненных П. К. Анохиным, Н. А. Бернштейном, Е. Н. Соколовым, И. М. Фейгенбергом, Д. Г. Элькиным и другими учеными, получили дальнейшее развитие и некоторые из положений, разрабатывавшихся в теории установки. Другим стимулом развертывания такого рода исследований, как уже отмечалось в литературе¹, было влияние идей теории информации на психологию.

Действительно, если раньше ученых интересовали количественные энергетические и временные характеристики раздражителя, измерявшиеся методами биофизики, то с введением понятия информации возникла проблема определения информационной насыщенности сигнала. Один и тот же звуковой, световой или какой-либо иной сигнал может иметь различное значение в зависимости от того, какую информацию он несет. Его информативная ценность равна нулю, если он сообщает о каком-то уже известном получателю событии. Иное

¹ Н. И. Гращенков, Л. П. Латаш, И. М. Фейгенберг. Диалектический материализм и некоторые проблемы современной нейрофизиологии. Сб. «Философские вопросы физиологии высшей нервной деятельности и психологии». М., изд-во АН СССР, 1963, стр. 35—62.

дело, если сообщение неожиданно. Количество информации, таким образом, зависит от того, что заранее знает адресат, как много он может предугадать в общении, опираясь на весь свой жизненный опыт и на ход событий, непосредственно предшествовавших сигналу. Изучение влияния опыта на восприятие приобретает в этой связи новое значение, ведь именно на основе опыта строят свою работу психофизиологические механизмы предвидения, предвосхищения сообщений или результатов действия.

Здесь возникает много сложных проблем. От чего зависит точность предвидения, предслышания, предчувствия? Как аппарат прогнозирования определяет, что ожидается и когда наступит ожидаемое? Каковы принципы его устройства?

Решение этих проблем, наблюдения и выводы, найденные в исследованиях психофизиологических механизмов опережающего отражения, представляют большой интерес для изучения музыкального восприятия и особенностей строения музыкальных произведений, вытекающих из направленности их на слушателя. Они проливают новый свет и на вопрос о том, каким образом музыкальные мгновения — ожидаемые, приходящие и исчезающие — становятся для слушателя целостным процессом музыкального развития, и на вопросы о роли общих и специфических музыкальных компонентов жизненного опыта.

Наиболее общими факторами, обеспечившими само формирование механизмов предвидения в ходе развития жизни на земле, как отмечал П. К. Анохин¹, явились уже сравнительная устойчивость условий среды и повторяемость, цикличность их вариаций. И постоянство, и цикличность процессов являются для механизмов прогнозирования наиболее важными опорными закономерностями.

В разнообразных семиотических знаковых системах, созданных человечеством для общения, для фиксации достижений культуры и для преобразования мира, аналогом постоянства среды является устойчивость языковой базы этих систем. Темпы исторической эволюции

¹ П. К. Анохин. Методологический анализ узловых проблем условного рефлекса. Сб. «Философские вопросы физиологии высшей нервной деятельности и психологии», стр. 156—214.

языка в общем столь невысоки, что усвоение языка в данной стадии его развития обеспечивает почти стопроцентный успех в общении на протяжении всей жизни человека. Изменения в музыкальном языке, по крайней мере на первый взгляд, совершаются значительно быстрее, чем в языке слов, но здесь процесс развития в значительно большей мере является накоплением, напластованием, нежели сменой предыдущего последующим. Новое в музыкальном языке не столь безоговорочно оттесняет и отменяет совсем старое; старые стили, традиционные средства продолжают существовать и подчас весьма интенсивно функционировать вместе с только что родившимися. Слушатель же, обладающий высокой музыкальной культурой, напоминает полиглота, свободно перемещающегося по исторической и географической территории музыкальных стилей.

Конечно, общественное восприятие произведений искусства в целом развивается вместе с искусством, с его языком. Но это развитие представляет собой нечто вроде спиралевидного восхождения вокруг некоторого относительно устойчивого стержня. В глубинах музыкального языка при всех его вековых вариациях сохраняется черта его предназначенности для общения, приспособленности к законам физиологии и психологии восприятия, которые в своей основе эволюционируют несравненно медленнее любых семиотических знаковых систем и служат осью развития.

Повторяемость фактов языка в речевой деятельности, разумеется, не единственная основа, обеспечивающая ту или иную степень предсказуемости текста. Механизмы предвидения опираются и на другие экстраполяционные возможности. В музыкальном восприятии экстраполяция во времени — мысленное продолжение наметившейся в данный момент линии развития — встречается на каждом шагу, например как ожидание кульминации, угаданной по двум-трем восходящим ходам. Более широки и неуловимы образно-содержательные возможности предугадывания. Поскольку в любом общении на любом языке так или иначе отражается реальная действительность, постольку знания о ней вместе со знаниями языка участвуют в выработке опережающих будущее гипотез. А раз действительность (реальный или фантастически преобразованный в про-

изведении мир) относится к языку, как в широком смысле содержание к форме, то аппарат опережающего отражения использует в опыте и формальные и содержательные знания.

Уже само по себе это рассуждение, основанное на упомянутых Анохиным предпосылках опережающего отражения, дает общий ответ на вопрос о соотношении ролей специфической музыкально-языковой осведомленности и общего жизненного опыта в музыкальном восприятии. Детальный анализ этого соотношения и явлений активного опережения в слушании музыки требует, однако, специальных исследований.

Для более глубокого понимания природы опережающего отражения в музыкальном восприятии интересны также те конкретные указания, которые содержатся в психофизиологических исследованиях самих механизмов прогнозирования.

Такова, например, гипотеза Е. Н. Соколова¹ о большой роли ориентировочных реакций, регулирующих поступление информации, и о процессах сличения реального стимула в восприятии с уже выработанной на основе предыдущего опыта нервной моделью этого стимула. Несовпадение модели с реально воспринимаемым вызывает исправление образа восприятия или корректирование какой-либо другой деятельности.

Исключительно важно также указание Н. А. Бернштейна² на регулирующие функции двигательной задачи и на коррекции предвосхищающего, антиципирующего характера, действующие в организации движений.

В исследованиях Д. Г. Элькина подробно рассматриваются как возможности восприятия времени и разнообразных сторон временных процессов (длительности, темпа, ритма)³, так и возможности предугадывать временной ход событий, опирающиеся на явления внутреннего «моторного аккомпанемента»⁴.

¹ Е. Н. Соколов. Нервная модель стимула и ориентировочный рефлекс. «Вопросы психологии», 1960, № 4, стр. 61—71.

² Н. А. Бернштейн. Некоторые назревающие проблемы регуляции двигательных актов. «Вопросы психологии», 1957, № 6, стр. 70—90.

³ Д. Г. Элькин. Восприятие времени. М., изд-во АПН РСФСР, 1962.

⁴ Д. Г. Элькин. Восприятие времени и опережающее отражение. «Вопросы психологии», 1964, № 3, стр. 123—130.

Другим важным выводом является вывод о вероятностном характере предвидения. Многочисленные исследования¹ показывают, что в аппарате опережающего отражения сложились механизмы, работающие по вероятностному принципу. Если в разворачивании цепочки событий какое-либо одно продолжение является более вероятным и встречается чаще, чем другие, то в опыте индивидуума это соотношение фиксируется в виде своеобразной «сети вероятностей». Она и служит основой для восприятия, которое, забегая вперед, ориентируется на наиболее вероятный из всех возможных вариантов продолжения. Когда же вместо него появляется что-то другое, степень удивления, вызванного неожиданностью, оказывается тем больше, чем меньше была объективная вероятность свершившегося. Примеры действия этой закономерности в музыкальном восприятии многочисленны. Очевидно, что при слушании незнакомого музыкального произведения, написанного, однако, на основе известного слушателю музыкального языка, всегда наряду со сбывающимися слуховыми ожиданиями возникает множество неожиданных для слушателя моментов развития, и эта динамика знакомого и нового влияет на формирование музыкального переживания, а также обеспечивает впечатление цельности и индивидуальной неповторимости произведения.

Вероятностная организация накопленного музыкального опыта отмечалась музыкантами. В упоминавшейся уже работе В. В. Медушевского распределение вероятностей различных последовательных звукосочетаний положено в основу разграничения сильных и слабых связей — ожиданий, возникающих в восприятии музыкального произведения.

С исследованиями закономерностей опережающего отражения связана развивающаяся в последнее время психология узнавания, также использующая теоретико-информационные идеи. Здесь выдвинут ряд понятий и теоретических положений, существенных и

¹ Е. Н. Соколов. Вероятностная модель восприятия. «Вопросы психологии», 1960, № 2.

Л. Арана. Восприятие как вероятностный процесс. «Вопросы психологии», 1961, № 5.

И. М. Фейгенберг. Вероятностное прогнозирование в деятельности мозга. «Вопросы психологии», 1963, № 2.

для изучения музыкального восприятия, в котором, например, процессы узнавания сходства, установления тождества и различия играют большую роль¹.

В работах М. С. Шехтера, В. Г. Степанова, Д. А. Ошанина, В. Э. Мильмана и других советских психологов намечены контуры развернутой теории узнавания.

Выдвинуты, в частности, такие понятия, как «процесс обнаружения», «процесс восстановления», «опознавательный процесс», «отличительный признак»². Экспериментально установлено, что встречаются два способа узнавания при зрительном восприятии: детальное рассмотрение с постепенным формированием образа и угадывание — быстрое создание образа на основе немногих «сильных» признаков объекта³. Выделение таких критических признаков, необходимых для узнавания значимых изображений, сопровождается экономизацией поисковых движений, что обеспечивает узнавание по сокращенным траекториям, охватывающим лишь часть изображения⁴.

Таким образом, восприятие не требует непременно регистрации всех признаков объекта. Поскольку различные свойства и стороны объекта обычно бывают связаны друг с другом известным по опыту образом, постольку восприятие может ограничиваться проверкой лишь сокращенного комплекса критических признаков, что достаточно для узнавания. При этом образ объекта в восприятии оказывается полным благодаря действию восстанавливающего процесса, дополняющего воспринятое недостающими деталями⁵. Интересно, что даже при фактическом отсутствии последних в структуре объекта замещающая их иллюзия может вызывать столь же

¹ С упоминания об этих процессах начинает Б. В. Асафьев описание различных музыкальных форм в своем труде «Музыкальная форма как процесс» (Л., Музгиз, 1963).

² М. С. Шехтер. Некоторые теоретические вопросы психологии узнавания. «Вопросы психологии», 1963, № 4, стр. 35—46.

³ В. Г. Степанов. Анализ и синтез в процессе зрительного узнавания. Автореферат диссертации. М., 1964.

⁴ Л. Арана. Восприятие как вероятностный процесс.

⁵ В музыке примерами сокращенного комплекса критических признаков могут служить измененные тематические построения в разработочных разделах, где для узнавания темы достаточно ее короткого мелодического отрезка, неполные (например, без баса) фигуры аккомпанемента вальса и т. п.

живое впечатление, как и реально воспринятые элементы.

Ценно выдвинутое в теории узнавания понятие образа-эталона¹. Опираясь на хранящиеся в памяти образы-эталоны, сознание при восприятии вылавливает среди множества разнообразных объектов единственный нужный, даже если он относится к классу вариантных. При этом образ-эталон выполняет роль своеобразного фильтра. С его помощью снимаются, отфильтровываются те признаки, которые не являются существенными, и наоборот — усиливаются и организуются данные, полезные для узнавания. Образ-эталон оперативен. Он может быть разным для одного и того же объекта и отражает то одни, то другие его особенности, но всякий раз именно те, которые важны для решения данной конкретной задачи, обслуживаемой восприятием. Он зависит также от условий, в которых происходит опознавание.

Чтобы убедиться в принципиальной значимости понятия образа-эталона для исследования закономерностей музыкального восприятия, достаточно вспомнить, сколь велика в музыке роль принципа вариантности на самых разных уровнях ее организации.

Процесс восприятия музыкального произведения, основанный на соотношении воспринимаемых элементов звучания с известным слушателю музыкальным языком и с тем, что в данном произведении уже прозвучало, включает в себя в качестве необходимого звена опознавание этих элементов, их выявление на основе тех или иных опорных признаков.

Очевидно, что в музыкальном восприятии действуют два типа эталонов — «языковые» и «речевые».

Языковые схемы-эталоны складываются и уточняются на протяжении всего периода приобретения музыкального и общего жизненного опыта. К ним относятся, например, трезвучие как эталон нормальной структуры аккорда, увеличенная секста как опознавательный признак альтерированных аккордов, вальсовая фигура аккомпанемента, отход от основной тональности в разделе побочной партии сонатной экспозиции, разнообразие

¹ Д. А. Ошанин, Л. Р. Шебек, Э. И. Конрад. О природе образа-эталона в процессах опознавания вариативных объектов. «Вопросы психологии», 1968, № 5, стр. 42—49.

разные ладовые системы мажора и минора, сложившиеся типы форм и жанров и другие подобные приведенным образования и отношения, закрепленные традициями и ставшие достоянием музыкального языка.

Речевые образы-эталоны формируются заново в каждом музыкальном произведении, преимущественно в экспозиционных фазах развития. К ним можно отнести тему. Она является основой как для узнавания точных репризных ее проведений, так и для оценки различных вариационных, разработочных трансформаций тематического материала, осуществляемых в процессе музыкального развития.

Оперативность эталона в этом случае выражается в том, что в зависимости от условий развития узнавание может опираться то на мелодико-интонационные, то на ладогармонические, то на ритмические и структурно-синтаксические, то даже на инструментально-тембровые отличительные признаки темы или на определенную их совокупность.

Исследования установки, опережающего отражения, закономерностей процесса узнавания расширяют представления о временной и функциональной структуре восприятия. Восприятие рассматривается как действие сложной системы механизмов, актуализирующих элементы прошлого опыта, добывающих реальные перцептивные данные и предвосхищающих будущее. При этом осуществляются различные взаимосвязанные функции: поиск, выделение объекта, узнавание, оценка, корректирование деятельности и включенного в нее восприятия.

Расширение музыкально-психологических исследований в этом направлении связано с проблемой разработки общей и специальной методологии. Интересную попытку системно-функционального подхода к восприятию, включенному в исполнительскую деятельность музыканта, предпринял Ю. Н. Рагс в работе о художественных нормах музыкальной звуковысотной интонации¹.

Если в названных выше психологических исследованиях теоретико-информационный и алгоритмический аспекты проявлялись лишь в общем направлении анализа

¹ Ю. Н. Рагс. О художественной норме чистой интонации при исполнении мелодии. Диссертация. М., 1970 (рукопись).

механизмов прогнозирования и узнавания¹, то в книге А. Моля «Теория информации и эстетическое восприятие»² осуществляется более или менее систематическое, последовательное «погружение» кибернетических представлений в мир эстетических явлений и закономерностей.

Автор — французский филолог и математик — рассматривает возможность использования теории информации в разработке психологических аспектов искусствоведения. Большое внимание он уделяет музыке. Восприятие музыки было центральным объектом экспериментальных исследований, которые Моль проводил в связи с работой на радио. Фактические данные, полученные в них, представляют несомненный интерес для социальной психологии и эстетики. Из теоретических положений заслуживают внимания положения о принципах целостности, о понятии формы, о различиях закономерностей восприятия, действующих в малых и больших временных масштабах.

Моль, как и многие другие исследователи, выделяет два типа восприятия: метод целостного схватывания формы и метод постепенной «развертки». Считая, что они образуют диалектические полюсы, Моль делает попытку объединить теории формы и развертки. Теория гештальта, формы, говорит Моль, полностью справедлива по отношению к малым промежуткам времени, в течение которых может осуществляться «одновременный» охват всех элементов воспринимаемого явления. При большей же длительности действует принцип развертки. В этом случае создать форму — значит обеспечить предсказуемость последовательности элементов. Предсказуемость основана на статистической связи событий, отраженной в опыте субъекта в виде сети вероятностей. Связь последовательных явлений, возникающая благодаря непрерывности или периодичности, — это основа автокорреляции. При автокорреляции каждый данный момент воспринимаемого процесса развития сравни-

¹ Алгоритмический подход к восприятию как к системе и последовательности различных перцептивных операций рассматривается в статье В. Э. Мильмана «Алгоритмический анализ перцептивных действий» («Вопросы психологии», 1968, № 5, стр. 57—70).

² А. Моль. Теория информации и эстетическое восприятие. М., «Мир», 1966.

вается с ближайшим предшествующим моментом этого же процесса, сохранившимся в виде следа в кратковременной, оперативной памяти, устанавливается идентичность или близость характеристик этих моментов, что и обеспечивает ощущение единства процесса: процесс как бы сопоставляется сам с собой — автокоррелируется. Единству способствует также последовательная группировка «символов». В иерархической структуре сначала из элементов образуются символы, а затем из символов сверхсимволы. В музыке структура целого содержит четыре этажа: элементарные структуры (начало, середина, конец звука); микроструктуры — звуки; промежуточные структуры — последовательности звуков длительностью до 10 секунд; макроструктуры — все музыкальное сообщение, воспринимаемое как единое целое.

Как видно отсюда, Моля объединяет положения и закономерности, уже изучавшиеся в психологии. Новое заключается в последовательном сопоставлении их с терминами и понятиями теории информации. Моля дает, в частности, интересные количественные сравнения информационных возможностей акустического материала музыки с разных сторон. Показано, например, что элементарные возможности звуковысотной стороны на целый порядок и более превышают возможности как динамических изменений, так и вариаций, допускаемых шкалой длительностей.

Однако, как справедливо указывают авторы предисловия к русскому переводу — Б. В. Бирюков и С. Н. Плотников, пользуясь шенноновской теорией информации, Моля считает количеством информации лишь меру сложности структур и отвлекается от содержания сообщений, от их семантики, от ценности сообщения для получателя и от того, как оно используется им.

Нельзя принять предлагаемой Модем трактовки понятий семантической и эстетической информации. Первая — по Молю — это деловая информация, допускающая перевод, предсказуемая. Вторая — почти непредсказуема, непереводаема и является «персональной». Первая — что говорит человек, вторая — как он говорит. То, что записано в партитуре, — это семантическая информация. Все то, что вносится в процессе исполнения, образует эстетическую информацию.

Не разделяя этих общих положений Моля, можно воспользоваться, однако, тем богатым материалом, который собран в книге, и теми интересными наблюдениями и мыслями, которые автор высказывает по поводу особенности музыкального восприятия.

Известную ценность представляют для музыковедения работы, выполненные в русле теории высшей нервной деятельности И. П. Павлова. Сюда относятся, в частности, упоминавшаяся уже статья А. Ф. Мутли¹, работы М. П. Блиновой², И. П. Благовещенского³ и А. Брейтбурга⁴, в которых делаются попытки рассмотреть возможность использования понятий условных связей, следовых рефлексов, динамического стереотипа, возбуждения и торможения и других понятий и идей великого физиолога в сфере музыкально-эстетических проблем. Эти идеи, признанные сейчас прогрессивными учеными во всем мире, получили дальнейшее развитие и конкретизацию в самых различных областях физиологии и психологии.

Задачи музыкально-психологического исследования здесь заключаются, по-видимому, в том, чтобы учесть наряду с общими закономерностями высшей нервной деятельности также и специфические формы их проявления, их взаимосвязи с особыми эстетическими закономерностями музыкального восприятия, исполнения и творчества.

Близкой к названной группе работ является статья В. Леви⁵, продолжающая общебиологическую линию в изучении музыкального восприятия, идущую еще от высказываний Ч. Дарвина о музыке. В отечест-

¹ А. Ф. Мутли. Звук и слух. Сб. «Вопросы музыковедения», т. III, стр. 324—347.

² М. П. Блинова. Учение И. П. Павлова и некоторые задачи советского музыковедения. «Советская музыка», 1951, № 8, стр. 52—58. См. также статьи М. П. Блиновой в сборниках «Вопросы теории и эстетики музыки», вып. 1, 2, 3, 8 (Л. Музгиз), посвященные проблемам лада, драматургии, восприятия времени в связи с понятиями теории высшей нервной деятельности.

³ И. П. Благовещенский. Некоторые вопросы музыкального искусства. Минск, 1965.

⁴ А. Брейтбург. Значение физиологического учения академика И. П. Павлова для музыкальной педагогики и музыкального исполнительства. Сб. «Вопросы музыковедения», вып. I. М., Музгиз, 1954.

⁵ В. А. Леви. Вопросы психобиологии музыки. «Советская музыка», 1966, № 8, стр. 37—43.

венной дореволюционной литературе эта линия представлена работами И. Р. Тарханова и И. М. Догеля¹.

При всей необычности постановки проблем музыкальной психологии в этих работах момент — включение психологии восприятия в очень широкий круг проблем биологии звукового воздействия вообще. Такой подход, безусловно, должен быть учтен при решении многих частных и общих задач психологии музыкального восприятия.

К сожалению, в этой сфере пока еще не было выполнено фундаментальных исследований. Упомянутые работы либо ставят проблемы в общем плане, либо в экспериментально-фактической части недостаточно со-

вершенны. Так или иначе, данные этих работ представляют интерес, в частности, для выяснения механизмов воздействия на общебиологические этажи психики человека, входящие, как пишет об этом Л. А. Мазель², в качестве одного из важных компонентов в структуру психики воспринимающего музыку индивидуума.

Связана с такими исследованиями, но все же стоит особняком работа Г. А. Орлова³. Она посвящена одной из общетеоретических проблем психологии восприятия — механизмам музыкального восприятия.

Примечателен сам факт обращения к столь специальной теме профессионала-музыковеда. Автор делает исключительно важную и интересную попытку найти решение проблемы отражения действительности в музыке в анализе механизмов восприятия, описанных разными, подчас противоположно ориентированными исследователями-психологами, и объединить концепции ассоциативного, эмоционального, рефлекторного и синэстетического механизмов в одну систему.

Использование многочисленных данных, полученных в самых разных сферах музыкально-психологических

¹ И. Р. Тарханов. О влиянии музыки на человеческий организм. Спб., 1893; И. М. Догель. Влияние музыки на человека и животных. Казань, 1898.

² Л. А. Мазель. О путях развития языка современной музыки. «Советская музыка», 1965, № 6, стр. 23.

³ Г. А. Орлов. Психологические механизмы музыкального восприятия. Сб. «Вопросы теории и эстетики музыки», вып. 2. Л., Музгиз, 1963, стр. 181—215.

исследований, облегчается «встречным» движением музыкознания к психологии. В трудах Б. В. Асафьева, Ю. Н. Тюлина, Л. А. Мазеля, во многих музыкально-эстетических исследованиях ставятся проблемы музыкального восприятия, иногда даже в очень специальном психологическом ракурсе.

Уже сам подход Б. В. Асафьева к музыкальной форме «как явлению социально детерминированному», как средству «социального обнаружения музыки в процессе интонирования»¹ ставит музыкознание перед необходимостью изучения законов восприятия. «Восприятие, — пишет Асафьев, — вторично организует организованное (композитором) движение». Но это возможно лишь в том случае, если «организация звукодвижения... совершается согласно условиям возможностей восприятия»².

В работах Ю. Н. Тюлина, по существу, впервые в советском музыкознании можно найти сравнительно широкое привлечение данных психологии восприятия. Наряду с понятием апперцепции Тюлин вводит и целый ряд других понятий и положений, связанных с закономерностями восприятия. Исключительно ценно, например, указание его на то, что для восприятия музыки очень важны процессы подсознания, «область подсознания, в которой жизненные впечатления еще не дошли до периферии сознания в откristаллизованном «мыслительном» виде»³. «Без учета того, что область подсознания является богатейшей «кладовой», в которой годами накапливаются и перерабатываются жизненные впечатления... — говорит Тюлин, — невозможно понять специфику искусства (а тем более музыки) и связь его с жизнью»⁴. Здесь, по существу, дается новое решение проблемы ассоциаций, направленное против упрощенного понимания содержания музыки как серии отчетливых зрительно-сюжетных образов, возникающих при ее слушании.

Глубоким учетом психологических закономерностей отличаются исследования Л. А. Мазеля. Еще в своей первой фундаментальной работе о фа-минорной Фанта-

¹ Б. В. Асафьев. Музыкальная форма как процесс, стр. 21.

² Там же, стр. 25.

³ Ю. Н. Тюлин. О программности в произведениях Шопена. М. «Музыка» 1968, стр. 6.

⁴ Там же.

зани Ф. Шопена Мазель в краткой форме намечает положения о связи естественных психологических закономерностей с более сложными эстетико-психологическими законами, управляющими процессом музыкального восприятия и творчества. Эти положения впоследствии легли в основу понятий круга художественных возможностей и естественных предпосылок выразительности музыкальных средств. Теория художественных возможностей, опирающаяся на признание большой роли объективных закономерностей естественной организации мультисенсорного материала и особенностей психологии и физиологии слуха и восприятия, представляет собой большое достижение советского музыкознания.

В ряде работ 60-х годов Мазель сформулировал некоторые важные для понимания психологии музыкального восприятия принципы — принцип множественности и концентрированности воздействия, принцип совмещения функций и другие¹. Будучи оформлена как незамкнутая теоретическая система, концепция, объединяющая эти принципы, дает возможность дальнейшего движения в сторону эстетической трактовки закономерностей восприятия музыки и использования новых представлений о природе психики человека, об особенностях функционирования языка искусства.

Краткий обзор литературы по музыкальной психологии показывает, что проблемы восприятия музыки занимают в ней одно из наиболее важных центральных положений.

Музыковедческие исследования могут опираться на полученные в этой области результаты в решении важных для музыкальной теории и практики проблем дифференцированности и целостности восприятия, контекстной обусловленности его, структурной организации музыкальной формы и содержания, проблем, связанных с исторической эволюцией музыкального языка, с ее социально-психологическими механизмами и т. д.

Большое значение для решения этих и многих аналогичных проблем имеет изучение роли опыта в музыкальном восприятии. Здесь встают такие сложные и ин-

¹ Л. А. Мазель. О системе музыкальных средств и некоторых принципах художественного воздействия музыки. Сб. «Интонация и музыкальный образ». М., «Музыка», 1965, стр. 225—263.

тересные вопросы, как вопрос о соотношении общего и музыкального опыта, вопрос о механизмах связей между ними и об их влиянии на формирование специфических закономерностей музыки и музыкального языка. К их рассмотрению и ведет следующий раздел очерка.

Роль жизненного опыта в восприятии музыки и его структура

Влияние опыта на восприятие можно назвать одной из наиболее общих закономерностей психологии. С его исключительно разнообразными проявлениями человек сталкивается в жизни на каждом шагу.

Очень ярко проявляется оно, например, в речи. В ставшей классической для нас книге К. И. Чуковского «От двух до пяти» описаны некоторые из тех забавных превращений, которые постоянно происходят с текстом стихов, сказок, песен, с отдельными словами в детском восприятии. Автор книги вспоминает, что сам, будучи пятилетним мальчишкой, в пушкинском стихотворении «Песнь о вещем Олеге» вместо строчки:

Как ныне собирается вещий Олег

слышал более понятное для него сочетание:

Как ныне собирает свои вещи Олег.

Удивительный знаток детской психологии и речи — писатель показывает, почему у детей вентилятор становится вертилятором, милиционер — улиционером, кузов — пузовом и т. п.¹

Объясняются эти метаморфозы зависимостью речевого восприятия (слышания, дифференцирования звуков речи и слов, понимания) от предшествующего речевого опыта. Дети не могут не только понять, но иногда даже и услышать то, что они не знают, с чем практически еще не познакомились в своей жизни.

И это относится не только к детям. Когда взрослые слышат слово, допустим, «банки», то одни связывают его с представлением о консервных банках, другие — с

¹ К. И. Чуковский. От двух до пяти. М., Гос. изд-во детской литературы Министерства просвещения РСФСР, 1961, стр. 115—116.

представлением о медицинских, третьи — с финансовыми учреждениями, четвертые — с морскими отрядами. Для жителей городов «балка» — деталь, употребляемая в строительстве, в сооружении зданий; для тех же, кто живет или жил когда-то в степной станице, балка — овраг. Для музыкантов «вольта» — знак, указывающий последние такты музыкального построения, изменяющиеся при повторении или заключительном проведении повторяемой части, и они не подозревают, что для электрика это слово значит совсем другое — масло для смазки электромоторов.

Воздействие речевого опыта сказывается в трансформации иностранных слов, входящих в состав языка. При этом — по Лескову — фельетон становится клеветоном, бульвар — гульваром, микроскоп — мелкоскопом.

Подобная зависимость восприятия от самых разных причин — от возраста, профессии, от привычек словоупотребления, от среды, от национальности и т. д. — наблюдается, конечно, не только в области речи, языка, литературы. Она проявляется буквально во всем. Огромную роль играет она и в восприятии музыки.

Пожалуй, легче всего обнаружить ее в сфере музыкальной изобразительности. Вряд ли требуются особые доказательства того, например, что «Кукушку» Дакена воспримут как звукоподражательную программную пьеску только те, кто в действительности слышал кукушку или хотя бы знает, как она кукует. Дети, не слышавшие пения этой бездомной птицы, никогда не воспримут повторяющиеся нисходящие терции как звукоподражание.

Однако пение кукушки еще больше значит для тех, кто знает, например, русский обычай, услышав ее пение, загадать — сколько лет жизни предскажет эта вещая птица. И вот уже простая нисходящая терция в зависимости от всего музыкального контекста становится или символом пророческого, ведовского начала, или знаком сиротливости, бездомности, бесприютности.

Но сказанное, как блестяще показал в своих работах Б. В. Асафьев, относится не только к звукоподражаниям, не только к звуковой символической, а и к специфическим компонентам музыкальных произведений, таким, как ладовая организация музыки, приемы интонационно-мелодического развития, определенные типы

ритма, фактуры, тембра, гармонические особенности музыки и т. д.

Услышав увеличенную секунду в мелодии, обильно орнаментированной мелизмами, европейский слушатель воспримет ее обобщенный «восточный» колорит; человеку же, с детства слышавшему подлинные восточные напевы, эта мелодия скажет больше. Он не только сможет оценить подлинность ее восточного происхождения, но и сумеет определить ее «диалектную» принадлежность или, наоборот, отвергнет ее как жалкое подражание.

Образы народных сказителей, обстановки, в которой происходят встречи с ними, эпические мотивы национальной истории незримо оживут в сознании при звуках Фантазии для фортепиано с оркестром А. С. Аренского или «Эпической поэмы» Г. Г. Галынина не у всякого, а только у того, кто знает, что такое былины, и еще лучше — былины Рябинина, а еще полнее — если слушателю самому когда-нибудь в своей жизни пришлось слышать, как поют эти былины. Отнюдь не всегда, точнее — как редкое исключение это будут яркие, красочно представляемые, наглядные образы. Наоборот, — все эти связи с прошлым создадут особый эмоционально-смысловой сплав, чувственным образом компонентом которого будет лишь само музыкальное звучание.

Примеров, подобных приведенным, не нужно искать специально. Любое музыкальное произведение воспринимается лишь на основе запаса конкретных жизненных, в том числе и музыкальных, впечатлений, умений, привычек. Эта зависимость восприятия от знаний, представлений, навыков, от прошлых следов памяти — жизненных впечатлений, от живости воображения и есть основной предмет настоящего исследования.

Что касается примеров, аналогичных рассмотренным, то, конечно, можно спорить, насколько существенна тут роль опыта. Что следует из того, что кто-то не воспримет в пьесе Дакена интервал *соль—ми* как изображение пения кукушки? Что из того, что в оратории-поэме В. Н. Салманова «Двенадцать» фраза «Тени ходят по земле», данная в более низком регистре по сравнению с предшествующей, не вызовет в восприятии представления об изображении тени?!

Такого рода ассоциации иной раз более или менее важны, иной же раз роль их весьма незначительна. Разве так уж сильно проиграют впечатления от того, что слушатель не будет знать, скажем, что тема до-диез-минорной фуги И. С. Баха из первого тома «Хорошо темперированного клавира» напоминает (особенно в нотной записи) изображение креста, а тональность ми-бемоль мажор для Н. А. Римского-Корсакова, который, как известно, некоторое время выполнял функции инспектора военных духовых оркестров, уже сама по себе была связана с памятью о серых крепостях и городах, о военной музыке духовых оркестров с их инструментами в строе Си-бемоль и Ми-бемоль.

Конечно, если бы дело было только в этих частных ассоциациях, анализ роли опыта в музыкальном восприятии не представлял бы большого интереса. И совершенно справедливо в литературе указывается на их, в общем, весьма малую роль. Даже если композитор при сочинении музыки в очень сильной степени ориентировался на изобразительность, как, например, французские клавесинисты, опиравшиеся в своем творчестве на господствующую тогда теорию подражания, даже в этом случае его произведение запечатлевает реальную жизнь значительно более широко. Поэтому слушателям современной эпохи, далекой от времени великих французских энциклопедистов и от искусства рококо, все же доступна музыкальная образность и содержательность тамбуринов, гавотов, жиг и разнообразных программных миниатюр Ж. Рамо, Ф. Куперена, Э. Мегюля, А. Гретри — их изящество и стилистическое своеобразие. Дело в том, что изобразительностью явного характера влияние жизненных впечатлений на восприятие не ограничивается. Оно идет глубже — до того «омузыкаленного» отражения и художественного преобразования действительности, о котором говорит Ю. Н. Тюлин¹.

Множество прошлых впечатлений, представлений, знаний, навыков, которые в каждом конкретном случае влияют на восприятие, мы и определим как наследие жизненного опыта в широком смысле. Самую же зависимость восприятия от прошлого опыта в психологии,

как уже говорилось, принято было называть апперцепцией. В таком значении этот термин и будет употребляться далее.

На значение опыта в процессе восприятия музыки неоднократно указывали многие исследователи. Упомянем Б. М. Теплова, подчеркивавшего, что «мир музыкальных образов не может быть до конца понят «сам из себя»¹, Ю. Н. Тюлина, писавшего об огромной роли «кладовой» жизненных впечатлений².

К необходимости учитывать роль широкого жизненного опыта в восприятии привели и поиски методов определения информации, содержащейся в произведениях искусства. В современной теории информации в связи с этим было выдвинуто понятие тезауруса³.

Под тезаурусом подразумевается своеобразный словарь — набор закрепившихся в памяти у того или иного человека следов его прошлых впечатлений, действий и их разнообразных связей и отношений, которые могут снова оживать под воздействием художественного произведения. Введение этого понятия оказалось необходимым, так как смысловой анализ художественного текста произведения можно делать только с позиций различных индивидуумов, которые, естественно, обладают разными представлениями о мире. Описание «представлений о внешнем мире» (то есть описание опыта) некоторого наблюдателя и было названо греческим словом тезаурус — клад, сокровище, сокровищница, хранилище.

Чтобы понять, как будет воспринято то или иное произведение или его фрагмент, например короткая стихотворная строчка, необходимо знать, каково содержание опыта человека, каков его тезаурус. Так, если от ребенка трудно требовать, чтобы он даже услышал правильно все слова в строчке «Как ныне собирается вещей Олег», то читатель взрослый, имеющий богатый опыт и чувствующий тонкие стилистические оттенки слов, как

¹ Б. М. Теплов. Психология музыкальных способностей, стр. 23.

² Ю. Н. Тюлин. О программности в произведениях Шопена, стр. 6.

³ Ю. А. Шрейдер. Об одной модели семантической теории информации. «Проблемы кибернетики», вып. 13. М., «Наука», 1965, стр. 233—240.

¹ Ю. Н. Тюлин. О программности в произведениях Шопена, стр. 8—10.

пишут Г. А. Поляновский и М. И. Ройтерштейн¹, приводя в пример это стихотворение, сумеет проникнуть в его поэтический мир значительно глубже, чем при простом понимании прямого смысла слов. Законами апперцепции и определяется в большой степени, в частности, выделение жанров детской литературы, музыки — вообще произведений искусства, рассчитанных на детей. В целом — в жанровом разделении произведений во многом проявляется необходимость согласования их содержания и языка с опытом аудитории слушателей или зрителей, на которую рассчитан тот или иной жанр.

Детальный анализ роли опыта в восприятии музыки, однако, необходим не для того, чтобы еще раз доказать самый факт апперцепции. Гораздо более важно и для теории музыки, и для эстетики, и для практики воспитания музыкантов и слушателей показать конкретные механизмы ее действия в области музыки.

При определении объективной обусловленности содержания тезауруса необходимо иметь в виду своеобразие закономерностей индивидуального отражения мира. Прошлый опыт в целом представляет собой весьма своеобразное запечатление объективного мира, причудливое с точки зрения, например, обыкновенной фотографии. Ведь память человека, лишь в каком-то смысле допускающая сравнение с «чистой доской», заполняется по очень сложным законам и подвержена случайностям. «Траектория» индивидуума в пространстве и времени откладывает свои следы в опыте, и они у разных людей различны хотя бы потому, что их жизненные пути физически не могут быть абсолютно одинаковыми. Для полной идентичности тезаурусов необходимо абсолютное совпадение индивидуумов, то есть их физическое пребывание в одних и тех же пространственно-временных координатах мира. Необходимо и другое условие — полное тождество самих индивидуумов. Но в этом случае не было бы и нужды в общении — все знали бы о мире одно и то же.

Кроме того, точное описание жизненного опыта практически невозможно дать, даже проследив все воздей-

ствия реальной действительности на человека. Дело в том, что память не пассивна и имеет избирательный характер, а прошлое не мертвый груз памяти. Мир природный, социальный, космический оживает в человеческом «я», становясь миром жизненных впечатлений, влечений, эмоций, симпатий и антипатий, активной силой, характером, личностью. Истина, по-видимому, объединяет выдвинутое Дидро сравнение человека с «чувствующим фортепиано», по клавишам которого ударяет природа, и полное сарказма гамлетовское — «Объявите меня каким угодно инструментом, вы можете расстроить меня, но играть на мне нельзя».

Сложность и изменчивость взаимодействия субъекта и среды обуславливает индивидуальность, неповторимость личности, субъективность отношения к миру, «жизненных взглядов», личного опыта жизни. Именно эти обстоятельства часто служат основой для утверждений о непознаваемости опыта, о его полной субъективности, высказываемых, в частности, идеалистической эстетикой. Опыт-де является сугубо индивидуальным, и поэтому одно и то же произведение искусства воспринимается совершенно по-разному разными людьми. Между субъективными копиями реально прозвучавшей музыкальной пьесы нет почти ничего общего. Попытки же обменяться мнениями друг с другом по поводу прослушанной вместе музыки требуют от участников беседы придумывания, конструирования общего. Фактически в этих бесконечно разнообразных восприятиях общим является будто бы лишь то, что может быть зафиксировано в нотной записи на бумаге — звуковые формы.

Нужно сказать, что утверждения такого рода строятся на преувеличении субъективного, случайного начала и на умалении или даже отрицании роли объективных моментов индивидуального жизненного опыта, являющихся закономерными для всех членов человеческого общества.

Современная материалистическая психология подходит к трактовке опыта иначе. Он рассматривается как конкретная практическая деятельность, как активное взаимодействие человека с материальной действительностью. Именно действительность и преобразующая ее социально опосредованная деятельность людей, подни-

¹ Г. А. Поляновский и М. И. Ройтерштейн. Как слушать и понимать музыку. М., «Советский композитор», 1961, стр. 8.

ненные общим объективным законам, и есть первоисточники всех жизненных впечатлений, знаний, идей, художественных образов. Этот исходный тезис является основой и для объяснения индивидуальных субъективных моментов опыта. «Искусство никогда не может быть объяснено до конца из малого круга личной жизни, — написал Л. С. Выготский, — но непременно требует объяснения из большого круга жизни социальной»¹.

Удобно проследить, в чем выражается объективная зависимость опыта от реальной действительности, выделив в его структуре важнейшие составляющие части, точнее — стороны.

К одной из областей относится опыт непосредственных восприятий и ощущений — слышания, видения, осязания и других модальностей, — возникающий на основе реальных физических контактов организма с внешним миром. Назовем его условно сенсорным опытом — опытом органов чувств.

Другой областью является опыт движений, двигательной деятельности, контроля и управления своими движениями. Это кинетический или моторно-динамический опыт.

Важнейшей областью можно считать опыт общения, речи, эмоциональных отношений, этический, моральный опыт, практику трудовой и общественной деятельности. Эти компоненты входят в специфический социальный опыт. К нему же относится и восприятие произведений искусства, шире — эстетическое восприятие мира. Строго говоря, весь человеческий опыт социален в широком смысле. Но если в мышлении и коммуникативной деятельности, в общественной практике социальность обнаруживается непосредственно, то в сенсорном и кинетическом опыте она скрыта.

Раскрытие социальной обусловленности последних представляет наиболее трудную для анализа задачу. Решение ее весьма важно при исследовании закономерностей музыкального восприятия, в котором сенсорная сторона и многообразные моторно-ритмические компоненты играют большую роль.

Общность содержания сенсорного и моторного опыта у разных индивидуумов значительно более весома по

¹ Л. С. Выготский. Психология искусства, стр. 113.

сравнению с моментами различия. Ведь все первичные чувственные впечатления от воздействий природы, от физических воздействий материального мира будут близки для самых разных условий на земле. Сила тяготения, смена времен года, суток, давление атмосферы и прочие явления природы практически одинаковым образом будут воздействовать на всех людей в мире. Вообще все эти воздействия подчинены единым законам материального мира¹.

Однако, как известно, далеко не все, что входит в память, получено от первоисточника — природы. Многие человек черпает из памяти других. Между кладовыми памяти людей происходит интенсивный обмен. На пути от человека к человеку информация может задерживаться и накапливаться вне клеток мозга — в книгах, фильмах, звукозаписях, рисунках, чертежах, в произведениях искусства — вообще в памятниках и предметах материальной и духовной культуры. Это грандиозная внешняя память человечества.

В ней наряду с первичными впечатлениями фиксируются вторичные, третичные и т. д., факты, трактовка фактов, обобщения, отношения к фактам, отношения к отношениям... Ясно, что первичные описательные характеристики, отражающие действительность наиболее непосредственным «фотографическим» способом, в фондах культурных ценностей человечества занимают гораздо меньше половины всех запасов. В этот фонд, представляющий собой социальный опыт человечества в целом, входят и произведения искусства как нерасторжимое единство чувственно-конкретного с логически-обобщенным.

Из этой копилки человечества с ее национальными отделениями и черпает индивидуальная «память» недостающие ей сведения о мире. Человек постепенно познает не только непосредственно окружающий его мир, но и проникает во все уголки земного шара и за его пределы. Родившись, например, в России, он узнает, как живут люди в Африке, какова природа Антарктиды, как выглядит поверхность Луны. По описаниям, филь-

¹ Исследование влияний природных условий разных стран на культуру и искусство, безусловно, связано с некоторыми различиями в содержании сенсорного опыта, определяемыми своеобразием природы и климата, и составляют особую тему.

мам, фотографиям, песням знакомится с обычаями разных народов, с их национальной культурой и психологией.

Его собственные впечатления, будучи облечены в форму словесных описаний или отразившись в его рисунках, стихах, музыкальных произведениях, в созданных им предметах, теряя в той или иной степени детали и частности осязаемого, зримого, слышимого, приобретают, однако, способность передавать информацию об индивидуальном видении мира и деяниях человека другим людям.

Таким образом, субъективное отношение человека к миру участвует в создании богатств общечеловеческой духовной культуры, сведений, гипотез, идей, проверяемых многими поколениями и постоянно уточняемых в практической деятельности, то есть становится объективным, закономерно-обусловленным и, что очень важно, общезначимым.

Эти рассуждения подводят к выявлению социальной обусловленности сенсорного и кинетического компонентов опыта. Однако до последнего времени объяснению с позиций социальной обусловленности с трудом поддавались те виды восприятия, в которых отражаемые объекты не являются продуктами социального происхождения, — разнообразные естественные предметы и явления природы, природные качества и закономерности. Действительно, если восприятие ладово определенной высоты тона в музыкальном контексте невозможно без усвоения системы ладовой организации, то восприятие различных цветовых оттенков, на первый взгляд, зависит лишь от биофизических процессов, от физиологического развития рецепторов соответствующей модальности и от индивидуального, а не социально-общественного развития. Признание косвенного влияния общей развитости психических функций на восприятие таких объектов и свойств дела не меняет — все эти виды восприятия остаются и в этом случае по своей сути не увязанными с общественной природой психики человека.

Интересный подход к социально-историческому объяснению всех без исключения перцептивных действий дает лингвистическая гипотеза Сэпира — Уорфа, согласно которой зафиксированные в языке свойства, качест-

ва природных объектов определяют во многом способ членения этих свойств и в восприятии.

Аналогичная, но более широкая собственно психологическая концепция была выдвинута А. В. Запорожцем в созданной им теории «усвоения сенсорных эталонов»¹.

Под сенсорными эталонами понимаются выделенные человечеством в процессе его культурного развития представления о качествах, сторонах, свойствах, сенсорных оттенках предметов и явлений, имеющие наиболее важное значение для практических целей и целей познания. Эти представления фиксируются в системах оценок, подходов, расчленений, в «решетках фонем», словарях спектра цветов, в музыкальных системах лада, строя, в словах и словосочетаниях естественного языка и т. д.

Гипотеза усвоения сенсорных эталонов гораздо шире лингвистической гипотезы Сэпира — Уорфа, ибо включает в объяснение социальной детерминированности восприятия не только знаковые системы естественного языка, но и все другие системы знаковой природы, которыми пользуется человек.

Начиная с самого рождения, сенсорные эталоны со всех сторон воздействуют на развитие восприятия, усваиваются человеком, становятся нормой его индивидуального видения, слышания, восприятия всего окружающего.

Таким образом, проведенное выше разграничение сенсорной, кинетической и специфически-социальной сторон опыта вовсе не дает оснований для того, чтобы считать их отдельными этажами или полками кладовой. Образные аналогии с пирамидой или с деревом, корни которого уходят в почву реально осязаемого, видимого, слышимого мира, а крона поднимается в поднебесье обобщенных абстрактных знаний, далеко не отражает всей сложности соотношений в структуре тезауруса. Быть может, несколько более точным будет представление об опыте как о динамически постоянно изменяющемся целом, в котором отдельные части, комплексы, функции и стороны нерасторжимы.

¹ А. В. Запорожец. Некоторые психологические вопросы сенсорного воспитания в раннем и дошкольном возрасте. Сб. «Сенсорное воспитание дошкольников». М., изд-во АПН РСФСР, 1963.

Невозможно, например, отделить ощущения от движений. И. М. Сеченов в своих классических работах показал, насколько важна роль движения, мышцы в процессах осязания. Современные исследования показывают, что даже дистантные органы чувств, такие как зрение и слух, теснейшим образом связаны с движениями, причем роль последних является отнюдь не второстепенной, но органически необходимой и определяющей.

Нельзя отрывать движения от социального опыта. Уже в элементарном движении есть частица общественного, общечеловеческого, отражение практики трудовой деятельности и деятельности коммуникативной, художественной, хотя бы и очень слабое и косвенное.

Художественное мышление неотделимо от чувственных сенсорных элементов и сторон образа. Научное мышление даже в самых своих абстрактных формах обязательно содержит элементы реально ощутимого, хотя бы в виде физических моделей или геометрических представлений.

Живые жизненные впечатления, ощущения, эмоции служат материалом для своеобразного реконструирования «книжных» сведений в чувственно-представляемые образы, в результате чего человеку может казаться, например, будто он сам собственными ушами слышал ту музыкальную пьесу, о которой прочитал когда-то в книге или слышал из уст знакомого.

Но элементы знаний, приобретаемые опосредствованным путем, не только зависят от непосредственных восприятий. Они сами влияют на них. В простом облике березы, дающем элементарное зрительное восприятие, заключено для человека нечто более значительное, нежели сочетание белых, зеленых и коричнево-серых пятен и линий. Сами эти цвета и сочетания подчинены сформировавшимся под воздействием сенсорных эталонов навыкам видения. Но во всем этом кроме чувственно воспринимаемых сигналов есть и то, что связано, например, с родной страной и ее природой, с любовью к ней и что передавалось как святыня из поколения в поколение. В звуке скрипки музыкант слышит неизмеримо больше, чем только комбинацию обертонов, мерцающих при вибрато приблизительно шесть раз в секунду. «Безобразные» — по Выготскому — образы пага-

нииевского искусства, тепло человеческого голоса, интимность тона неотторжимы от чувственно, непосредственно воспринимаемого акустического комплекса.

Итак, являясь достоянием памяти в самых разных ее формах, индивидуальный опыт человека субъективен в том смысле, что хранилищем личных запасов жизненных впечатлений, знаний, умений, навыков являются нервные клетки, нервная система со всеми ее физиологическими особенностями и придатками, с ее неповторимой «историей» развития. Но он объективен в том смысле, что приобретает только в результате реальных взаимодействий человека с жизнью, с объектами и явлениями, окружающими его с момента рождения, с людьми, передающими ему свои знания.

Единство законов материального мира и исторического развития общества, а также форм идеологии, мышления, речи и обуславливает общность основных компонентов индивидуального опыта разных людей, тем большую, чем более близки они друг к другу в социальном и историческом «пространстве».

Положение о жизненном опыте как фундаменте художественного восприятия и понимания музыки является объединяющим для рассматриваемых в данной книге отдельных проблем музыкального восприятия. В следующих далее очерках выделены в качестве отдельных тем пространственный опыт, кинетический опыт и речевой опыт.

Эти три стороны единого целого выбраны из всего комплекса потому, что с ними, при всем их частном значении, связаны, на наш взгляд, существенные компоненты музыкального произведения, воспринимаемые слушателем: его собственно звуковая сторона, то есть объективный акустический процесс, развертывающийся во времени и в пространстве; динамика развития и его внутренний ритм и пульс; а также его смысловая, образная и эмоциональная стороны.

Выбранные стороны в известной мере подобны тем трем элементам, о которых говорил Плутарх: «...Должны всегда быть по меньшей мере три элемента, одновременно воспринимаемые слухом: звук, время и слог или гласный. По ходу звуков удастся распознать мелодию, по подразделениям времени — ритм, по последовательности слогов — текст», — и далее: «...если восприя-

тие не может выделять каждый из упомянутых трех элементов, то ему не под силу следить за ходом каждого и открывать в каждом ошибки и красоты»¹.

Первые две темы в наибольшей мере связаны с сенсорным и двигательным опытом человека. В анализе речевого и коммуникативного жанрового опыта, который в большей мере, чем пространственный и кинетический, может быть рассмотрен с позиций социальной детерминированности, также акцент будет сделан на непосредственной, чувственной стороне — на живых звучаниях, на закономерностях реального интонирования.

Все другие компоненты жизненного опыта значительно обширнее. Так, собственно музыкальный опыт — уже целая область, изучаемая и психологией, и теорией музыки, и музыкальной педагогикой. Анализ роли музыкального опыта в этой книге как бы наложен поверх всех других компонентов, так как одна из основных задач исследования — выяснение тех интимных связей, которые в сформировавшемся музыкальном восприятии элиминированы, незаметны, которые отстранены, «загнаны вглубь» в процессе многовекового развития музыкального языка.

В связи с этим встают вопросы о путях воздействия неспецифических для музыкального восприятия компонентов опыта на собственно музыкальные компоненты, закономерности творчества и восприятия.

Исследование это представляется существенным, например, для дальнейшего развития теоретической концепции художественных возможностей музыкальных средств и естественных предпосылок музыкальной выразительности, детально разрабатываемой в советском музыкознании.

Согласно этой концепции художественные средства, элементы и стороны музыки обладают своими формообразующими, выразительными, смысловыми, изобразительными возможностями, которые обусловлены общими и специальными, простыми и более сложными объективными предпосылками — реальными свойствами элементов и их сочетаний, их связями (имеются в виду, в частности, ассоциативные связи) с миром физических

и психических жизненных явлений и с установившимися специфическими музыкальными функциями¹.

Очевидно, что изучение природы выразительности музыки в целом и ее отдельных элементов непосредственно приводит к необходимости изучения психологии музыкального восприятия и в первую очередь проблемы жизненного опыта, который является базой всякого рода ассоциативных и иных предпосылок.

Значение исследований апперцепции для музыкальной педагогики, в частности, для методики воспитания музыкального слуха, памяти, творческого воображения, несомненно. Анализ разнообразных явлений психологии музыкального восприятия приводит к выводу, что связи восприятия с жизненным опытом являются кардинальным условием, обеспечивающим вообще восприятие музыки, ее слышание и понимание. Даже способность простейшего звукового анализа не есть врожденное свойство слуха. Она обеспечивается всем слуховым опытом человека. Насколько существенны здесь чисто музыкальные и общие основы — этот вопрос для педагогики отнюдь не является побочным.

Итак, рассмотрение проблем музыкального восприятия и его зависимости от жизненного опыта, которое будет предпринято в предлагаемых вниманию читателя очерках, существенно для решения многих вопросов теории и практики музыки. Не менее интересно оно и для эстетики, для выяснения особенностей музыкального отражения действительности, проблем условности, абстрактности и конкретности, субъективного и объективного в музыкальных произведениях. Оно важно и для многих разделов существующих музыкально-теоретических курсов и дисциплин, в частности для целостного анализа музыкальных произведений, для учения о музыкальном языке, хотя непосредственное использование данных психологического анализа в указанных дисциплинах и теориях не всегда возможно. Именно поэтому в очерках шире, чем это могло бы быть в специальном психологическом исследовании, используются собственно музыковедческие методы изложения.

¹ Плутарх. О музыке. Сб. «Античная музыкальная эстетика». М., Музгиз, 1960, стр. 284—285.

¹ См. книгу Л. А. Мазеля «Строение музыкальных произведений». (М., Музгиз, 1960, главы I—IV).

Об изучении пространственных компонентов
музыкального восприятия

Пространственные ощущения, представления и аналогии, возникающие при восприятии музыки, кажутся нам вполне естественными. Музыканты постоянно говорят о выпуклости, рельефности голосов, о высоте, мелодическом рисунке, о звуковом узоре и фоне и так далее. Оркестровые пьесы, например, уподобляются произведениям живописи.

М. И. Глинка в «Заметках об инструментовке», характеризуя роль ударных и медных инструментов симфонического оркестра, говорит: «Их звук — сильный, прорезывающий всю массу оркестра — должен быть по большей части употреблен так, как форсы, темные пятна в картине»¹. А вот как описывает «Ночь в Мадриде» Глинки Б. В. Асафьев: «Юг. Наступил вечер. Ставни открыты. Первое ощущение от музыки: воздух. Нет духоты. Дыханию легче. Пробуждается жизнь. Улицы и площади наполняются народом. То там, то здесь легкий мелодический рельеф «мотива воздуха» или песенного напева (прелестная, ласковая, теплая тема у кларнета, через десять тактов повторенная фогом). Тихо. Осторожные шаги. Молчание»².

«Из тайников мечты в светотени *pianissimo* рождается живая четырехтактная тема, как зеленая почка

на голом мрачном древе первой части»¹, — пишет о скерцо из Девятой симфонии Бетховена Ромен Роллан.

Г. Г. Нейгауз говорит о второй части 14 сонаты Бетховена: «...я обычно напоминаю ученику крылатое слово Листа об Allegretto: «une fleur entre deux abîmes» («цветок между двумя безднами») и стараюсь ему доказать, что аллегория эта неслучайна, что она удивительно точно передает не только дух, но и форму сочинения, ибо первые такты мелодии напоминают по неволе раскрывающуюся чашечку цветка, а последующие — свисающие на стебле листья»².

Подобного рода характеристики, пространственные и предметные образные аналогии можно встретить и в высказываниях слушателей о музыке, и в литературных произведениях. Интересно с этой точки зрения, например, горьковское описание хоровой песни в рассказе «Старуха Изергиль»:

«На берегу запели, — странно запели. Сначала раздался контральто, — он пропел две-три ноты, и раздался другой голос, начавший песню сначала, а первый все лился впереди его... — третий, четвертый, пятый вступили в песню в том же порядке. И вдруг ту же песню, опять-таки сначала, запел хор мужских голосов.

Каждый голос женщины звучал совершенно отдельно, все они казались разноцветными ручьями и, точно скатываясь откуда-то сверху по уступам, прыгая и звеня, вливаясь в густую волну мужских голосов, плавно лившуюся кверху, тонули в ней, вырывались из нее, заглушали ее и снова один за другим взвивались, чистые и сильные, высоко вверх»³.

Здесь музыка предстает перед читателем как картина, развертывающаяся не только во времени, но и в пространстве.

Приведенные примеры далеко не исчерпывают всего многообразия пространственных впечатлений, сравнений, рождаемых музыкой. Оно исключительно велико.

¹ Ромен Роллан. Собрание сочинений т. XII. М., Гос. изд-во художественной литературы, 1957, стр. 55—56.

² Г. Г. Нейгауз. Об искусстве фортепьянной игры. М., Музгиз, 1958, стр. 33.

³ М. Горький. Собрание сочинений, т. I. М., Гос. изд-во художественной литературы, 1960, стр. 96—97.

¹ М. И. Глинка. Литературное наследие, т. I. Л.—М., Музгиз, 1952, стр. 342.

² Б. В. Асафьев. Избранные труды, т. I. М., изд-во АН СССР, 1952, стр. 234.

В нем рядом с яркими ощущениями и образами, связанными с реальным расположением инструментов, акустикой зала, рельефностью многопланового оркестрового звучания, соседствуют представления о глубинной, вертикальной и горизонтальной координатах самой музыкальной ткани, о геометрическом рисунке нотного текста, о «поэтическом пространстве» музыкального произведения как мира родственных или контрастных, то есть близких или удаленных друг от друга, художественных образов. Даже в выражениях «простор творческой фантазии», «палитра композиторских средств» скрыто присутствуют связанные с пространственностью категории объема, поля, ряда. Огромная сфера опирающаяся на пространственный опыт представлений о времени и разнообразных временных соотношениях: от уподоблений ритма рисунку, композиции — форме — до обобщенных впечатлений временной многослойности, многомерности музыки, не только протекающей в реальном времени, но и способной одновременно вызывать образы глубокой архаики или современности, отражать последовательность сюжетного движения, идеи вечности, бесконечного или преходящего и т. д.

Таким образом, комплекс пространственных представлений, связанных с музыкой, занимает огромную область от смутных до ярких впечатлений, от абстрактных до конкретных, от непосредственно связанных с пространством до условных, от опирающихся на звуковую локализацию, на пространственные свойства самого звучания, до компонентов, в которых исходным моментом является время.

Изучение их природы, их роли в музыкальном восприятии, исполнении, сочинении — одна из интереснейших задач музыкальной теории, эстетики, психологии и педагогики. Весьма важно, например, выявить степень условности и естественной обоснованности пространственных компонентов музыкального восприятия, установить, какую роль они играют в восприятии дифференцированности и целостности произведений, каково их значение для формирования языка музыки, его семантики.

Проблема связи слухового, в частности, музыкального восприятия с пространственными ощущениями и представлениями возникла в психологии музыки уже в

прошлом веке. В первую очередь внимание было обращено на звуковысотную сторону музыки.

Гельмгольц в «Учении о слуховых ощущениях» отмечал три особенности звуковысотной шкалы в музыке, сходные со свойствами пространства¹. Во-первых, писал он, музыкальный диапазон, как и геометрическое пространство является однородным — гомогенным в масштабном отношении: любая мелодия или аккорд сохраняют свои интервальные качества при перенесении из одного регистра в другой, так же как форма предметов не меняется при перемещении их в пространстве. На это же впоследствии указывала гештальт-психология в связи с принципами константности и транспозиции. Во-вторых, находясь в разных участках диапазона, голоса воспринимаются как самостоятельные, не мешающие друг другу, подобно физическим телам в разных местах пространства. И наконец, — звуковысотное движение легко ассоциируется с движением в пространстве и поэтому может рождать определенные эмоциональные ощущения, связанные с движением вообще.

Штумпф, Горнбостель и Ревеш, так же как и Гельмгольц, относили пространственные элементы звуковысотного восприятия преимущественно к области аналогий, символики, метафор. Подвергнув их более детальному психологическому исследованию, они установили ряд интересных фактов и закономерностей.

При разработке двухкомпонентной теории высоты выяснилось, например, что закону гомогенности звуковысотной шкалы подчинен только один компонент высоты — собственно музыкальный. Тембровая же шкала высот не является столь однородной. Сначала на это обратил внимание Штумпф². Потом Ревеш в остроумных экспериментах косвенным путем установил, что один и тот же музыкально-высотный интервал в разных регистрах соответствует различным темброво-высотным «дистанциям» — в нижнем меньшей, чем в верхнем³.

¹ Н. Helmholtz. Die Lehre von den Tonempfindungen. 5. Ausgabe, Braunschweig, 1896, S. 596—597.

² К. Stumpf. Konsonanz und Dissonanz. Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft, 1. Heft. Leipzig, 1898, S. 68—70.

³ G. Révész. Zur Grundlegung der Tonpsychologie. Leipzig, 1913, S. 123—126.

Штумпф считал, что не только высота, но и изменяющаяся вместе с ней светлота звука, а также впечатления его удаления при подъеме или приближения при спаде имеют ассоциативную природу. Вместе с тем он наметил и физиологическое объяснение некоторых пространственных качеств звука, указав на то, что ощущение «ширины» низких тонов может быть связано с непосредственной реакцией слуха на большую длину звуковых волн¹.

Риман в «Элементах музыкальной эстетики» возражал против ассоциативных теорий высоты, полагая, что временные, и пространственные представления естественны и необходимы в каждом искусстве².

Таким образом, вопрос о природе пространственности звуковысотного восприятия и о самом явлении музыкальной высоты оказался в центре своеобразной дискуссии. Ему посвящены специальные работы и отдельные высказывания Гельмгольца, Римана, Штумпфа, Пило, Горнбостеля, Кёлера, Наделя, Курта, Ревеша и других исследователей.

Кёлер в 1915 году отмечал в «Акустических исследованиях» большую роль вокальных двигательных ощущений (об этом раньше писал и Пило), то есть акцентировал физиологические предпосылки. В 1931 году одновременно с «Музыкальной психологией» Курта появляется посвященная понятию музыкального пространства работа Наделя³, в которой также подчеркивается иллюзорность, ассоциативность пространственных ощущений, вызываемых высотой звука (в основном, тембровым компонентом высоты), но отмечается кроме того музыкально-системная обусловленность шкалы высот.

Курт в главе «Музыкальный феномен пространства»⁴ подробно разбирает психологические факты и приходит к выводу о том, что у музыкального пространства много различных корней и что пространствен-

¹ K. Stumpf. Tonpsychologie, I. S. 209.

² На это обратил внимание И. Уйфалуши в книге «A valóság zenei képe» (Budapest, 1962). См. перевод пятой главы из нее «Единство пространства, времени и действия в содержании музыкального образа» в сборнике «Музыка Венгрии» (М., «Музыка», 1968, стр. 202—203).

³ S. Nadel. Zum Begriff des musikalischen Raums. 1931.

⁴ E. Kurth. Musikpsychologie, S. 116—136.

ные и материально-предметные ощущения в музыке являются основными функциями слуха, а не возникающими случайно образами фантазии. Курт детально прослеживает проявления пространственности на различных масштабных уровнях, рассматривает понятия вертикали, горизонтали и глубины по отношению к музыке, роль зрительных, осязательных, слуховых, логических и моторных предпосылок пространственного восприятия. При этом выявляется значение их для восприятия мелодии, музыкального развития, музыкальной формы. Но весь анализ Курта строится на принципе дуализма. В соответствии с ним все проявления пространственности в музыке разграничиваются на две группы. К первой относятся ощущения и представления, связанные с внешней локализацией звуков и источников звуков в пространстве, с реальными зрительными, осязательными компонентами восприятия. Ко второй принадлежит собственно музыкальное пространство. Курт утверждает, что внешняя локализация звуков в пространстве не имеет ничего общего с таинственной пространственной структурой внутреннего мира музыкального слуха. Внутреннее пространство музыки не поддается геометрическим измерениям, но дело не только в неясности, смутности пространственных представлений музыкального типа, но и в их иррациональности, трансцендентности. Это — особое «энергетическое» пространство, возникающее непосредственно из психической энергии движения.

Само деление пространственных ощущений и представлений в музыкальном восприятии на две группы глубоко обосновано (оно частично проведено и в работе Наделя). Но соглашаясь в принципе с таким разграничением, следует все же подчеркнуть зависимость всех музыкальных пространственных представлений от опыта реального познания пространства, обусловленность внутреннего музыкального пространства объективными физическими, физиологическими и психологическими закономерностями. Вся трудность установления этой зависимости заключается в том, что прямые связи музыкального восприятия с широким пространственным опытом в процессе развития музыкальных слуховых навыков в большинстве случаев интериоризируются, свертываются, отпадают. Кроме того, взаимодействие

выделенных Куртом двух групп замаскировано тем, что пространственные компоненты второй группы, оставаясь производными, вторичными, постепенно в ходе эволюции музыки подчинились музыкальной языковой системе и благодаря этому приобрели самостоятельность.

В целом же Курт ставит вопрос о природе пространственных феноменов в музыке гораздо шире своих предшественников.

Однако в 1937 году Ревеш снова отстаивает мысль об ассоциативности в статье «Существует ли слуховое пространство?»¹, и даже потом, уже во «Введении в музыкальную психологию» пишет, что, хотя выражения «высоко» и «низко», по-видимому, обязаны своим возникновением локализации резонансных ощущений в теннисном резонансе, на основании этой терминологии не стоит делать вывод о пространственности слуховых впечатлений и что речь здесь может идти только об аналогиях².

Сомнения эти и споры, как очевидно, были связаны в самой психологии с двумя причинами. С одной стороны, они свидетельствовали об общем глубоком кризисе ассоциационизма, что толкало исследователей на поиски каких-то других, кроме ассоциативных, предпосылок пространственных явлений музыкального восприятия. С другой же стороны, рецепторная теория восприятия, абсолютизовавшая специфичность и обособленность различных органов чувств и не принимавшая во внимание огромной роли моторных компонентов в процессах отражения, функциями пространственного восприятия наделяла преимущественно зрение. Для всех же других органов оставался единственный путь постижения пространственных отношений — ассоциативные связи со зрением.

Отсюда, в частности, идет и преувеличение роли зрительных элементов в музыкальных пространственных представлениях, и — как реакция на это преувеличение — отказ от рассмотрения каких бы то ни было ассоциативных и иных связей.

В собственно психофизиологических объяснениях дальше других пошел Кёлер, указавший на значение во-

¹ G. Révész. Gibt es Hörraum? Acta psychologica, III. 1937.

² G. Révész. Einführung in die Musikpsychologie, S. 76—77.

кальной моторики в звуковысотном восприятии. Но он, в общем, оставался в рамках рецепторной теории.

Выделением роли зрительного анализатора в отражении пространства объясняется отчасти и то, что большое развитие получили исследования слухо-зрительных синестезий — межчувственных связей типа цветного слуха. Здесь следует отметить Веллека, посвятившего целый ряд работ синестезии, а также общей проблеме пространственности в музыке¹. В решении ее Веллек стоит, как и Курт, на позиции признания полной «автогенности» собственно музыкального пространства. Он считает, что если «внешнее» пространство — слуховое — опосредуется слуховыми ощущениями, то «внутреннее» — музыкальное — полностью конституируется музыкальными законами. Но и первое, как и второе, является, по существу, субъективным, феноменальным.

Анализ проблемы пространственности у Веллека в целом концентрируется вокруг изучения звуковысотных и тембровых, колористических свойств звучания. Таким образом, благодаря вниманию к синопсии и синестезии, исследование пространственных компонентов музыкального восприятия ведется в основном на материале отдельных звуков и созвучий, то есть в рамках первого масштабно-временного уровня и, следовательно, преимущественно в сфере тонпсихологии. Однако некоторое акцентирование этой стороны не заслоняет от исследователя и вопросов архитектоники, которым посвящен отдельный параграф.

По-видимому, не менее сильными причинами, вызвавшими у исследователей интерес к теме «слух — зрение», были и влияния музыкальной творческой практики, тенденции программности, усиление связей музыки с другими искусствами — театром, литературой, живописью, возрастание роли красочности в музыке. Впрочем, эти влияния должны были, как свидетельствует, например, брошюра Н. Брюсовой², сказаться и на разработке проблемы взаимосвязей пространственного и временного компонентов музыкального восприятия в отношении к музыкальной форме в ее целостности.

¹ A. Wellek. Musikpsychologie und Musikästhetik, S. 295—334.

² Н. Брюсова. Временное и пространственное строение формы. М., «Скорпион», 1911.

О роли пространственных представлений для целостного охвата музыкального произведения пишет Б. М. Теплов в «Психологии музыкальных способностей». Интересный материал содержит работа венгерского музыковеда П. Уйфалуши «Музыкальная картина действительности», который в главе, посвященной единству пространства, времени и действия в содержании музыкального образа¹, пишет о неразрывности этих категорий в музыке и о том, что собственно музыкальное пространство по своей природе есть «абстрагирование» пространственных свойств звукового материала.

С появлением стереофонической звукозаписи и интенсификацией исследований бинаурального слышания усилился интерес музыкантов к проблеме влияния архитектурно-акустических пространственных условий на восприятие музыки и на технику письма в различных стилях и музыкальных жанрах. Об огромной роли пространственных условий, в частности, писал П. Хиндемит². Интересные конкретные данные, говорящие о том, как композиторы в своем творчестве учитывают особенности акустики помещений, в которых должны по условиям стиля и жанра исполняться произведения, приводит социолог К. Блаукопф³.

Таким образом, в изучении проблемы пространственности музыкального восприятия намечены были самые различные направления и разработаны достаточно детально вопросы, связанные со звуковысотной стороной музыки. Чтобы определить круг вопросов для детального рассмотрения в данном очерке, остановимся на том, что может дать исследование пространственных компонентов музыкального восприятия для музыкальной теории и эстетики.

Анализ роли пространственности восприятия музыки исключительно важен, на наш взгляд, для построения более полной и психологически обоснованной теории музыкальной фактуры.

Связи пространственных представлений с различны-

¹ См. сб. «Музыка Венгрии», стр. 189—214.

² P. Hindemith. A composer's world. New York, 1961, pp. 123—129.

³ K. Blaukopf. Probleme der Raumakustik und des Hörverhaltens. «Musikalische Zeitfragen», B. XIII, Kassel und Basel, 1968, S. 61—72.

ми элементами фактуры — с аккордикой, взаимным расположением голосов, соотношением тембров и регистров, с дифференциацией линий, планов, фактурных пластов многоголосного целого — едва ли не наиболее очевидны. Ведь понятие музыкальной фактуры включает в себя все три измерения пространства: «глубину» — расслоение на функционально разнородные планы, «вертикаль» — дифференциация линий и пластов по высотнорегистровому положению, «горизонталь» — время, необходимое для развертывания всех деталей фактуры. Представляет интерес связь музыкально-пространственных ощущений глубины фактуры с реальными пространственными характеристиками звучания, со стереофоничностью оркестровых произведений, с акустическими характеристиками помещения и их влиянием на характер звучания и исполнения музыки, а следовательно, в известной степени с особенностями музыкальных жанров.

Существенно изучение пространственных ощущений и представлений и для теории мелодии. Об этом говорит уже тот факт, что именно по отношению к мелодии чаще всего возникает потребность в определениях, терминах, эпитетах пространственного характера. Линия, рисунок, высота, восхождение, спад, скачок, раскручивание, поворот, излом, профиль — этот перечень можно было бы продолжить. Проблема вертикали, упорядочивающей мелодическое движение, является здесь, очевидно, центральной. Она теснейшим образом связана и с теорией музыкального звуковысотного слуха.

Третьей важной областью музыкальной теории, к которой имеет непосредственное отношение рассматриваемая в настоящем очерке тема, является учение о музыкальной форме, в частности проблема соотношения динамики и статики, процессуальной и архитектурной стороны музыкального произведения.

В своей работе «Музыкальная форма как процесс» Б. В. Асафьев детально разрабатывает принципы подхода к музыкальному произведению как явлению, развивающемуся, развертывающемуся во времени, критикуя издавна сложившийся взгляд на форму как на застывшую схему. Он рассматривает форму в единстве ее двух сторон: и как процесс, и как результат — архитек-

тоническое целое. Его музыкально-теоретические работы посвящены в основном анализу первой стороны. Но в них много положений, касающихся и музыкальной архитектоники. Разработка связанных с ней проблем — одна из важных теоретических задач, для решения которой изучение пространственных компонентов музыкального восприятия также может дать вспомогательный материал. Охват целого, оценка структурных архитектурных соотношений опираются на своеобразный «перевод» временных представлений в пространственные и имеют отношение к известной в музыкальной психологии проблеме симультанного образа произведения — то есть образа, данного как бы в одновременности.

Названные выше три группы теоретических проблем объединяются вокруг проблемы структурной иерархии формы.

Идея иерархичности структур, развиваемая в настоящее время в общей теории систем, применима к большинству объектов музыковедческого анализа — к структуре содержания, к музыкальному языку, к форме. В теории музыкальных форм она высказывалась уже давно, до того как учение о системах оформилось в самостоятельную дисциплину. Много наблюдений, касающихся иерархичности временной композиции, можно найти в книге Б. В. Асафьева «Музыкальная форма как процесс», в различных учебниках и пособиях по курсу анализа музыкальных произведений. Таковы, в частности, положения о концентричности «кругов развития» в сонатной форме, о преломлении в форме целого особенностей строения тем. В учении о гармонии с идеей иерархичности связаны понятия переменных ладогармонических функций, функций высшего порядка.

Иерархичность музыкальной формы выражается в объединении разных масштабно-временных уровней, как бы надстраивающихся один над другим. Первым масштабным уровнем является уровень отдельных звуков, мотивов, а иногда также и фраз. Если описывать произведение, ориентируясь лишь на этот уровень, то композиция в целом предстанет как последовательность сменяющих друг друга мотивов и соответствующих им фактурных ячеек в местах с общим типом движения. Такой анализ даст детальное представление о мельчайших звеньях формы, но не раскроет ее сущности в це-

лом, особенностей ее строения. Поэтому он должен сочетаться (так же, как это происходит и при непосредственном восприятии) с анализом более крупных построений. Последние объединяют элементы первого уровня и являются в то же время единицами нового уровня формообразования — предложениями, периодами и аналогичными им по масштабам структурами. В свою очередь новые единицы оказываются материалом для построения ячеек еще более высокого уровня — уровня простых форм. Этот процесс иерархического восхождения продолжается в произведениях большой протяженности до тех пор, пока не охватит всю форму в целом.

Иерархическая структура музыкальной формы давно представлялась как вполне естественная, само собой разумеющаяся, а сам факт иерархичности, благодаря его очевидности, не только не давал поводов для того, чтобы в нем усомниться, но (по этой же причине) не давал и стимулов для детального анализа структурной иерархии. Лишь в последнее время в связи с тенденциями обобщения знаний, накопленных в теории музыкальных форм, принцип иерархической организации в музыке начинает привлекать к себе внимание исследователей.

Здесь возникает целый ряд интересных вопросов: как строение мелких звеньев влияет на особенности надстраивающихся над ними уровней; как воздействуют на восприятие деталей вышележащие планы формы; каковы факторы, способствующие объединению мелких звеньев в более крупные. Много в этой области уже известно. Изучены, например, различные средства объединения и членения, выявлены их взаимосвязи. Однако далеко еще не все закономерности вскрыты.

Так, не вполне ясно, почему переход от одного уровня к другому совершается именно при достижении определенного масштаба построений, а не раньше или позднее; почему, например, периоды, простые формы, сложные формы обладают своей оптимальной (а также минимальной и максимальной) протяженностью.

Ответ на этот вопрос нельзя получить из анализа только самих музыкальных структур. Между тем можно составить более или менее ясную картину, если сопоставить результаты музыковедческих исследований с

данными психологии. В основе закономерностей, обуславливающих разграничение различных уровней музыкальной формы, лежит различие механизмов восприятия, действующих на этих уровнях.

С точки зрения психологии восприятия в сложной иерархической структуре музыкальной формы можно выделить три слоя или три масштабных уровня. Основой для слышания единиц первого уровня — его условно можно назвать уровнем мотивов — является непосредственная работа слухового анализатора, который способен охватывать временные отрезки, соответствующие продолжительности звуков, мотивов, а иногда и фраз, как бы в одновременности. Ощущение временного хода звукового процесса сохраняется, но в то же время единица первого уровня воспринимается не как слагаемое из прошлого, настоящего и будущего, а как целиком принадлежащая настоящему времени, которое имеет некоторую протяженность, а не является острой гранью между прошедшим и еще не наступившим.

Слух получает возможность, подобно зрению, оценить в строении элементов первого уровня не только их звуковысотную организацию — вертикаль, не только ритмические характеристики — горизонтальное измерение, но и глубину — различия голосов по динамике и тембру, а в оркестровой музыке и многоплановость расположения групп инструментов. Неслучайно именно к первому уровню музыканты часто относят определения пространственно-зрительного характера, а анализ музыкальной ткани, соотносясь с природой восприятия, касается на этом уровне в наибольшей степени фонических, колористических сторон; так говорят, например, о строении аккордов, о колорите звучания, о фактуре.

Второй масштабный уровень восприятия опирается уже на иную ассоциативную базу. Ею для восприятия предложений, периодов, а часто и фраз, служит речевой опыт, ассоциации с логикой и синтаксисом речи, а с другой стороны — с разнообразными типами движений. Показательно, что в характеристиках мелодических тем обычно прибегают к сравнениям с речевой или вокальной интонацией. Не случайны здесь и термины музыкальной теории — масштабно-синтаксические структуры, фраза, предложение, период, — заимствованные из грамматики. Более частыми являются также упо-

добления движению по определенной траектории (взлет, падение, вращение и т. п.) и впечатления широты дыхательных звеньев, входящих в системный механизм восприятия.

Третий масштабный уровень — это уровень произведения в целом и его относительно крупных законченных частей. Здесь к механизмам восприятия подключаются не только ресурсы оперативной памяти, но и долговременная память, навыки логического мышления. Ассоциативной базой в большинстве случаев оказываются аналогии с сюжетным развертыванием событий, с эмоциональными процессами. Закономерны здесь термины — «драматургия», «программа», «сюжет», «развитие».

Забегаая вперед — речь об этом пойдет в следующем очерке, — отметим, что переход от масштабов второго к масштабам третьего уровня связан со способностью ритмического слышания. Эта способность, как говорил, в частности, Риман, действует еще в периоде, внутренние ритмические пропорции которого слушатель оценивает непосредственно. Но уже при более крупных единицах формы она уступает место приближенной оценке соотношений длительностей разделов по их драматургической весомости и эмоциональной насыщенности.

Разграничение уровней не всегда может быть проведено четко, так как механизмы восприятия, наиболее ярко проявляющие себя на одном уровне, функционируют и на соседних. Кроме того, третий уровень оказывается весьма условным. Это скорее система уровней разного порядка: простые формы — сложные — циклические. Однако психологические основания их дифференциации пока еще не вполне ясны.

Различия масштабных уровней восприятия совершенно необходимо учитывать в анализе музыкальной формы. Игнорирование их в прошлом приводило, например, к тому, что закономерности структур одного уровня переносились на структуры другого. Таково, в частности, метротектоническое понимание формы, согласно которому строение такта находит свою аналогию не только в соотношениях тяжелых и легких тактов и гросстактов, но и в более крупных масштабах. Вместе с тем ясно, что на разных масштабных уровнях так или

иначе действуют и общие закономерности. Так, согласно установленному в советском музыкознании мнению, трехфазная последовательность «изложение — развитие — заключение» обнаруживается не только в крупных формах, но и в рамках периода, то есть на втором масштабном уровне.

Закономерности, обеспечивающие дифференцированность и целостность иерархической структуры музыкального произведения и процесса восприятия, опираются, конечно, не только на пространственные предпосылки. Большую роль играют здесь собственные законы иерархии, музыкальная логика, двигательно-ритмическая база восприятия. Однако анализ трех масштабных уровней в связи с пространственными компонентами музыкального восприятия не только дает удобный для изложения путь восхождения, объединяющий в одну систему рассмотрение названных выше проблем фактуры, мелодики и формы, но и позволяет подойти к самим основам структурной организованности произведения, которая вообще не может существовать и быть реализована иначе, как в определенных пространственных и временных координатах.

Такой план изложения легко увязать с последовательным анализом трех главных измерений музыкального пространства: глубина и вертикаль в наибольшей мере выявляются на двух первых уровнях, а на третьем уровне основной является горизонтальная координата. В реальном пространстве горизонталь, вертикаль и глубина имеют одну и ту же природу и определяются лишь позицией наблюдателя. При изменении его точки зрения горизонталь может стать глубиной, и наоборот. Вертикальное измерение также может превратиться в глубинное, а иногда и горизонтальное. В музыке соотношение трех измерений иное: они различны по своей природе, и переходы одного в другое невозможны. Возникает вопрос: как же они объединяются, можно ли вообще говорить о единой «геометрии» музыкального пространства. В самой общей форме ответ ясен. Единство обеспечивается, с одной стороны, опорой на одну естественную основу — опыт пространственного восприятия. С другой же стороны, глубина, вертикаль и горизонталь как координаты музыкального пространства объединяются в единую систему, так как служат од-

ной и той же цели: дифференциации, различению компонентов музыкальной ткани. Однако проблема дифференцированности, «измеримости» в ее количественном и качественном аспектах требует детального исследования соотношений музыкальных координат друг с другом на разных масштабных уровнях восприятия. Этому и посвящены в основном центральные разделы очерка.

С вопросами дифференцированности и целостности восприятия музыкального произведения соприкасается и целая группа других теоретических, методологических и эстетических вопросов, решение которых также требует изучения пространственных компонентов музыкального восприятия.

Назовем в качестве первой проблему музыкальной семантики. На семантических, смысловых свойствах элементов музыкального языка, безусловно, в какой-то мере сказывается влияние складывающихся исторически традиций музыкального творчества, образного описания музыки, особенностей музыкально-теоретического словаря, терминологии. Наиболее важную роль играет здесь сама музыкальная творческая практика, наделяющая те или иные интонации, ритмические формулы, гармонические обороты, типы фактуры и т. д. определенными — иногда весьма конкретными, а чаще обобщенными значениями, которые в силу повторяемости элементов языка закрепляются за ними в общественном музыкальном сознании и живут особой жизнью, медленно эволюционируя от одной эпохи к другой.

Это положение поясняется любыми первыми попавшимися примерами. Сошлемся на выразительно-смысловое качество так называемого «золотого хода» фанфар или начальной ритмической формулы сарабанды, на логически утвердительное значение автентического каденционного оборота, на символическое значение темы «Dies irae», на использование интонаций революционных песен, на широкие, но семантические «ориентированные» сферы выразительных возможностей мажора и минора, диссонансов и консонансов в классической музыке и т. п. (читатель-музыкант без труда найдет массу других более или менее ярких примеров аналогичного рода).

С точки зрения формирования семантики музыка близка к речи. Но есть и существенные различия.

В речи, если не считать случаев звукоподражательности, значение слов, как правило, почти никак не связано с их звуковой, фонической формой. Оно лишь закрепляется за ней языковыми традициями, речевой практикой. В музыкальном же языке роль звуковой формы «знаков» неизмеримо возрастает и их семантическое содержание оказывается своего рода специфической надстройкой, опирающейся в той или иной мере на естественные предпосылки, в том числе и на элементарные пространственно-временные свойства материала. Поэтому изучение закономерностей музыкальной семантики немислимо без детального конкретного анализа объективных данных музыкальной психологии.

К методологическим относится проблема использования метафорического языка в научных музыковедческих исследованиях, в музыкальной публицистике. Иногда он вызывает к себе критическое отношение. В первую очередь здесь встает вопрос о его целесообразности и объективной обоснованности.

В качестве доказательств правомерности метафорических характеристик музыки обычно приводят установившиеся в практике мнения на этот счет и ограничиваются, например, такими доводами. Красочные эпитеты, сравнения, образные описания необходимы в рассказе о музыкальном произведении потому, во-первых, что сам рассказ — это способ передать впечатления от музыки не музыкальными, а именно литературными, языковыми средствами; во-вторых, потому, что строгие музыкально-технологические или, например, физические и математические описания музыки не дают представления об эмоционально-образной эстетической сущности музыки, а говорят лишь о материальной форме, в которой объективировано художественное содержание произведения искусства. Образные же литературные, поэтические определения хотя и не способны заменить музыкальное звучание, но действуют аналогично — вызывают у слушателей эмоционально-эстетический отклик, представления о художественных образах, близкие тем, какие может вызывать и сама музыка.

Однако такие доказательства, сами по себе будучи в общем убедительными, не являются с научной точки зрения вполне достаточными. К ним нужно было бы добавить более подробный анализ самих метафорических

определений (в частности пространственных) — это является уже специальной и весьма интересной темой, — необходимо также рассмотрение метода метафорических характеристик, их эстетической роли в восприятии рассказа о музыке и их соотношения с образными средствами самого музыкального произведения, с закономерностями психологии восприятия музыки¹.

Изучение феномена пространственности имеет прямое отношение и к целому ряду проблем музыкальной эстетики. С ним, в частности, тесно связана эстетическая проблема условности в широком смысле. Действительно, ведь использование в музыкальном искусстве, например, зрительных образов и элементов можно назвать одним из наиболее ярких проявлений условности. По крайней мере именно так обстоит дело в очень большом количестве случаев, когда речь идет о программных произведениях, о передаче музыкальными средствами, то есть средствами временного искусства, разнообразных пространственных, предметных характеристик художественных образов. Но, по-видимому, это относится и к непрограммной музыке. «...Ведь у нас в мозгу, — писал Г. Г. Нейгауз, — работает некий «фотоэлемент» (думаю, что всякий знает об этом чудоаппарате), умеющий переводить явления одного мира восприятий в другой. ...Вот почему для людей, одаренных творческим воображением, вся музыка целиком в одно и то же время и программна (так называемая чистая, беспрограммная музыка тоже!), и не нуждается ни в какой программе...»².

Очевидно также большое значение рассматриваемого вопроса и для проблемы специфики искусств, их классификации и принципов отражения действительности в разных искусствах.

¹ Нельзя в этой связи не упомянуть о необходимости критической оценки концепций, преувеличивающих роль изобразительности в музыке, а также их упрощенных копий — бытующих среди слушателей представлений о неременной программности музыки. Довольно часто, к сожалению, слушатели приходят в концертный зал, вооруженные простой, наивной теорией, согласно которой музыка обязательно рисует героев, картины, сюжеты, драмы. Такая установка стимулирует работу воображения, но отнюдь не всегда способствует адекватности восприятия музыкального произведения.

² Г. Г. Нейгауз. Об искусстве фортепианной игры стр. 33—34.

В традиционной классификации к критериям разделения искусств относят, в частности, признаки пространственности и процессуальности, обращенности к зрению или к слуху. Деление искусств на пространственные и временные отражает важные специфические стороны различных видов искусств. Однако эта дифференциация может быть более точной и глубокой лишь в том случае, если при этом будут учитываться не только специфические различия, но и взаимосвязи пространственных и временных искусств, причем — взаимосвязи именно в сферах разграничивающих: в сферах «пространственного» и «временного».

Мысль о возможности «преодоления» специфики материала в разных искусствах неоднократно высказывалась музыкантами. Она лежит в основе, например, следующего шумановского афоризма: «Образованный музыкант может с такой же пользой учиться на рафаэлевской Мадонне, как художник на симфонии Моцарта. Больше того: для скульптора каждый актер становится неподвижной статуей, для последнего же произведения скульптора — ожившие фигуры; для художника стихотворение превращается в картину, музыкант воплощает картину в звуки»¹.

Эта мысль развивается и в работах по эстетике. Ю. Кремлев в «Очерках по вопросам музыкальной эстетики» пишет о том, что, учитывая специфичность органов чувств и основанных на их деятельности искусств, не следует абсолютизировать эту специфичность, что «человеческое мышление прокладывает в процессе художественного творчества и художественного восприятия путь от чувственной специфичности и обособленности к образной универсальности»². Аналогичные мысли высказывает в статье о музыкальном восприятии Г. А. Орлов³. Образным, не слуховым, а зрительным моторно-динамическим и программным компонентам му-

¹ Р. Шуман. Избранные статьи о музыке. М., Музгиз, 1956, стр. 273.

² Ю. Кремлев. Очерки по вопросам музыкальной эстетики. М., Музгиз, 1957, стр. 68.

³ Г. А. Орлов. Психологические механизмы музыкального восприятия. Сб. «Вопросы теории и эстетики музыки», вып. 2, стр. 181—215.

зыкального восприятия посвящены также экспериментальные исследования Г. Н. Кечхуашвили¹.

Встает вопрос, однако, насколько «чужды» для слуха те чувственные стороны воспринимаемого мира, которые с большим успехом отражаются с помощью других органов чувств и их сочетаний. Ясно, что свет и краски во всей их сенсорной специфичности доступны только глазу, так же как запахи — обонянию, температурные и тактильные ощущения — осязанию. Но столь же очевидно, что это категорическое утверждение не может быть отнесено к более общим временным и пространственным особенностям воспринимаемых явлений. Именно в отражении пространства и времени функции различных органов чувств, рецепторов в наибольшей степени пересекаются и совмещаются, именно здесь преобладающую роль играет принцип системности анализаторов.

Ухо лишь по преимуществу является «органом времени», как называл его И. М. Сеченов, глаз лишь наиболее важный орган рецепции пространства. В восприятии времени, как показывают исследования², вносят свою лепту все анализаторные системы. Пространство также постигается не только зрением и движениями. У слепых слух может брать на себя значительную долю функций пространственной ориентировки лишь потому, что вообще обладает достаточными к тому способностями, которые в обычных условиях большей частью не замечаются³.

Есть основания предполагать, что перекрестность действия различных органов чувств в восприятии пространства и времени как раз и создает основные психофизиологические предпосылки для многообразных взаимопревращений временного и пространственного, наблюдаемых в произведениях искусств, что здесь черпают силу многие художественные средства, позволяющие

¹ Г. Н. Кечхуашвили. К характеристике наглядных образов при восприятии музыки. «Вопросы психологии», 1957, № 1. См. также статью Г. Н. Кечхуашвили «К проблеме психологии восприятия музыки» (сб. «Вопросы музыкознания», т. III. Музгиз, 1960, стр. 302—323).

² Д. Г. Элькин. Восприятие времени.

³ См. об этом в книге Д. Гриффина «Эхо в жизни людей и животных» (М., Гос. изд-во физико-математической литературы, 1961).

языком только слуховой или только зрительной модальности создавать впечатление образной полноты высказывания.

Все это ставит исследователей перед задачей выяснить, каким образом музыка, опираясь на собственные «топологические» способности слуха, втягивает в свою орбиту более широкий жизненный опыт; как опыт комплексного отражения процессов реального мира, протекающих во времени и пространстве, влияет на ее язык и формы; каковы условия, облегчающие концентрацию пространственных навыков в сфере слуховой деятельности, их подключение к специфическим механизмам музыкального восприятия.

Особый интерес представляют эти проблемы для музыкальной педагогики. Ведь пространственные элементы восприятия — один из очень важных компонентов, из которых складывается база для развития слуха и воображения. Опора на эту базу является необходимым условием для возникновения навыков дифференцированного восприятия музыкальной ткани, без которых художественное восприятие вообще невозможно. В частности, существенен вопрос о соотношении общих жизненных предпосылок пространственности восприятия с воздействием на воспитание слуха музыкально-теоретической терминологии и системы нотного письма, основанной на вертикальной и горизонтальной координатах.

Из практики известно, что и терминология и нотное письмо способствуют возникновению пространственных аналогий в восприятии музыки. Музыканты, например, иногда представляют разворачивание музыкальной мысли как идущее слева направо, то есть в том направлении, в котором пишутся и читаются ноты (как и словесный текст в большинстве языков). Разумеется, такие представления не всегда возможно выявить: у исполнителей-инструменталистов часто они либо заглушены более сильными моторными образами исполнительских движений рук, либо причудливо сочетаются с последними.

А вот другой факт. В детстве представления о высоте звуков нередко бывают в известном смысле противоположны тем, которые отражены в музыкально-теоретической терминологии: высокие звуки определяются как

«маленькие» и, следовательно, «низкие», и наоборот, низкие звуки — как «большие», «толстые», «высокие». На определенной стадии развития эти представления «перевертываются на 180 градусов», причем стимулирующее влияние теории музыки и связанных с ней приемов обучения здесь очевидно. Насколько согласуется оно с объективной природой музыки, особенностями слуха и восприятия, как соотносятся естественно возникающие, объективно обусловленные пространственные ощущения и аналогии с порождаемыми в процессе обучения — эти вопросы представляют большой интерес для музыкальной психологии и педагогики.

В данном очерке рассматриваются многие из охарактеризованных выше тем. Условиям и механизмам подключения широкого пространственного опыта к специфической сфере музыкального восприятия посвящен второй раздел очерка, а также отчасти и ряд других. В связи с этим затронута одна из общих для книги проблема жанрово-коммуникативного опыта. С позиций проблемы дифференцированности и целостности восприятия (также общей для очерков) в центральных разделах анализируются свойства трех музыкальных измерений — глубины, вертикали и горизонтали. Их проявления в фактуре, мелодике и форме рассматриваются параллельно с закономерностями трех масштабно-временных уровней восприятия. При этом в связи с рядом фактурных приемов затрагивается проблема музыкальной семантики, а в разделе об архитектонике формы ставится вопрос о соотношении временных и пространственных представлений. Методологические и педагогические вопросы (в частности, проблема ассоциаций, музыковедческих терминов и метафор) рассматриваются в конце очерка и отчасти в центральных разделах.

Основная задача очерка — раскрытие обусловленности музыкального восприятия пространственным опытом. Поскольку акцент ставится на собственно пространственных компонентах восприятия, а не на слухозрительных связях, вопрос о цветном слухе, о синонии специально в очерке не рассматривается¹.

¹ См. об этом статьи в сборниках «Музыка и современность», вып. 6 (М., «Музыка», 1969, стр. 77—141) и «Музыкальное искусство и наука», вып. 1 (стр. 166—190).

Об условиях, облегчающих перенос пространственного опыта на восприятие музыки

Дистанция, отделяющая ясные ощущения пространственного расположения объектов, расстояния, направления, формы от зыбких подчас весьма неопределенных музыкальных пространственных представлений, столь велика, что прежде чем говорить о том, как действует пространственный опыт на материал, функции и формы музыки, нужно решить вопрос, может ли вообще осуществляться перенос пространственного опыта на музыкальное восприятие.

Есть по крайней мере два важных фактора, способствующих этому. Первый заключается в том, что между восприятием внешнего пространства и абстрактными квазипространственными представлениями, которыми человек постоянно оперирует и в обыденной речи, и в искусстве, и в науке, существует много промежуточных звеньев, образующих цепочку постепенных переходов от реального физического к воображаемому, иллюзорному пространству. Вторым фактором является то, что музыка практически сама существует в пространстве, что она теснейшим образом связана с закономерностями распространения звуков, с пространственными свойствами концертных залов, студий, с взаимным расположением исполнителей и слушателей, различным в разных жанрах и т. п. Рассмотрению указанных факторов и посвящаются этот и следующий разделы очерка.

Удобно начать анализ с описания некоторых особенностей восприятия реального физического пространства.

Как известно, пространство человек воспринимает как нечто целостное, состоящее из видимой и невидимой — в данный момент — части. В случае необходимости невидимая может стать видимой, и наоборот. Нужен лишь поворот головы, корпуса, движение глаз. Постоянные переходы видимой части в невидимую и невидимой в видимую, постоянная практика в этом дает человеку определенный опыт, в соответствии с которым пространство подсознательно воспринимается целиком, хотя под более интенсивным контролем внимания находится лишь определенная его часть, связанная с активными действиями или с наблюдением.

Острое чувство пространства, умение переходить от одной точки действия к другой, независимо от того, расположены ли эти точки в одной воспринимаемой в данный момент сфере или в разных, например в видимой или невидимой, требуется при некоторых родах деятельности. Так, спортивные игры развивают особенно тонкую и полную ориентировку во всем пространстве, зависящую от поворотов туловища, головы, при прыжках и беге и т. д. Но в известной степени такой опыт есть у каждого человека.

Этот опыт целостного восприятия пространства называется, в частности, в восприятии целостности объекта при рассматривании лишь одной его части, находящейся в поле зрения. Так, комната воспринимается как замкнутая сфера, хотя мы можем зрительно воспринимать лишь часть ее.

Способность дополнять в воображении видимую, осязаемую, слышимую часть пространства неощущаемой в данный момент частью проявляется в психической деятельности человека очень широко. Пространственные представления он переносит на самые различные объекты, предметы, явления, процессы как в искусстве, так и в науке, в разных видах творческой деятельности.

В искусстве опыт пространственного восприятия исключительно важен. Рассмотрим ряд примеров, расположив их по возможности в соответствии со степенью использования элементов реального пространства. Это позволит нам впоследствии анализировать естественные предпосылки музыкальных пространственных явлений на фоне более общих и внешних связей условных и реальных элементов пространства.

Пожалуй, первым здесь можно назвать искусство массовых представлений, народных действий, карнавалов, фестивалей под открытым небом, для которых реальное пространство является неотъемлемым неизменным атрибутом. Причем оно — не просто вместилище для веселящихся людей, но и органический элемент самого жанра. Нельзя себе представить карнавал или фестиваль в небольшой комнате или в камерном зале.

В драматическом искусстве видимое реальное пространство действия ограничено сценой. Эти рамки раздвигаются в стороны разными способами. Например, большое значение имеет совмещение реального трех-

мерного пространства сцены с изображенным на заднем плане пространством декораций, уходящим вдаль. Кроме того, это пространство раздвигается с помощью звуковых эффектов за кулисами — громы, крики толпы, шум приближающегося поезда, песня движущейся колонны. Оно углубляется воображением зрителей. И все же пространство драматического действия, как правило, ограничено сферой, находящейся впереди от зрителя.

Конечно, возможны и иные варианты, например перенесение действия в стороны — реплики с балконов, появление действующего лица среди публики. Но при всех вариантах важно отметить и другое. Видимое, реальное пространство действия составляет в драматическом искусстве лишь часть пространства, остальные же части создаются в нашем воображении или «чистой» работой фантазии, или на основе искусственных имитаций пространства: декораций, звукового оформления, света и цвета.

Некоторое сходство с театральной пьесой дают панорамы, в которых реальное трехмерное пространство образует передний план, а полотно — двухмерное пространство — следующие планы. Здесь лишь изменились акценты: в театре видимое действие разворачивается в реальном пространстве, в панораме — в изображенном, но зато последнее обступает зрителя со всех сторон.

Особый случай использования пространственного опыта восприятия мы наблюдаем в кино. Основное действие здесь разворачивается в виде изображения на плоском экране. Однако передвижение объектов, их смещения относительно друг друга, способность заходить друг за друга и появляться один сзади другого, различия в видимой скорости перемещения разноудаленных предметов способствуют тому, что плоское, но движущееся, динамичное изображение мы в большей мере оцениваем как рельефное, глубинное, нежели неподвижное изображение на полотне. В различных жанрах кино пространство может быть расширено или с помощью увеличения экрана, или благодаря стереоскопии и стереофонии. Кинопанорама, широкоэкранные кино, стереоскопические и стереофонические фильмы — все это разные формы сочетания реального, изображаемого и воображаемого пространства. Так же как в театре, в

кино действие актеров может раздвинуть рамки кинопространства. Актер может говорить с собеседником, находящимся как бы сзади зрителей, или обращаться к зрителям непосредственно. Таким образом, хотя в кино пространство также, в основном, находится впереди, возможно его расширение в разные стороны.

К следующей группе произведений искусств, в которых пространство представлено иначе, чем в драматическом искусстве и в кино, относятся произведения изобразительных искусств. В архитектурном сооружении — пространство и снаружи, и внутри. Скульптура вписывается в реальное пространство; барельеф, горельеф используют реальное и изображенное пространство. Стереодиаграмма создает иллюзорную глубину; картина, рисунок — пользуются законами линейной и воздушной перспективы, более или менее правильно имитирующей реальную перспективу трехмерного пространства¹.

Во всех рассмотренных выше случаях реальное и изображенное пространство было представлено в той или иной степени как воспринимаемое зрительно. Звуковые средства, создающие пространственные эффекты, во всех этих случаях являлись второстепенным, хотя иногда и важным средством.

Между тем слух может доставлять нам чрезвычайно большую информацию об окружающем нас пространстве и о происходящих в нем событиях, причем — не только в невидимой, но и в видимой части пространства. Уступая зрению в детальности, четкой дифференцированности восприятия пространства, слух превосходит его по полноте, широте одновременного охвата окружающей среды. Отметим попутно, что постоянно встречающиеся в жизненной практике переходы звучащих объектов из видимой сферы в невидимую или обратно создают связь слуховых пространственных и предметных ощущений и восприятий со зрительными. Слышу и вижу... слышу и не вижу, но могу по желанию увидеть, повернув голову, или открыв глаза, или включив освещение... слышу, но не вижу и не могу увидеть, но зато

¹ О некоторых несоответствиях теории линейной перспективы, на которую опираются художники, реальным закономерностям воспринимаемой перспективы пишет В. С. Иванов в статье «Математический анализ зрительно воспринимаемой формы прямолинейных объектов» («Вопросы психологии», 1962, № 5, стр. 75—83).

могу себе зрительно представить... не слышу и не вижу, но могу представить себе голос и лицо, жесты и интонацию — вот градации постепенного перехода от зрительного к слышимому, от реального к представляемому, в которых упрочивается связь слуховых и зрительных ощущений и представлений. Таким образом, больший угол охвата пространства слухом обеспечивает возможность «отрыва» слуховых ощущений от зрительных в восприятии пространства.

В перечисленных выше видах искусства и жанрах звуковое выявление пространства использовалось преимущественно как средство дополнительного расширения сферы действия. Однако в некоторых случаях звуковое пространство может быть главным или даже единственным пространством, в котором разворачивается действие.

В радиопостановках, например, пространство действия сигнализирует о себе только звуками. Важно при этом, что основная информация, которую несут звуки, это информация о действиях, о людях, об их характерах. Но вместе с нею, неразрывно с ней связанная, идет и информация о пространстве. Можно проделать такой эксперимент. Пусть два-три слушателя, прослушавших радиопостановку у репродуктора, расскажут о том помещении, в котором была сыграна пьеса, о том, как двигались действующие лица, как они были расположены относительно друг друга. Эксперимент покажет, что описания будут во многом совпадать, причем, не только одно с другим, но и с реальными характеристиками того пространства, в котором была осуществлена радиопостановка (конечно, если в передаче нет радиотехнических ошибок¹).

В театре звуки также сопутствуют пространственному разворачиванию событий, они могут также расширять пространство. Но во всех случаях они все-таки несут на себе отпечаток акустических особенностей именно данного зала, лишь в той или иной, обычно не очень большой, степени изменяемых декорациями или специальными устройствами. Пространство же в радиопостановке не ограничивается комнатой радиостудии. Действие мо-

¹ См. об этом: Ж. Бернар. Руководство по записи звука. М., 1962, стр. 3—19.

жет выходить на площадь, в поле, причем, как и в кино, расширяется сфера использования специальных звуковых приемов имитации пространства, например искусственной реверберации. Развивающееся стереофоническое радиовещание и звукозапись еще больше увеличивают возможности передачи глубины, рельефности «озвученного» действиями пространства пьесы.

В восприятии музыкального исполнения пространственные ощущения также играют немалую роль. Но об этом специально и более подробно будет идти речь дальше.

Наконец, пространственные представления и образы, как зрительные, так и слуховые, чрезвычайно широко используются в литературе. Здесь реальное пространство полностью замещается воображаемым, если, конечно, не учитывать пространство книжной страницы, которое «принимает участие» в художественном оформлении текста.

Важно отметить, что во многих приведенных примерах реальное и дополняющее его воображаемое пространство не есть нечто механически сшитое из разных лоскутов. В пьесе, например, реальное пространство выполняет минимум две функции: служебную — размещение актеров и декораций и художественную — поддержание иллюзии целостного пространства. Это целостное пространство, существующее в художественном восприятии, не является суммой реального и представляемого, в нем нет никакой дырки, которую нужно было бы зашивать куском реального пространства. Оно накладывается на действительное сценическое пространство и получает от этого большую наполненность, действенность. Между тем зритель и слушатель прекрасно отдает себе отчет о существовании и того, и другого.

Сфера использования пространственного опыта и самого пространства не ограничивается, конечно, искусством. В различных областях науки довольно широко используются пространственные компоненты или характеристики для построения моделей тех или иных процессов, закономерностей, структур. Специально сконструированные квазипространства также могут обладать свойствами реального пространства. Пространственными моделями в научном исследовании являются, в частности, всякого рода таблицы, диаграммы, графики.

Известнейший пример — периодическая система Менделеева. В лингвистических исследованиях элементы языка (например, фонемы) иногда располагают в определенном геометрическом порядке по степени их сходства, взаимопереходов, близости или контрастности и «неповзаимопереходов». Такая пространственная модель дает возможность изучить систему языка более детально и установить скрытые структурные закономерности¹. Примером пространственных моделей в музыкальной теории могут служить кварто-квинтовый круг, многочисленные теоретические схемы ладов и строев. В сущности, сама нотная система, как уже говорилось, — есть система построения своеобразной пространственной двухмерной модели музыкального произведения как звуковой структуры.

Логика мышления, математическая, формальная, диалектическая логика, логика языка и даже самые абстрактные математические построения и формулы опираются на пространственные представления².

Примеры различных «пространств», в которых реальное трехмерное пространство совмещается с представляемым или замещается им, можно было бы значительно умножить. Постоянно переходя от одного пространства к другому — от видимого к невидимому, от слышимого к видимому, от обычного к причудливо трансформированному — человек приобретает способность переносить пространственные представления на различные сферы восприятия и воображения.

Навыки переноса складываются постепенно. Б. Ф. Ломов установил, например, что процесс формирования навыков мысленного оперирования предметно-пространственными образами проходит по крайней мере три этапа: практическое действие с реальным предметом, внешнее действие с воображаемым предметом, умственное действие с представлением³.

¹ См. об этом: Е. С. Кубрякова. К вопросу о пространственном моделировании лингвистических систем. «Вопросы языкознания», 1967, № 2, стр. 98—108.

² См. об этом: В. Т. Павлов. Логические функции категорий пространства и времени, изд-во Киевского университета, 1966.

³ Б. Ф. Ломов. Опыт экспериментального исследования пространственного воображения. Сб. «Проблемы восприятия пространства и пространственных представлений». М., изд-во АПН РСФСР, 1961, стр. 185—191.

Итак, приведенных выше примеров достаточно для вывода: пространственность музыкального восприятия не отделена от реальных пространственных ощущений и представлений, а связана с ними многообразными путями и областями переходов. Весь вопрос однако в том, осуществляется ли эта связь и как она осуществляется.

Пространственные условия исполнения и жанры музыки

Перенос разнообразных пространственных представлений и навыков на восприятие музыки облегчается тем, что музыкальные звуки, как и любые звуки вообще, существуют не только во времени, но и в пространстве. Информацию о пространственных условиях исполнения, о расположении инструмента или ансамбля в зале, об особенностях помещения, в котором звучит музыка, и т. д. — слушатель может получать двумя путями: через зрение и через слух. Но здесь для нас гораздо более важны факторы слуховой оценки реального пространства, заключенные в самом звучании исполняемого произведения, ибо именно через них — через акустическое звено мы можем от собственно физического пространства проникнуть в специфический мир разнообразных музыкальных пространственных ощущений, представлений, образов.

Хорошо известно, что зрение доставляет человеку гораздо больше сведений о пространстве, чем слух. «Видимый» внешний мир значительно богаче и шире «слышимого», — пишет Л. А. Мазель. — Само количество видимых предметов много больше количества слышимых, ибо мы видим не только источники света, но и огромное число предметов, отражающих свет. Кроме того, зрительное впечатление, как правило, в состоянии дать гораздо более полное и разностороннее представление о предмете, чем слуховое...»¹

Вместе с тем у световых и звуковых сигналов есть и много общего. И свет, и звук с физической стороны представляют собой разновидности волнового движения.

¹ Л. А. Мазель. Строение музыкальных произведений. М., Музгиз, 1960, стр. 13.

Как распространение света, так и распространение звука подчинены одинаковым законам рассеяния, поглощения, отражения, интерференции, дифракции, квадратичной зависимости от расстояния и т. д. Поэтому взаимное отношение источников света с прочими объектами (с отражателями, поглотителями, преломляющими и фильтрующими средами) в принципе аналогично взаимоотношениям источников звука с незвучащими объектами. Это значит, что, пройдя известный путь от источника через определенным образом организованную среду с находящимися в ней предметами, телами, световые и звуковые волны в соответствии с закономерностями рассеяния, поглощения, отражения и т. д. (одинаковыми, в общем, как для света, так и для звука) будут претерпевать определенные изменения, по которым можно судить о том пространстве, через которое пролегал их путь. Следовательно, и глаз, и ухо будут получать информацию как от источников излучения, так и от «несамосветящихся» и «несамозвучащих» объектов, попавших в поле распространения волн света или звука.

Таким образом, в принципах передачи информации с помощью световых или звуковых волн с физической точки зрения нет разницы: глаз принимает комбинации световых волн, ухо — комбинации звуковых. Откуда же появляется то различие в объеме и характере сведений, получаемых зрением и слухом, о котором говорят физиологические и теоретико-информационные исследования и которое хорошо знакомо каждому человеку из опыта? Это различие во многом представляет собой результат количественной разницы в частотах колебаний и длинах волн света и звука. Звуковые волны соизмеримы по длине с величиной обычных для человека жизненно важных объектов, предметов, а иногда и превосходят их. Поэтому они могут их обтекать. Этим и объясняется то, что звуковые волны слышимого диапазона частот несут мало информации о небольших по размерам объектах. Аналогичное явление, но только в микромире, происходит и со световыми волнами, которые обтекают, «не замечают» таких препятствий на пути распространения, как отдельные молекулы и атомы.

И все же, несмотря на резкое количественное отличие световых волн от звуковых, последние могут нести некоторые сведения не только об источниках звука, но

и об окружающей их среде, а также о находящихся в ней физических телах, если они по своим размерам превосходят длину звуковых волн. Значит, ухо может «видеть» как источники звука, так и объекты, от которых звуковые волны отражаются. Следовательно, звуковые впечатления тоже могут быть предметными в широком смысле слова, хотя и в меньшей степени, чем световые. Мы слышим гул, реверберацию, эхо. Значение этих элементов слухового восприятия для пространственной ориентировки существенно. Какую роль они играют в восприятии музыки, воздействуют ли они на формирование музыкального языка и его семантику, на фактуру, гармонию, жанровые средства, ограничивается ли их влияние сферой изобразительности или идет дальше — все это мы постараемся в некоторой степени выяснить в данном и следующем разделах очерка.

Рассмотрим сначала некоторые из объективных факторов, помогающих слуху при восприятии музыки более или менее точно определять реальное пространственное расположение инструментов, оркестровых групп и оркестра в целом. К наиболее важным из них относятся следующие:

- 1) зависимость громкости и тембра от удаленности источника звука;
- 2) соотношение разноудаленных источников звука по громкости и тембру;
- 3) зависимость крутизны фронта звуковой волны от расстояния;
- 4) разница в направлении, громкости и времени прихода звуковых сигналов, принимаемых левым и правым ухом;
- 5) время реверберации, характеризующее особенности помещения.

Указанные факторы могут сильно меняться и влиять на звучание музыкального произведения, способствуя его лучшей передаче или ухудшая ее. Остановимся на некоторых из них более подробно.

Как известно, с расстоянием до источника звуков теснейшим образом связаны не только громкостные, но и спектральные характеристики звуков. По этим признакам слух определяет удаленность звучащего объекта. Рассмотрим, что происходит со звуковым спектром при удалении источника звука от наблюдателя. Интенсив-

ность звука в целом понижается, а следовательно, на первый взгляд, понижается пропорционально и интенсивность каждой из составляющих его гармоник, соотношение же их должно сохраняться. Если бы это было так, то с увеличением расстояния слух отмечал бы лишь ослабление громкости, тембр же — в той мере, в какой он определяется соотношением гармоник по интенсивности, — оставался бы неизменным. В действительности же и реальные, и воспринимаемые соотношения интенсивностей отдельных гармоник при изменении расстояния изменяются в точке их приема слухом, а значит, изменится и ощущаемая «краска» звука.

Одна из причин этих изменений — чисто физическая: высокие звуки поглощаются в воздухе сильнее низких. При удалении источника звука тембр должен стать более темным и глухим, так как высокие обертоны, способствующие яркости тембра, ослабнут в большей мере, чем нижние. И действительно, в ряде случаев, когда звуковой источник удаляется от слушателя на значительное расстояние, возникает (в результате ослабления высоких частот) впечатление более заглушенного тембра. Акустики обычно приводят в пример разницу в звучании грома при близком и далеком разряде молнии.

Но существует и вторая предпосылка изменения тембра — физиологическая. Она в известной мере противоположна физической и при небольших изменениях расстояния до источника звуков действует сильнее ее. Суть этой предпосылки заключается в том, что для высоких частот — от 1000 до 3000 колебаний в секунду — громкостный порог слышимости значительно меньше, чем для низких частот. Это значит, что высокие гармоники можно довести до более тонкого *pianissimo* и они еще будут ощущаться, тогда как низкие при том же уровне громкости уже не будут слышны.

Поэтому при удалении звучащего тела на незначительное расстояние — например, на сто шагов — высокие обертоны, несмотря на некоторое ослабление в воздухе, будут еще слышны — они будут еще над порогом слышимости, в то время как низкие окажутся в ряде случаев ниже порога. В результате — тембр будет беднее: до слуховых центров дойдут сигналы лишь о некоторых из обертонов, и, кроме того, — светлее, ибо на первый план выйдут более высокие обертоны.

Дальнейшее рассмотрение всей системы зависимости не входит в нашу задачу. Важно отметить лишь то, что при удалении источника звука (на небольшое расстояние) слух ощущает некоторое просветление его тембра. Этот факт весьма существен. В результате постоянного многократного действия рассмотренной физиологической закономерности у человека вырабатываются прочные, устойчивые, хотя и неосознаваемые связи между просветлением тембра и удалением звучащего предмета, инструмента.

В восприятии музыки эти связи оказываются важнейшей естественной предпосылкой, благодаря которой высокие звуки могут вызывать впечатление удаленных, — ведь их спектр выше спектра низких звуков, как воспринимаемый спектр при далеком звучании оказывается в целом более высоким, чем при расположении того же источника звуков на близком расстоянии от слушателя.

Возникает, однако, вопрос, почему, несмотря на то, что звуки верхнего регистра обладают в акустико-физиологическом отношении способностью создавать ощущение более удаленных по сравнению с низким, все же в исторической эволюции многоголосия именно высокий голос выходит на первый план в качестве ведущего голоса в гомофонном складе. Не имея возможности проследить здесь процесс развития гомофонного склада, отметим лишь те объективные акустические и психологические предпосылки, которые обеспечили верхнему голосу положение выделяющегося.

Заметим прежде всего, что это преимущественное положение верхний голос в европейской музыке XVII—XVIII веков завоевал как бы вопреки лишь одним естественным предпосылкам, но в полном соответствии с другими.

Во-первых, верхний голос в многоголосии оказывался крайним, так же как и нижний. По закону пограничного контраста крайние голоса, безусловно, должны были в конце концов получить преимущественное положение и взять на себя наиболее важные мелодические и гармонические функции. Таким образом, средние голоса выходили из конкуренции.

Во-вторых, высокие звуки и звуки среднего регистра обладают значительно большей интонационной ясностью,

в то время как низкие — большей массивностью, расплывчатостью. Это, как показывает исследование А. А. Володина¹, обуславливается во многом тем обстоятельством, что у звуков нижнего регистра первые несколько гармоник спектра, наиболее важные для восприятия музыкальной высоты, оказываются в менее благоприятной области слуха, а на «желтое пятно» слуха воздействуют более высокие гармоники, входящие в спектр. Последние, как известно, расположены на очень близких расстояниях друг от друга (тон, полутон и меньше) и поэтому не могут обеспечивать столь же четкого высотного ощущения.

Распределение ведущего и сопровождающих голосов в гомофонной фактуре, таким образом, полностью соответствовало интонационной ясности верхних голосов и колористической, фоновой способности нижних. Большое значение здесь имели также и другие предпосылки, в частности мелодическая подвижность высоких голосов и гармонические свойства басового голоса, в большей степени связанного с относительно медленным ритмом гармонических смен.

Кроме того, основным измерением звуковысотной шкалы в музыке является не глубина — разноудаленность планов, а вертикаль. Если на первом масштабном уровне восприятия (от нескольких долей секунды — до одной-двух секунд) впечатления более близкого или далекого звучания иногда и являются для восприятия преобладающими, то уже на втором масштабном уровне, где интонационно-динамические возможности высоты гораздо сильнее колористических, глубинных, самой важной и заметной для восприятия становится вертикальная координата, упорядочивающая мелодическое линейно-горизонтальное движение голосов.

Однако в некоторых случаях, например при сопоставлении разных регистров, при подчеркивании деталей первого масштабного уровня в развертывании музыкальной ткани, при отсутствии ярко выраженных мелодических связей между сопоставляемыми звуками разных высот и т. п., — глубинное измерение высотной

¹ А. А. Володин. Роль гармонического спектра в восприятии высоты и тембра звука. Сб. «Музыкальное искусство и наука», вып. I, стр. 17—18.

шкалы может приобретать существенное значение. Как правило же, разные пространственные предпосылки высоты сочетаются друг с другом при господстве вертикали.

Итак, спектральные характеристики тембра не только помогают на слух определять пространственное расположение музыкальных инструментов, но и оказываются одной из предпосылок глубинной дифференциации звуков разных регистров в самой музыкальной ткани. Заметим попутно, что параллельно с темброво-светлотной предпосылкой иногда действует и ассоциативная связь высоких и низких звуков с предметами соответственно малых и больших размеров. Благодаря ей изменение высоты звука в соответствующих фактурных условиях может по пространственному эффекту оказаться подобным изменению видимых масштабов объекта при его приближении или удалении.

Важным фактором слуховой оценки пространства является зависимость крутизны фронта звуковой волны от удаленности источника звука. Известно, что способность уха реагировать на крутизну волнового фронта имеет большое значение для оценки расстояния. Чем больший путь проходит звуковая волна, тем меньше ее крутизна — длиннее тот участок, на котором частицы воздуха постепенно переходят из состояния покоя в колебательные движения. И наоборот, чем ближе источник звука, тем круче фронт. Так же как громкость и тембр звука, крутизна фронта волны, ее степень дает слуху информацию об удаленности источника звуковых колебаний. Особенно ярко способность оценивать крутизну волнового фронта сказывается при низких звуках, а также при инфразвуковых частотах. В музыкальном исполнении такими инфразвуковыми частотами являются, например, частота вибрато (6—6,5 колебаний в секунду), или ритм быстрых пассажей — равномерное движение шестнадцатых или тридцатьвторых в быстром темпе, или специальные приемы исполнения — трель, тремоло.

Поэтому чем больше источников низких частот в звучании музыкального произведения, тем более рельефной кажется стереофоническая пространственная картина оркестра или вокального ансамбля, а также точнее определяются пространственные координаты отдельных инструментов. Однако различие в способности улавли-

вать крутизну фронта низких и высоких частот иногда приводит и к некоторым пространственным иллюзиям. В частности, низкие и вибрирующие звуки могут казаться более близкими по сравнению с высокими и не вибрирующими. Как будет видно далее, и эта особенность слуха часто используется в музыке в художественных целях.

Отмеченные выше факторы имеют особенно большое значение в условиях свободного поля распространения звуков, то есть при слушании вне помещения, на открытом воздухе. В закрытых же помещениях картина пространственного слухового восприятия значительно усложняется отражениями звуков от стен, потолка, украшений — реверберацией. Однако прямые волны, распространяющиеся от источника звука, наиболее важны. Слух обладает в этом отношении особой селективностью: он отдает предпочтение первой волне, пришедшей к приемнику звука. Импульсы, приходящие первыми, снижают чувствительность слуха для запаздывающих реверберационных отзвуков. Происходит маскировка одних звуков другими. Этим объясняется, в частности, и тот факт, что расположенные ближе к слушателям инструменты оркестра слышны при прочих равных условиях лучше.

Информация, которая содержится в акустической волновой картине, образующейся в помещении, в концертных залах, чрезвычайно сложна, но слух человека, опираясь на пространственный опыт, извлекает очень большую ее часть. Существенную роль играет в этом реверберация. Для слуха именно отраженные звуки, время их запаздывания, громкость и длительность служат основным критерием оценки особенностей помещения, в котором исполняется музыка. Ощущение концертного зала, особая «воздушная» перспектива, объемность звучания — немаловажные компоненты эстетического восприятия.

И темброво-динамические признаки, зависящие от удаленности звукового источника, и пространственные свойства низких частот, и реверберационные характеристики помещения (в комплексе с другими естественными предпосылками) воздействовали в процессе эволюции музыкального языка на его семантику, на формирование особых собственно музыкальных средств и приемов,

создающих художественные эффекты пространственно-сти. Некоторые из них будут рассмотрены в следующем разделе очерка. Здесь же важно выяснить, какова роль включенной в музыкальное восприятие подсознательной оценки самого физического пространства.

По отношению к художественному произведению, к его восприятию и исполнению свойства реального пространства как компонента коммуникативной ситуации музыкального исполнения отнюдь не являются только внешними, приходящими. Утилитарная, служебная функция пространства — размещение слушателей и исполнителей — органично сочетается с рядом других более важных в художественном отношении функций. Две из них связаны с жанровой природой музыки. Это, во-первых, психологическая настройка на определенный способ или тип восприятия и исполнения, характерный для конкретной жанрово-коммуникативной ситуации; во-вторых — обеспечение условий, при которых широкий опыт восприятия пространственных компонентов в самых различных видах искусства подключается к собственно музыкальному жанрово-коммуникативному опыту.

К их характеристике удобно подойти от описания нескольких пространственных схем коммуникации, встречающихся в разных искусствах. Так, одной из специфических, в широком смысле — жанровых, черт драматического искусства классической эпохи является то, что действие спектакля строго ориентировано, — зрители располагаются лишь по одну сторону от сцены. Мы наблюдаем действие как бы через широкое окно в передней стене зала. Сам же зал охватывает зрителей со всех остальных сторон, что придает восприятию характер наблюдения со стороны из особым образом обставленного, комфортабельного помещения. Это разграничение сфер действия и наблюдения представляет собой один из важнейших атрибутов условности в искусстве¹.

¹ При таком разграничении зритель (или слушатель) воспринимает действие с известного расстояния — не только в буквальном, но и в более широком, переносном смысле. Отчасти именно благодаря этому он получает возможность оценивать художественно воспроизведенные образы эстетически, размышлять над их сущностью иначе, чем в том случае, если бы он сам был участником реальных, а не изображаемых событий. Условность выделяет изображенное из живого контекста, делает его легко воспринимаемым и бросающимся

Между двумя сферами устанавливаются разнообразные взаимоотношения, прямые и обратные связи. Актеры могут обращаться или не обращаться к зрителям и слушателям, последние включаются или не включаются в список «действующих лиц» и так далее. Характер коммуникации между этими двумя сферами, безусловно, теснейшим образом связан с жанром произведения, с его конкретными художественными особенностями.

То же относится и к связям музыки с условиями исполнения — в частности, с пространством, в котором она звучит. Объективные пространственные условия исполнения, типичные для того или иного жанра и, следовательно, многократно повторявшиеся в истории развития музыки, безусловно накладывали определенный отпечаток и на традиции исполнения, и на исполнительские приемы, и на музыкальные инструменты и ансамбли, и, конечно, — на формирование характерных музыкальных средств жанра.

Начать хотя бы с того простого факта, что источник звука — музыкальный инструмент и играющий на нем музыкант находились, как правило, перед слушателями на некотором возвышении. Причем важно также, что этот источник не изменял своего пространственного положения по отношению к каждому из слушателей. Этот факт настолько тривиален, что кажется малозначительным. Но ведь такое расположение исполнителей и слушателей характерно только для определенных случаев, а именно для слушания концертов. В самом общем смысле такое пространственное соотношение придает музичированию характер своеобразной «беседы» исполнителя со слушателями — лицом к лицу. Интересно, что здесь (особенно в камерных жанрах и, соответственно, — в камерных залах) уже нет такого резкого деления пространства на сферу действия и сферу наблюдения. Слушатели не только слышат исполнителя, но и хорошо видят его, могут наблюдать его мимику, его движения. Исполнитель также чувствует аудиторию.

Можно назвать целый ряд случаев, когда пространственные координаты звучания музыки будут иными.

в глаза, помещает в особые эстетические рамки (к которым прямое отношение имеют, кроме всего прочего, и реальные рамки сцены, экрана, рамки картины).

Выступление на сцене летнего театра или на арене цирка, в гостиной, в огромном спортивном зале, в церковном зале, на ярмарке, в хороводе — все это жанрово-коммуникативные условия, объективно выражающиеся, в частности, в различной пространственной ориентации слушателей и исполнителей. Во всех этих случаях восприятие испытывает определенное воздействие жанрово-пространственной ситуации. С жанровыми условиями исполнения связаны художественные, эстетические представления о произведениях искусства, типичных для данного жанра, а также и сами жанрово-стилистические особенности произведений. Связи эти, как сами собой разумеющиеся, нами подчас не замечаются и не имеют в наших глазах особенно большого значения. Между тем роль пространственных условий сказывается хотя бы в том, что они определенным образом направляют внимание, создают определенную эстетическую атмосферу ситуации, включают в действие соответствующую произведениям того или иного жанра установку восприятия.

Не менее важно и то, что сама музыкальная ткань произведений того или иного жанра, их структура, язык несут на себе отпечаток пространственных условий исполнения, для которых эти произведения предназначены и к которым они постепенно приспосабливались. Изучение акустики церквей показывает, например, что реверберация в 3—4 секунды хорошо соотносится с особенностями органной музыки и хорового пения. Такая большая длительность реверберационных отзвуков особенно благоприятна для восприятия тонов низкой частоты (в частности — органной педали), которым она придает густоту и фундаментальность¹. Е. Скучик в «Основах акустики» в аналогичной связи говорит о том, что в больших помещениях необходимы сильные источники низких звуков, органы должны иметь низко звучащие трубы².

Особенности звучания марша на открытом воздухе, камерной музыки в небольшом помещении, симфонической в большом зале, то есть особенности, определяе-

¹ Churcher B. G. The acoustics of churches. Brit. J. Appl. Phys. 1964, 15, № 3, pp. 249—262.

² Е. Скучик. Основы акустики, т. II, стр. 127—132.

мые пространственными акустическими условиями исполнения, тесно, органически срослись с эстетически значимыми компонентами музыки и требуют сохранения этих условий. Резкое изменение их не всегда возможно. Нельзя, например, без ущерба для задуманного эстетического воздействия, исполнять камерные вокальные произведения в очень большом спортивном зале. Действительно акустическая картина в подобных случаях может столь резко измениться, что будет противоречить требованиям жанра. По-видимому, в настоящее время музыкальные жанры могут диктовать свои требования и архитектурной акустике, и методам звукозаписи, радио, телевидения. Помещения, концертные залы, студии должны приспосабливаться к музыке. Современная техника позволяет это делать.

Итак, реальное пространство — физическая среда, в которой звучит музыка, — выполняет по отношению к слушателям, исполнителям и произведению целый комплекс взаимосвязанных функций.

Для слушателя реальное физическое пространство в момент слушания музыки — это прежде всего пространство общения, особая, пронизанная «флюидами» эмоциональных связей сфера, в которой определенным, отнюдь не безразличным с эстетической точки зрения образом расположены и соотнесены друг с другом участники общения. Выступая в функции неотъемлемого компонента музыкальной коммуникативной ситуации, пространство общения, его структура создают у слушателя психологическую настройку на восприятие музыки в данных конкретных условиях. Эта настройка отражает и общий пространственно-коммуникативный опыт, в частности опыт речевого общения (см. об этом IV очерк), и музыкальный опыт, знание традиционных для данного жанра условий исполнения. При этом несоответствие пространственных условий традиционному жанровому контексту включает особый механизм константности музыкального восприятия, благодаря которому произведение оценивается как нечто вполне самостоятельное, не зависящее от ситуации, хотя последняя и в случае несоответствия оказывает влияние на восприятие в целом.

Физическое пространство как одно из воспринимаемых вместе с музыкой условий исполнения способствует

подключению общего пространственного опыта к музыкальному восприятию и служит для собственно музыкальных пространственных компонентов материальным фундаментом и прототипом.

Глубина звучания как одна из координат музыкальной фактуры

Начиная с этого раздела, анализ переводится из сферы внешних атрибутов пространства, в котором звучит музыка различных жанров, в сферу собственно музыкальных пространственных компонентов. Наиболее удобным переходным звеном, тесно связывающим обе сферы, оказывается при этом глубинная координата музыкальной фактуры. Именно она самым непосредственным образом соотносится с сенсорным опытом слуховой оценки реального физического пространства. Опираясь на естественные пространственно-акустические предпосылки, глубина, так же как и вертикаль и горизонталь, является вместе с тем координатой специфически звукового фактурного пространства.

Тесная связь глубины с представлениями о реальном пространстве обнаруживает себя в нескольких моментах. Прежде всего — в том, что при музыкальном восприятии пространственных эффектов, соответствующих тому или иному жанру, наиболее изобразительными оказываются приемы имитации, основанные на глубинном измерении музыкальной ткани. Так, усиление и ослабление громкости способно создавать иллюзии приближения и удаления. Вспомним «Хор гребцов» из оперы «Иван Сусанин» Глинки, «Хор поселян» из «Князя Игоря» Бородина, «Полюшко-поле» Книппера, эпизод нашествия из Седьмой симфонии Шостаковича. Во-вторых, показательно то, что многочисленные приемы создания пространственной рельефности, объемности, воздушности звучания связаны преимущественно с созданием специальных условий для выявления возникающих при исполнении естественных отзвуков — акустических признаков больших помещений и открытых пространств — или с искусственным художественным воспроизведением таких признаков. Примечательна и связь глубинных эффектов с временными масштабами

первого уровня — уровня отдельных звуков, мотивов и кратких фактурных ячеек. Мимолетность реверберационных отзвуков, естественных или имитируемых средствами музыкальной фактуры, краткость пауз, отделяющих звуковые сигналы от их запаздывающего отражения, как бы снимает впечатление временного течения — горизонтали. Не выходя за рамки временного отрезка, оцениваемого как настоящее время, такие приемы охватываются одним актом внимания; поэтому в их восприятии также весьма сильной является чувственная непосредственность, яркость, осязаемость восприятия, которая характерна и для слухового ощущения реального физического пространства.

Отмеченные особенности глубинного измерения фактуры позволяют в анализе ее закономерностей сосредоточиться на проблеме сенсорного опыта — опыта, связанного с наиболее материальной стороной восприятия пространства, с ощущениями, с непосредственным отражением различных сторон предметов, объектов, явлений. В данном разделе делается попытка показать, как сенсорно-акустический опыт оценки пространства отражается на структуре некоторых найденных в процессе развития музыки фактурных приемов и на их восприятии. Рассматриваются возможные пути воздействия пространственного опыта на формирование семантических характеристик музыкального звукового материала, в связи с чем затрагиваются и более общие проблемы музыкального языка. Движение от глубины физического пространства к глубине, многоплановости музыкальной фактуры и далее — к пространственным элементам поэтически-образного, музыкально-драматургического мира произведений дает возможность выявить преемственные связи различных пространственных компонентов восприятия музыки и на этой основе оценить метод метафорических характеристик, применяющийся музыкантами при анализе и описании фактуры.

Рассмотрим сначала, как использование пауз в музыкальной ткани способствует тому, что к собственно фактурной многоплановости звучания подключается ощущение глубины реального физического пространства концертного зала.

Паузы нередко создают очень сильное впечатление пространственности звучания. Такая роль их подмечена

на Асафьевым в глинканской «Ночи в Мадриде»: «Моментов молчания и кратких мигов тишины (паузы и латентные цезуры) довольно много в музыке «Ночи», и они не случайны: они всегда вызывают за мельканием воздуха, темной дали, словно образ поглощающей среды «внемерности»¹.

Курт считал, что пространственный эффект, создаваемый паузами, имеет ассоциативную природу и не является непосредственным². В действительности же реальные предпосылки, лежащие в основе этого эффекта, более непосредственны, чем во многих других случаях. Паузы могут создавать впечатление рельефности, пространственной глубины по крайней мере по трем причинам.

Во-первых, прекращение звучания музыкальных инструментов дает возможность услышать гулкий отзвук, реверберацию и почувствовать объемность концертного зала. Слушатели в таких случаях не отдают себе отчета в том, что их подсознательная оценка гулкости помещения, его огромных масштабов подключается к музыкальным средствам и усиливает именно эстетическое впечатление глубины, воздушности в самой музыке. Во-вторых, прекращение звучания позволяет на короткий миг услышать всегда имеющийся в зале или где-либо слабый посторонний шумовой фон. Фон создается разнообразными источниками звуков: людьми, находящимися в зале, движением транспорта на улице, ветром, дождем и т. д. Все эти источники расположены в разных местах пространства и озвучивают, обрисовывают его для слуха в моменты пауз. Кстати, если пауза очень короткая, то она только тогда и воспринимается, когда время перерыва достаточно, чтобы слух успевал заметить шумовой фон. Роль восприятия фона для возникновения впечатления перерыва в звучании была показана в исследовании восприятия пауз, проведенном М. Г. Каспаровой³.

¹ Б. В. Асафьев. Избранные труды, т. I, стр. 235.

² E. Kurth Musikpsychologie, S. 124.

³ М. Г. Каспарова. Восприятие временных интервалов. «Вопросы психологии», 1963, № 3, стр. 73—82. См. также: М. Г. Каспарова. Восприятие паузы. Автореферат диссертации. М., 1964.

В-третьих, существует и психологическая предпосылка, благодаря которой паузы способствуют созданию впечатления пространственной многоплановости. Эта психологическая предпосылка коренится в опыте речи. В речи очень часто паузы нужны для того, чтобы выслушать ответ собеседника. Паузы дают возможность для диалога пространственно разделенных действующих «лиц». Одной из «реплик» диалога может быть не только ответ, но и молчание. Поэтому пауза иногда воспринимается как перенесение в музыкальную ткань напряженного молчания концертного зала и это впечатление, неосознаваемое слушателями, также вписывается в комплекс эстетического собственно музыкального переживания.

К приемам, создающим впечатление рельефности, объемности, можно отнести искусственную музыкальную имитацию реверберационных отзвуков и эха.

Описывая орган парижского собора Нотр-Дам, Чарльз Бёрни дает ему следующую характеристику: «Орган хорош, но, когда на нем играют полной звучностью, эхо и резонанс настолько сильны, что все сливается вместе...»¹. Здесь отмечены как раз две разновидности отзвуков, которые в акустике называют реверберацией («резонанс») и эхом. Они отличаются друг от друга главным образом по времени возникновения после начала воспроизведения звука на инструменте. Если время запаздывания отраженного звука не превышает 0,05 сек., то для слуха возникает реверберационный эффект гулкосты. Правда, при очень коротких звуковых импульсах уже отставание в 0,05—0,06 сек. создает ощущение отдельного повторения звука — эхо. Но такого рода эхо следует еще рассматривать как явление реверберационное, свойственное акустике больших помещений. Впечатление природного эха, возникающего на открытых просторах, требует большего времени запаздывания, как правило, равного обычной длительности музыкальных звуков и кратких мелодических построений.

В соответствии с этим и музыкальные приемы имитации отзвуков можно разделить на две группы. К од-

¹ Ч. Бёрни. Музыкальные путешествия. Л., Музгиз, 1961, стр. 27.

ной из них можно отнести быстрые репетиционные типа повторения звука, в которых первый звук соответствует реальному, второй отраженному. К другой — более растянутые во времени (примерно до двух-трех сек., а иногда и более) повторения как отдельных звуков, так и целых мелодических и фактурных построений.

На их анализе удобно показать не только связь фактурных приемов с пространственными глубинными ощущениями и представлениями, но и воздействие последних на формирование семантики некоторых музыкальных средств.

Остановимся сначала на фактурных приемах типа быстрого отзвука, напоминающих по временной структуре естественную реверберацию. Интересен с этой точки зрения отрывок из Фантазии-экспромта до-диез минор Ф. Шопена. Он создает у слушателей впечатление особой широты, рельефности, пространственной выпуклости звучания и вместе с тем — воздушности, звонкости, гулкосты.



Здесь быстрый ход на октаву выше первой шестнадцатой в каждой ритмической фигуре подобен звонкому реверберационному отзвуку в просторном зале и способствует впечатлению широты. Важно отметить, что сама звуковысотная структура групп шестнадцатых в этом примере приведена в соответствие с реальной картиной реверберации: отзвук дан как более высокий тон. Это естественно, так как при реверберации более низкие звуки не могут появиться, более же высокие, входящие в состав гармонического спектра сложных музыкальных звуков, иногда выделяются.

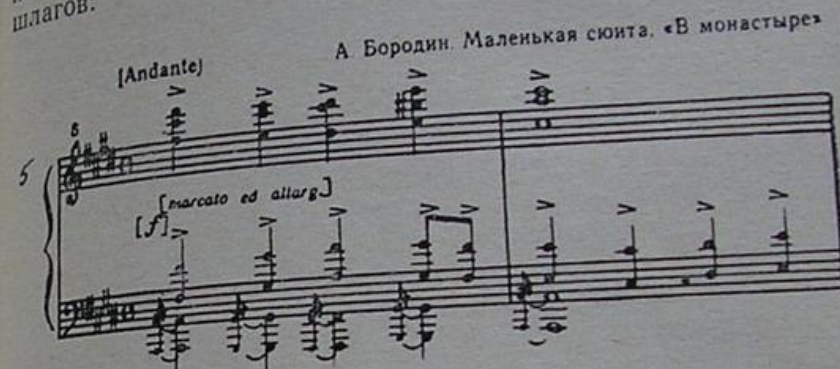
Рассмотренный фактурный прием встречается у Шопена довольно часто и в большинстве случаев создает ощущение объемности звучания. Такова фактура в первой, а также в восьмой прелюдиях оп. 28:



В легких воздушных пассажах первой вариации из средней части концерта для фортепиано с оркестром Скрябина аналогичный эффект связан со звонкими отзвуками. В некоторых случаях «реверберационная» предпосылка пространственного впечатления может быть почти незаметной и действует в сочетании с другими предпосылками. Так, главная тема в первой части пятой бетховенской сонаты для фортепиано заканчивается волевыми бросками, создающими впечатление энергичности и непреклонности и вместе с тем — размаха, широты, простора в движении:



В пьесе А. П. Бородина «В монастыре» из «Маленькой сюиты» для фортепиано использован прием форшлагов:



Впечатление рельефной, широкой звуковой картины создается здесь многими средствами, и в том числе имитацией отзвука. Этой же цели «попутно» служит и имитация колокольных звонов во вступлении.

Итак, в рассмотренных примерах приведены сходные случаи использования звуковых приемов, напоминающих реальные отзвуки, которые дают слуху информацию об объемности пространства. Характерно, что во всех этих случаях «отзвук» в музыкальной ткани отделен от «прямого сигнала» большим звуковысотным интервалом. Это — квинты, сексты, септимы, октавы, децимы. Такая величина интервала в подобных случаях необходима и закономерна. При небольших звуковысотных различиях, например, при ходах на терцию, звуки легко объединяются в единую линию, занимающую довольно узкий участок звукового «пространства».

Здесь мы подошли к вопросу о влиянии пространственного опыта на формирование некоторых общезначи-

мых музыкально-сенсорных эталонов интервального слуха. Речь идет о естественной обусловленности фонических качеств и семантики широких интервалов, в особенности чистой квинты и октавы. Богатый психологический материал, ярко иллюстрирующий связь семантических свойств интервалов с опытом слуховой оценки глубины пространства, содержат образные характеристики музыки, принадлежащие композиторам, исполнителям, музыковедам. Рассмотрим ряд характеристик интервалов, начиная от квинты.

«Пустотность» квинты, ее «воздушный» характер — качества, хорошо знакомые музыкантам. Семантические свойства ее многообразны. Пустотность используется в колористических, и в более важных образно-выразительных целях.

Вот что, например, писал о квинтах в эпизоде из первого акта «Юдифи» Серова Мусоргский: «...резкий переход к *pianissimo* (квинты в басах при этом как-то особенно, мистично звучат); это какая-то торжественная затишь, так и не заканчивающаяся, и это прекрасно; впечатление верное, хорошее — это лучшее место в опере»¹.

А вот отрывок из асафьевского описания «Камаринской» Глинки: «Вдруг сразу, как в театре, все исчезло: только первые скрипки, на *pianissimo*, продолжают играть тему. Молчание: выдержанная квинта валторн (*pp*). Опять тема у первых скрипок (*ritardando*). Молчание: квинта валторн (*pp*)...»². Здесь воздушность, «пустотность» определяется как отсутствие звуков (!) — молчание. В. А. Цуккерман так характеризует этот отрывок: «...дважды — вместо утвердительного кончика темы — двигается туманно вопрошающая квинта валторн»³. Молчание, «затуманенность» — таковы художественно-образные переводы пространственного, пустотного звучания квинты.

Секста воспринимается как широкий интервал. Но она еще левуча, вокальна, может быть благодаря ее интонационной сопряженности с квинтой. Она и не столь

¹ М. П. Мусоргский. Избранные письма. М., Музгиз, 1953, стр. 23.

² Б. В. Асафьев. Избранные труды, т. I, стр. 233.

³ В. А. Цуккерман. Камаринская Глинки и ее традиции в русской музыке. М., Музгиз, 1957, стр. 263.

широка, чтобы создавалось впечатление разрыва звуков и отсутствия вокальности. Поэтому здесь широта «вокальна», а напевность «широка». Об этих свойствах сексты подробно писал Л. А. Мазель¹.

Малую септиму называют иногда воздушной², когда она не связана с напряженным ладовым ходом седьмой ступени при разрешении. Это также не случайная метафорическая характеристика.

Октава уже создает гораздо больше возможностей для разрыва, особенно в инструментальных мелодиях, где она значительно чаще применяется без заполнения — в виде скачка. Вызывающие впечатление широты охвата, простора октавные (а также превышающие октаву) скачки в пении встречаются редко. Но даже будучи заполнена промежуточными тонами мелодии, октава не утрачивает своих пространственных качеств. Вряд ли психологически случаен термин «октавное эхо», который удачно используется Л. В. Кулаковским при анализе конструктивной, формообразующей роли октавы в мелодиях народных песен, где в большинстве случаев составляющие ее звуки разделены, причем подчас значительным отрезком времени³.

Пустотность, пространственность проявляется и в гармонических октавах, и также используется в образных художественных целях композитором и угадывается в этом назначении музыкальным слухом. Такова, например, октава в сцене оцепенения из первого действия «Руслана и Людмилы» Глинки, где пустотность, воздушность становится «тишиной».

«Замерло все — природа и люди, — пишет об этой сцене дирижер А. М. Пазовский. — Только слышится, как тихо и сочувственно переговариваются между собою о случившемся флейта, кларнет и фагот. Словно ночное безмолвие, не имеющее ни начала, ни конца, застыла октава валторн на звуке *es*»⁴.

¹ Л. А. Мазель. Роль «секстовости» в лирической мелодике. Сб. «Вопросы музыковедения», т. II. М., Музгиз, 1956, стр. 191—206.

² См.: А. Кастальский. Особенности народно-русской музыкальной системы. М., Музгиз, 1961, стр. 39—42.

³ Л. В. Кулаковский. Песня, ее язык, структура, судьба. М., «Советский композитор», 1962, стр. 30—31.

⁴ А. Пазовский. Музыка и сцена. «Советская музыка», 1965, № 12, стр. 61.

«...Впечатление пространственной емкости и пустоты усугубляется изложением мелодии как бы «ломаными» октавами, — пишет о репризном проведении темы главной партии во Второй симфонии А. Хачатуряна Д. А. Арутюнов. — Флейта дублирует звуки басов с некоторым запаздыванием — поначалу в полтакта, далее в одну восьмую и лишь к концу происходит временное слияние дублирующих звуков»¹.

Аналогичные примеры в фортепианной миниатюре Грига «Весной» и в его романсе «Водяная лилия», где параллельные гармонические октавы иногда в сочетании с ритмическим запаздыванием голосов фактуры создают эффект наполненности, объемности, зыбкости, а также многие другие примеры показывают, что выражение: «ничто не вызывает более противного впечатления, как если бас движется в октаву с верхним голосом»² — семантические свойства октавы используются в соответствии с художественным замыслом.

Совпадение рассмотренных выше субъективных психологических характеристик фонизма квинты, септимы и октавы, относящихся к различным случаям применения этих интервалов в разных произведениях и стилях, в действительности закономерно. Эти интроспективные данные свидетельствуют о наличии общих предпосылок, реализующихся в большей или меньшей степени в зависимости от целого ряда условий, от музыкального контекста.

Примечательно, что сходными пространственно-акустическими предпосылками обладают интервалы октавы, квинты и малой септимы, то есть интервалы, которые входят в спектральный комплекс гармоник и образуются между основным тоном и обертонами. Помещение действует как множественный резонатор. Но он может отражать и усиливать только то, что есть в звуке, — обертоны и основной тон. Это значит, что реверберационные отзвуки могут выделять в спектре отраженного звука октавную, квинтовую (через октаву), терцовую (через две октавы) гармоники, а также — в гораздо более редких

¹ Д. А. Арутюнов. О симфоническом стиле А. Хачатуряна. Диссертация. М., 1969, стр. 78 (рукопись).

² Э. Т. А. Гофман. Новеллы и повести. Л., Гос. изд-во «Художественная литература», 1936, стр. 265.

случаях — натуральную малую септиму, образуемую седьмой гармоникой. По-видимому, здесь коренятся первичные, простейшие естественные предпосылки и многих фонических свойств интервалов и аккордов — их воздушность, пустотность. Она связывается в восприятии с известными по опыту впечатлениями гулких, больших залов.

Однако эти неосознаваемые связи в исторической эволюции музыкального языка могли быть лишь первым звеном в семантической цепочке наслоения «смыслов». Рассмотренные акустические свойства взаимодействия звука с гулким помещением не являются единственной предпосылкой того воспринимаемого фонического качества октавы, квинты и малой септимы, которое в одних случаях вызывает впечатление воздушности, в других — пустотности, объемности. Другой важнейшей, специфически музыкальной причиной, усиливающей оттенок «пустотности», может быть гармоническая «неполнота» квинты, октавы и септимы, которые — особенно в гармоническом контексте — могут оцениваться слухом не только как сочетания двух звуков, но и как неполные аккорды с пропущенными тонами. Именно эту предпосылку имел в виду В. В. Медушевский в работе, посвященной консонансам и диссонансам, говоря о «музыкально-историческом» происхождении фонического эффекта пустоты звучания чистой квинты¹.

Ясно, что здесь разные предпосылки совпадают друг с другом и взаимно усиливают друг друга. Вместе с тем их сравнение выявляет первичность, элементарность реверберационных свойств и производность, вторичность музыкально-системных качеств.

В данном случае, как и в аналогичных других, дальнейший детальный анализ мог бы выявить и «третичные» семантические слои, отражающие использование «пустых» интервалов в разных стилях. Но уже выявление двух уровней — непосредственного, естественного и опосредствованного, художественного, системного — достаточно ясно демонстрирует один из важнейших путей формирования музыкальной семантики, действующих даже в

¹ В. В. Медушевский. Консонанс и диссонанс как элементы музыкальной знаковой системы. VI Всесоюзная акустическая конференция, тезисы докладов, раздел К-1-8, стр. 2.

такой специфической области, какой является сфера звуко-высотной организации музыки. Это путь от простого, естественного, природного значения к более сложному многоуровневому значению, в структуре которого над первичным «смыслом» наслаиваются все более и более специфические для музыкального языка, собственно музыкальные значения. Первичный смысл может быть даже погребен под множеством наслоений, но в конкретном контексте легко пробуждается вновь. Кроме того, «природные» качества и смыслы чаще всего и являются теми тропинками, которые вводят в музыку формирующегося слушателя, начиная с самых первых слуховых впечатлений.

Рассмотренные выше примеры имитации реверберационных отзвуков показывают, что наиболее действенным способом выявления первичных значений в конкретном контексте является сочетание параллельно направленных средств. Впечатление гулкости, объемности возникает не только потому, что применены воздушно звучащие интервалы, но и потому, что ритмическая организация соответствует временной структуре реверберации, потому — что в фортепианных произведениях подключается эффект педали и в результате использования целого ряда других средств.

Кстати, применение педали на фортепиано — это еще один прием, художественное действие которого также во многом связано с реверберационными естественными предпосылками. Здесь реализуется в специфически художественной искусственной форме другая сторона реверберации — гармоническое наслоение звуков, следующих друг за другом.

Пассажи в верхнем бездемпферном регистре фортепиано не случайно наделяются качествами «ажурности», «воздушности», «легкости» в слушательских и профессиональных описаниях фортепианного звучания. Не случайно И. Гофман, например, говорит о «воздушных эффектах, подобных самым тонким и нежным оттенкам в живописи»¹, о том, что педаль «создает фон»². Фортепиано в данных характеристиках выявляет себя как инстру-

¹ И. Гофман. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. М., Музгиз, 1961, стр. 86—87.

² Там же, стр. 86.

мент, в самом себе заключающий великолепные возможности искусственной реверберации, подчиняющейся требованиям музыканта-исполнителя.

Но даже средства, не связанные с акустическими пространствами, действуют, в большинстве случаев, в соответствии с ними. Забегая несколько вперед, можно отметить здесь, что при больших мелодических скачках и регистровых сопоставлениях, кроме реверберационных предпосылок, действуют и двигательные-динамические.

Скачок на многих инструментах (особенно на клавишных) связан с переносом руки на большое расстояние. Восприятие пластичности больших скачков, например в певучих шопеновских мелодиях, опирается во многом на представление о пластике исполнительских движений, которые опытный слушатель угадывает по самому характеру звучания фортепиано, по агогическим и динамическим оттенкам.

Аккордовые броски в Первом концерте для фортепиано с оркестром П. И. Чайковского опираются не столько на опыт многократных эхо, сколько на представление о широком охвате клавиатуры, о переходах с одного ее края на другой. Благодаря этой предпосылке слушатели могут себе представить движения исполнительей по звучанию и, наоборот, — звучание по движениям. Так, демонстрировавшаяся в Москве на Всесоюзной художественной выставке 1957 года картина В. И. Прагера «Чайковский. Концерт для фортепиано № 1» останавливала внимание зрителей именно тем, как показали наблюдения автора, что в ней удачно был выбран момент пластичных переходов от аккорда к аккорду у пианистки. В сочетании с изображенным широким жестом дирижера это вызывало у зрителей, музыкантов и любителей музыки, особое впечатление — казалось, вот-вот зазвучит тема вступления из первой части концерта.

Только что приведенный пример, однако, по своим ритмическим характеристикам уже не входит в группу реверберационных. Имитация отзвука имеет свои временные границы. В тех случаях, когда регистровые переключки ритмически разделены значительным промежутком времени и, следовательно, не могут создавать эффекта «реверберации», сильно проявляется другая предпосылка рельефности — восприятие звуков разной высоты как расположенных на разных расстояниях от

слушателя. Ощущение зала при увеличении длительности запаздывания отзвука, имитирующего естественную реверберацию, постепенно переходит в ощущение далекого пространства, о картинах природы, о пейзаже.

Приемы имитации эха довольно детально и многообразно разработаны в самых различных жанрах. Широко используется собственно музыкальное подражание феноменно эха. Таков знаменитый пример хорового эха у Орландо Лассо. Чрезвычайно широко использовал эхо у Орландо Лассо. Чрезвычайно широко использовал эхо у Орландо Лассо. Чрезвычайно широко использовал эхо у Орландо Лассо. Кроме точного ослабленного повторения звуков для получения пространственных эффектов используются разнообразные модификации, напоминающие эхо. О разновидностях этого приема Н. А. Римский-Корсаков писал следующее: «Так называемое эхо, т. е. имитация в приеме с более слабой звучностью и потому как бы несколько отдаленная, требует родственного тембра с первым инструментом. Такое эхо или отзвук, даваемый медным духовым с сурдиной после фразы медного инструмента без сурдины, звучит как бы действительно в отдалении»¹.

К подобиям эха, которые могут и не вызывать осознаваемых ассоциаций с самим прообразом эха, можно отнести разнообразные переключки инструментальных групп или отдельных инструментов в ансамблях, а при исполнении на одном инструменте — сопоставления разных регистров, как в концерте Чайковского. Все эти разновидности, включая и буквально изображенное эхо, относятся ко второй подгруппе отзвуков — более длительных по сравнению с реверберационными. Естественно, что это масштабное различие несколько изменяет и характер образно-выразительных возможностей приема запаздывающих повторений, хотя основное — пространственность — остается.

Подробную подлинную историю приема «эхо» в музыке, быть может, кто-нибудь из исследователей в будущем напишет. Тема эта увлекательна. Здесь же мы остановимся лишь на анализе его семантических возможностей.

¹ Н. А. Римский-Корсаков. Основы оркестровки, т. I. М.—Л., Музгиз, 1946, стр. 89—90.

У музыкального «эха» есть два естественных прообраза: первый — естественное эхо, второй — диалог. Очевидно, что первым уровнем в семантической структуре послышка — это уже более высокий производный уровень. Как правило, первый прообраз дает форму и иногда образительное содержание. Второй — многообразные оттенки логических смыслов. Диалог-эхо можно определить как особый вид сцепления двух реплик, дающих различное эмоционально-смысловое освещение одной и той же мысли. Первая реплика — изложение мысли, вторая — ее повторение с тем или иным подтекстом, с удивлением, передразниванием, безразличием, иронией и т. д.

В произведениях образительно-программного характера первичная функция приема выходит на передний план. Однако и в таких случаях она сама по себе не представляет художественного интереса и никогда не является единственной. Воспроизведение фонической звуковой структуры эха важно лишь постольку, поскольку необходимо подчеркнуть для слушателей подтекстовые значения, связанные с эхом. Природное, естественное значение эха, роль скоро оно улавливающим большинством слушателей, оказывается в подавляющем большинстве случаев особой предметно-звуковой формой поэтического метафора. Эхо — это ответ природы на раздумья героя, ответ не безразличный, а всегда одухотворенный. Эхо в начале третьей части из Девятой симфонии Бетховена «навевает чарующее раздумье»¹, как писал Р. Роллан, это «печаль, окутанная поэтической дымкой»², эхо в григговских пьесах — это не только горы и ущелья, это нерасчлененное, неосознанное, не сформулированное словами чувство суровой и прекрасной Норвегии, это эхо из стихотворения Генрика Ибсена:

Рожкам и звонким струнам внимает весь народ,
А эхо многократно их песни вдаль несет³.

Эхо как явление природы, издавна казавшееся чем-то чудесным и всегда немного удивительным, как бы специально приспособлено для метафорического использо-

¹ Р. Роллан. Собрание сочинений, т. 12, стр. 66.

² Там же, стр. 65.

³ Г. Ибсен. Собрание сочинений, т. 4. М., «Искусство», 1958, стр. 498.

вания. Уже в древнегреческой мифологии мы встречаемся с нимфой Эхо. Наказанная Герой за болтливость и обреченная повторять лишь окончания чужих слов, лишь голос.

Многочисленны метафорические, символические трактовки эха в художественной литературе. У Пушкина — эхо и поэт, у Твэна в «Рассказе коллекционера» — природный коллекционер, один из стремящихся с эхом богатенег все, что существует в природе.

У Юрия Нагибина есть чудесный поэтический рассказ «Эхо»¹. В нем мальчик, коллекционирующий названия велосипедов, встречается с маленькой обладательницей самых разнообразных по звучанию разновидностей эха. Писатель подробно описывает характер звучания каждого из них, определяет зависимость от реальных физических свойств пространства. Но главное — не документально точное отображение, а построение системы художественно направленных, эмоционально окрашенных звуковых образов, с одной стороны предметно определенных, с другой — одухотворенных.

Знаменитый французский балетмейстер Ж. Ж. Новерр танец называл эхом, «послушно повторяющим» за музыкой «все то, что она произносит»².

Эта способность вмещать разные смыслы, закрепленная в сказаниях, литературе, в языке, безусловно, оказывает свое влияние на восприятие музыкального эха. Так, печальное эхо в глюковском «Орфее» может вызывать мифологические ассоциации, в детской пьесе «Эхо в горах» С. М. Майкапара — ощущение пространственности и диалогичности.

На образный характер музыкального эха влияет его звуковысотная структура. Иногда необходимо светлое эхо, и тогда более пригодны высокие регистры природы, что соответствует акустическим особенностям природного эха. Но иногда эхо дается и в более низком регистре. В упомянутой пьесе Майкапара, например, именно бла-

¹ Ю. Нагибин. Сборник рассказов «Зеленая птица с красной головой». «Московский рабочий», 1966, стр. 42—58.

² Ж. Ж. Новерр. Письма о танце и балетах. Л.—М., «Искусство», 1965, стр. 91.

годаря такому приему достигается впечатление зловещего, настороженного эха суровых, мрачных гор.

Из всего сказанного видно, что и здесь семантическая структура значений представляет собой многоуровневую, иерархическую организацию, в которой над естественными производными и более высокие уровни метафорических, переносных значений накладываются последующими уровнями восприятия. Не все уровни в каждом конкретном восприятии могут проявить себя — это зависит от ситуации и установки слушания, от запасов тезауруса. Но во множестве восприятий реализуются почти все уровни значений.

В чем же заключается различие между реверберационными имитациями и имитациями эха в семантическом отношении?

Семантика первых в целом ближе к естественным предпосылкам. С точки же зрения восприятия, для них характерна большая непосредственность воздействия и скрытость приема от осознания.

Семантика вторых значительно дальше от значения естественных прообразов. И это несмотря на то, что имитация эха, хотя и допускают более сильные отклонения от акустической структуры оригинала, все же откровенно иконографичны, изобразительны по своей звуковой форме. Они способны вызывать отчетливо осознаваемое впечатление образа природного явления. Но именно благодаря осознаваемости на понятийном уровне и становится возможной метафорическая трактовка приема, вовлекающая в эстетическое переживание не только звуковые, музыкальные запасы представлений, но и обобщенные языковые значения, представления, опосредованные речевым опытом, литературой, фольклором.

Такой путь формирования семантической структуры, пролегающий через опосредование словом, символикой, на наш взгляд, намного уступает в музыке тому, о котором шла речь в связи с качеством пустотности квинты и октавы, по своей значимости и эффективности. Он становится возможным лишь для звуковых образований, соответствующих по своей длительности второму масштабному уровню музыкального восприятия, единицы которого не только различаются, узнаются, но и нередко осознаются. К тому же необходимым, весьма сильно ограничивающим дополнительным условием, как в случае с

приемами имитации эха, является выделенность, яркость, зафиксированность их понятийно-смыслового значения в общественном сознании.

Обрисованные в анализе пути становления семантики имеют и нечто общее: оба они к музыкальному смыслу ведут от исходных естественных свойств материала, в данном случае — от жанровых и изобразительных. Возможен и третий путь, не рассматривавшийся здесь, — формирование семантики без непосредственной связи с природными значениями, но с опорой на поясняющие и приучающие функции контекста.

Итак, пространственные условия исполнения музыки воздействуют не только на ее восприятие. Их влияние обнаруживается и в самих музыкально-выразительных средствах. Оно выражается, с одной стороны, в том, что фактура, мелодика, ритм, гармония в произведениях того или иного жанра согласуются с типичными для него акустическими свойствами среды, несут на себе их отпечаток, с другой же — в том, что характер пространственных условий может как бы воссоздаваться в самой музыкальной ткани с помощью имитации отзвуков, эха, а также благодаря использованию других фактурных приемов, опирающихся на акустические закономерности, физиологические свойства слуха и двигательный опыт.

В заключение остановимся на методе метафорических характеристик фактуры, к которому обычно прибегают музыканты при анализе и описании музыкальной ткани. Относясь к сфере свободной ассоциативной деятельности, такие характеристики тем не менее связаны с объективными естественными предпосылками, лежащими в основе глубинного измерения фактуры, и поэтому не только могут служить целям точного художественного анализа, но и участвуют в процессах формирования семантики музыкальных средств, в выработке сенсорных эталонов восприятия.

Большинство метафорических характеристик фактуры отражает феномен многоплановости музыкальной ткани. Развернутое сравнение оркестрового звучания с рельефной картиной дает, например, Л. Стоковский: «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. ...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»¹.

Стоковский указывает на роль динамических и тембровых различий в создании впечатления пространственного расслоения оркестровой ткани. Но сюда следует добавить еще звуковысотные, регистровые различия, а также различия в использовании низкочастотных компонентов звукового спектра, в характере звукоизвлечения и, наконец, в расположении оркестровых инструментов на концертной площадке.

С многоплановостью фактуры связаны некоторые образные определения характера звучания отдельных оркестровых инструментов и групп. О звучании труб или других медных инструментов в *tutti* нередко говорят, например, как о прорезающем. Глинка называл его «сильным, прорезывающим всю массу оркестра»².

Образы стального клинка, шпаги, лезвия, пронзающих более податливую и рыхлую ткань звуков других инструментов, опираются на комплекс естественных пространственных предпосылок. Во-первых, трубы действительно находятся чаще всего в задних рядах оркестра, их звук действительно «прорывается» изнутри оркестра наружу. Во-вторых, в фанфарных звучаниях труба дает невибрирующий прямой звук, отчего возникает впечатление твердости, прямолинейности, неподатливости или упругости и, кроме того, благодаря отсутствию низкочастотной модуляции в невибрирующем звуке³, усиливается

¹ Л. Стоковский. Музыка для всех нас. М., «Советский композитор», 1959, стр. 48.

² М. И. Глинка. Заметки об инструментовке. Литературное наследие, т. I, стр. 342.

³ Вибрато представляет собой модуляцию высоты и громкости с частотой в среднем 6—6,5 кол/сек.

впечатление большей удаленности этого инструмента по сравнению с удаленностью вибрирующих струнных или струнных и деревянных, играющих быстрые пассажи (тема медных в репризе увертюры к «Тангейзеру» Вагнера или тема «рока» у валторн в репризе фуги из Первой сюиты Чайковского). В-третьих, в звучании медных — особенно труб — есть компоненты, напоминающие шум, который возникает, например, при разрывании или распаривании ткани, при растрескивании материала. Такие низкочастотные шумовые призвуки образуются в момент атаки звука и связаны с особенностями звукоизвлечения на медных духовых инструментах¹.

Аналогичные объяснения можно дать и характеристике высоких звуков флейты, колокольчиков, которые называют пронизывающими. Вот замечание Римского-Корсакова: «Что же касается до колокольчиков, колоколов и ксилофона, то резкие звуки последних пронизывают даже соединенные силы долгозвучных групп»².

С теми же реальными предпосылками связано и такое определение, как «прозрачность» ткани сопровождения или гармонии. В этих случаях о мелодиях, темах, голосах, порученных медным в piano и mezzo forte или невибрирующим деревянным, говорят как о просвечивающих сквозь узоры орнамента. Вибрирующие же звуки, то есть звуки, содержащие инфразвуковую частоту вибрато, воспринимаются и характеризуются очень часто как накладывающиеся сверху на фон невибрирующих инструментов, на pedalное сопровождение.

Реальные акустические предпосылки создают основу для возникновения пространственных впечатлений глубины, которые, будучи включены в комплекс художественных средств, приобретают в условиях контекста разный образный и эстетический смысл. Уже сами определения «прорезывающее», «пронизывающее», «прозрачное» звучание свидетельствуют о связях с художественно-образной стороной восприятия музыки. Далее они становятся материалом для еще более обобщенных и вместе с тем образных метафорических характеристик. Вот, например, определение звучания трубы, данное

¹ В момент атаки воздух как бы прорывает, разрывает сомкнутые губы исполнителя.

² Н. А. Римский-Корсаков. Основы оркестровки, т. I, стр. 33.

Шуманом в статье «Увертюра к сказке о прекрасной Мелузине Ф. Мендельсона-Бартольди»: «Из отдельных инструментальных эффектов нам слышится еще образующее септиму аккорда прекрасное В трубы (в начале) — звук из глубины времен»¹.

Ф. Мендельсон-Бартольди «Сказка о прекрасной Мелузине» увертюра
(отрывок из 1-го раздела)

[Allegro con moto]
Ob. Cl

pp Corni

pp

Vni, Vle

pp

Trombe

pp

Таким образом, в различных случаях одно и то же пространственное расположение медных, высоких деревянных и ударных инструментов служит основой для разнообразных, художественно непохожих одна на дру-

¹ Р. Шуман. Избранные статьи о музыке, стр. 198.

гую аналогий. Оно становится то источником прорезывающих звучаний, то фоном, то «глубиной времени» и т. п.

Сходные образы и определения возникают также при восприятии или при анализе фортепианной фактуры. Аккордовые фигуры могут ассоциироваться с фоном, на который накладывается рисунок темы, или с узором, сквозь который она просвечивает. Обратимся к характеристике, которую дает Шуман ля-бемоль-мажорному этюду Шопена: «Не думайте, однако, что у Шопена ясно звучали все эти маленькие нотки, нет, то были скорее волны As-dur'ного аккорда, которые то и дело вздымала педаль. Но сквозь гармонию звучала широкая чудесная мелодия, и лишь в середине к основной мелодии один раз присоединился, ясно выделяясь из аккорда, теноровый голос»¹.

♩ Шопен. Этюд. op. 25, № 1

Allegro sostenuto M.M. ♩ = 104 - 120

Реальная обусловленность пространственных определений в данном примере очевидна. Волны образуются от звуковысотного движения в сопровождении и от плавных изменений динамического профиля, связанного с фигурациями. Мелодия звучит «сквозь гармонию», то есть

¹ Р. Шуман. Избранные статьи о музыке, стр. 130.

воспринимается как доносящаяся с более далекого расстояния. Это впечатление может создаваться тем, что мелодический рисунок состоит из высоких и, следовательно, более бедных по спектру, а значит и «далеких» по сравнению с тонами гармонии звуков. Кроме того, большое значение имеет различие ритмического рисунка мелодии и аккомпанемента. Последний содержит ясно различаемый низкочастотный компонент — движение шестнадцатыми. Но вот теноровый голос, идущий в более низком регистре, чем мелодия, звучит уже не «сквозь гармонию», а выделяется из аккорда, то есть выходит на первый план, как выпуклая деталь барельефа. Ведь низкие звуки — «ближе».

Из приведенных примеров видно, насколько точным может быть поэтическое, образное описание музыкальной ткани. Являясь «свободным творчеством», оно опирается на реальные, в определенной мере общезначимые предпосылки восприятия. В этой связи уместно привести высказывание Асафьева, которое в данном контексте можно рассматривать как вывод: «Конечно, и при наличии общезначимости в звуковореалистическом повествовании, в звуковой картинности, присутствует иллюзорность, ибо звукообразноотраженная действительность все же есть действительность художественно преломленная. Но такого рода «призма иллюзий» ничего общего не имеет с «личным ощущением» как мерой вещей»¹. Асафьев имеет в виду здесь саму музыку, но мысль его справедлива и по отношению к метафорическому языку художественных описаний музыки.

«Пространственность» музыкального восприятия и двигательный опыт

Наряду с уже рассмотренными, собственно слуховыми предпосылками пространственности музыкального восприятия, опирающимися на акустические критерии, существенной реальной базой для возникновения пространственных ощущений и представлений является также двигательный опыт человека.

Собственно говоря, генетически, в процессе развития

¹ Б. В. Асафьев. Избранные труды, т. I, стр. 236.

он предшествует слуховому и зрительному восприятию пространства. Человек начинает познавать пространство, лишь практически осваивая его движениями. Зрительные ощущения, сопровождающие восприятие пространства, — сведение и разведение глаз, аккомодация хрусталика, константность восприятия величины и удаленности предметов — все это, как показывает психология и физиология¹, развивается лишь в сочетании с двигательным опытом, в связи с проверкой зрительных ощущений осязательными и мышечными ощущениями.

Естественно, что и при восприятии музыки пространственные ощущения тесно переплетаются с двигательными. Ведь музыкальное произведение — это прежде всего процесс, движение, развитие во времени. А оценка движения, динамических форм, встречающихся в действительности, — это во многих случаях и оценка пространства движения. Здесь восприятие пространства опирается на ощущения скорости, интенсивности, направленности движения.

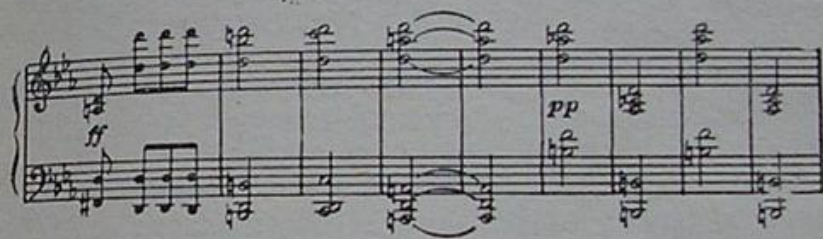
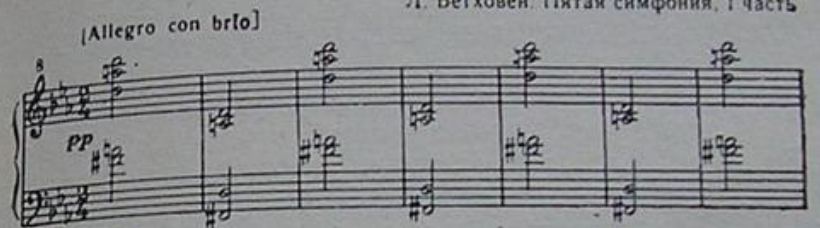
Роль двигательного опыта в создании пространственности музыкального восприятия частично уже затрагивалась в связи с регистровыми сопоставлениями. Здесь будут более подробно рассмотрены двигательно-динамические предпосылки, действующие на втором масштабном уровне музыкального восприятия, соответствующем фразам, предложениям, периодам. Одни из них более непосредственно соотносятся с ритмической и жанровой стороной музыки, другие — с восприятием мелодического рисунка и высоты звука. Истоки их находятся и в области общего двигательного опыта, и в специальных музыкально-исполнительских двигательных навыках, и в сфере вокально-речевых моторных ощущений.

В восприятии ритмической организации пространственные ощущения и представления играют заметную роль. Как любое представление о времени вообще использует пространственные образы — и сознательно и подсознательно, — так и в музыке звуковая симметрия, например, может быть осознана лишь при подстановке образов пространственной симметрии. Без такой подста-

¹ Роль двигательного опыта в возникновении и развитии пространственных ощущений и представлений детально изучалась советскими физиологами во главе с Б. Г. Ананьевым.

новки невозможно не только логическое ее осмысление, но подчас и непосредственное восприятие. В самом деле, простейшая симметрия из двух звуков — равенство длительности — почти всегда воспринимается с помощью представления дирижерских движений — как бы к тяжелой доле и от нее, то есть движений, равноправных по протяженности пути, но противоположных по направлению, а отсюда и по своему музыкальному метрическому смыслу. Достаточно ярким примером подобного рода может служить следующий классический фактурный прием:

Л. Бетховен. Пятая симфония. I часть



Здесь чередование аккордов воспринимается как перекличка звуковых комплексов, имеющих различные пространственные координаты, что обусловлено как регистровыми условиями, так и различием метрической весомости тактов.

Часто пространственный образ движений бывает связан с изобразительными моментами произведения. Так, симметричность¹ начальной темы «прогулки» в «Картинах с выставки» Мусоргского (со второго такта мотив-

¹ Проблема симметрии в настоящем очерке детально не рассматривается. Отметим лишь, что ощущения симметричности или ее отсутствия в музыкальной структуре также относятся в большой степени к пространственным. В музыкальной теории издавна подчеркивается условный характер симметрии в музыке. Условность эта заключается прежде всего в отсутствии левого-правого в музыкально-

ные ячейки повторяются в обратном порядке и образуют почти зеркальное отражение первого этапа подъема к вершине) создает яркое ощущение движения, ведущего сначала в одном направлении, а затем — в обратном, причем по тому же пути:



Однако гораздо более часто пространственно-двигательные образы возникают на жанровой основе. Они являются средством воссоздания в музыке особенностей отображаемого первичного жанра.

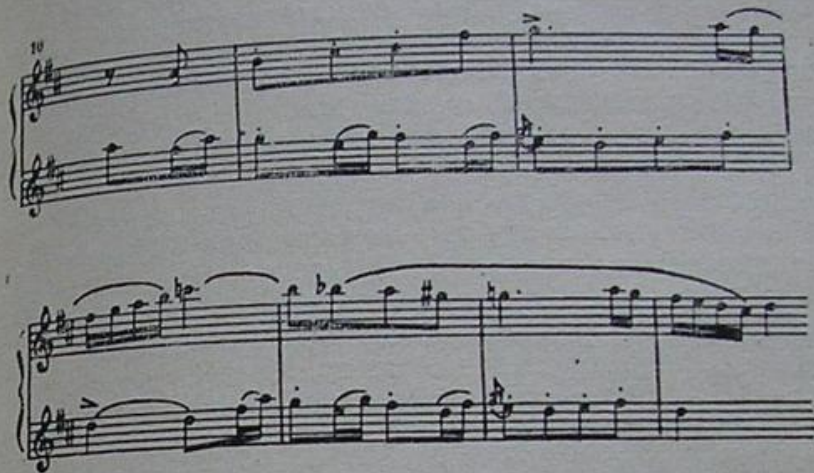
Так, представления о легких кружащихся движениях вальса, упругих, с подскоками па мазурки, плавных и величественных шагах полонеза теснейшим образом связываются с восприятием характера музыки и входят в образную сферу как один из органических компонентов. При этом выразительное значение двигательных образов в танцевальных жанрах может сочетаться и с яркой индивидуализированностью, конкретностью движений, с их особой образностью и характеристичностью.

Такое ощущение, например, возникает, когда слышишь исполнение второй темы в «Камаринской» Глинки. В «Камаринской» невозможно не улыбнуться уже при выбеге первого же подголоска (альты) к плясовой

симметричных построениях, то есть в отсутствии зеркальной симметрии горизонтального развертывания, что объясняется необратимостью временного процесса музыкального развития. Однако в некоторых случаях зеркальная симметрия может отражаться и ощущаться в музыке. Л. А. Мазель пишет, в частности, что такая симметрия может найти отражение в музыке через претворение движений симметричного характера, например ходьбы (Л. А. Мазель, В. А. Цуккерман. Анализ музыкальных произведений. М., «Музыка», 1967, стр. 397). Следует отметить также, что в музыкальной теории понятие симметрии подчас несколько сужается. В действительности же симметрия может быть рассмотрена как более широкое понятие. Об этом рассказано в специальной статье М. Ф. Ломанова «Элементы симметрии в музыке» (см. сб. «Музыкальное искусство и наука», вып. 1, стр. 136—165).

теме», — писал Б. В. Асафьев о втором проведении темы¹. Добавим к этой образной характеристике выражение В. А. Цуккермана, также содержащее двигательное-пространственные сравнения: «...противосложение задорно перепрыгивает через тему и свободно с ней перекрещивается»².

М. Глинка Камаринская



И в той и в другой характеристике движения двух мелодических голосов ярко выражены образные динамические моменты, причем темы приобретают в них даже персонифицированность, связь с представлениями о действующих лицах жанровой сценки, которые могут «выбегать», «перепрыгивать», ловко, упруго, лихо плясать. Безусловно, к этим представлениям не сводится восприятие «Камаринской», но они очень важны.

Яркие иллюстрации роли пространственно-двигательных пластических образов можно найти и в музыке балетов. Представления об упругих гаммообразных взлетах как об имитации изящных танцевальных движений знакомы всем любителям балета.

Пространственно-двигательные ощущения и представления возникают и при восприятии музыкальных произ-

¹ Б. В. Асафьев. Избранные труды, т. I, стр. 233.

² В. А. Цуккерман. Камаринская Глинки и ее традиции в русской музыке, стр. 236.

ведений иных жанров. Так, например, народные трудовые песни, колыбельные, генетически связанные с тем или иным типом движений, отражают эти движения в своей звуковой организации, в ритме, мелодическом рисунке, в динамике. Жанровые типы ритмической организации, и вообще любые виды ритма, как будет показано в следующем очерке, опираются не только на представленные движения, но нередко и на реальные двигательные реакции и ощущения самого слушателя. Таковы, например, ощущения метрической акцентной пульсации. Как уже говорилось, нередко пространственно-двигательные представления бывают связаны (особенно у музыкантов) с образами исполнительских игровых движений.

Важно подчеркнуть при этом, что подобные представления, сочетаясь с другими компонентами музыкального восприятия, под влиянием образного строя, содержания музыки приобретают художественный смысл. Подпрыгивание руки в упругом пунктирном ритме, плавные движения в фиоритурах и пассажах, легкие касания и полет руки над клавиатурой фортепиано вносят свою художественную лепту в формирование музыкального образа. Характер движений сказывается на звуковом результате и уже благодаря одному этому способствует созданию того или иного артикуляционного нюанса исполнения. Но значительно сильнее воспринимаются эти «звуковые следы» исполнительских движений, когда слушатель связывает их с представлениями о самих движениях, пользуясь своим опытом музыканта.

Так, например, один из распространенных приемов создания воздушности, пространственных эффектов звучания в произведениях Дебюсси в немалой степени основан именно на включении в систему выразительных средств исполнительских движений, носящих полетный, парящий, «воздушный» характер. В нотной записи этот прием фиксируется в виде лиг, тянущихся от звуков к паузам (см. пример № 11).

Марсель Марсо, изображая игру пианиста, поставил акцент на выразительности пластических и характерных исполнительских движений музыканта и вскрыл их огромные художественные возможности. Пианисты поступают наоборот: подчиняют движения основной цели — достичь выразительности звучания. Но при этом звуки



становятся для слушателя в определенной мере слуховым слепком одухотворенного, выразительного движения. Двигательные компоненты в общем комплексе средств могут в зависимости от характера музыкального образа иметь больший или меньший удельный вес. Являясь первопричиной возникновения пространственно-двигательных представлений в процессе эстетического, художественного восприятия, они могут трансформироваться в иные образы: движения рук становятся движениями крыльев, весел, облаков, теней или бликов, колыханиями волн, дуновениями ветерка, скачкой коней, хищными прыжками зверя, упругими танцевальными па. Это волшебство превращений — свидетельство органической связи двигательных компонентов восприятия с мелодическими, ритмическими, ладогармоническими и всеми другими средствами музыки. Благодаря этой связи сами движения приобретают для восприятия музыкальный характер.

О большой роли двигательных образов и представлений, об исполнительских движениях можно судить по данным опытов Г. Н. Кечхуашвили. «Бывали случаи, — пишет он, — когда в процессе восприятия музыкальных произведений у слушателей возникали наглядные представления движущихся по клавишам рук, представления фигуры играющего человека и т. п.»¹ Один из испытуемых Кечхуашвили (владеющий скрипкой), слушая в записи «Венгерское рондо» Гайдна, представил скрипача: «Вначале только силуэт играющего и движение рук... Затем ясно представил большой зал. На возвышении скрипач, который играет с большим подъемом...

¹ Г. Н. Кечхуашвили. К проблеме психологии восприятия музыки. Сб. «Вопросы музыкознания», т. III, стр. 314.

Двигающаяся празднично одетая толпа»¹. Здесь пространственные представления о движениях и об образах исполнителя-скрипача и праздничной толпы связываются с представлениями об условиях исполнения, отражают жанровый характер музыки.

Однако такую функцию они приобретают, конечно, лишь сочетаясь с восприятием целого комплекса музыкально-выразительных средств и, как верно замечает Г. Н. Кечхуашвили, «не представляют сами по себе какой-либо художественно-эстетической ценности»².

Воздействие двигательного опыта в сфере пространственных музыкальных представлений этим не ограничивается. Как уже говорилось, теснейшим образом связано с двигательными ощущениями восприятие высоты звуков.

Связь звуковысотного восприятия с пространственными представлениями и ощущениями закреплена в музыкальной терминологии, в самих названиях «высота», «высокий звук», «низкий звук». Уже сам по себе факт, что эта связь отразилась в большинстве языков мира, свидетельствует о закономерной и определенной зависимости между ощущениями звуковысотного движения и пространственными ощущениями. Она, как установлено физиологами и психологами, обнаруживается в области вокальной моторики, в ощущениях двигательного и вибрационного характера, возникающих при пении.

Немецкий психолог Вольфганг Кёлер, возражая К. Штумпфу в «Акустических исследованиях»³, отмечал, что не внешние ассоциативные связи лежат в основе звуковысотных представлений, а те вокальные ощущения, которые сопутствуют процессу фонации. При воспроизведении голосом низких звуков вокально-моторные и вибрационные ощущения локализуются на уровне гортани и ниже; при переходе к высоким звукам область локализации этих ощущений перемещается вверх и захватывает нёбо, лицо и лоб. Кёлер отмечал, что перемещение зоны ощущений при всей их неопределенности и диффузности достаточно ясно воспринимается не только при пении, но и при представлении звуковысотных изменений.

¹ Г. Н. Кечхуашвили. К проблеме психологии восприятия музыки. Сб. «Вопросы музыковедения», т. III, стр. 315.

² Там же, стр. 314.

³ Zeitschrift für Psychologie, В. 72, Н. 1—2, Leipzig, 1915, S. 189—191.

На эту же физиологическую связь между частотой воспроизводимого голосом тона и высотой локализации внутренних и периферических вокальных ощущений указывает французский ученый Р. Юссон, образно называя их систему вокальной клавиатурой¹. Много интересных наблюдений такого рода содержат методические заметки певцов-педагогов². Р. Юссон ссылается, в частности, на работу немецкой певицы Л. Леман, а также на свидетельства других вокалистов³.

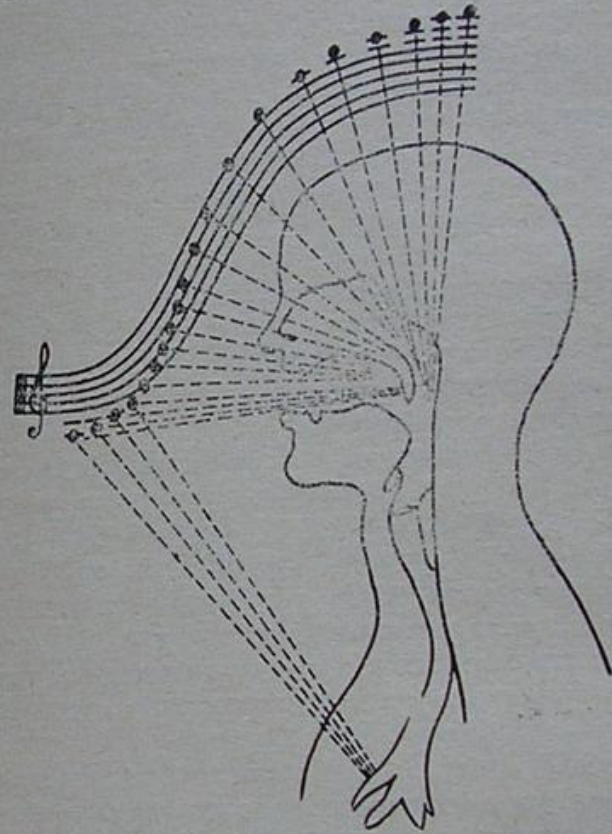


Рис. 1. Схема вокальных ощущений локализации звуков разной высоты, приводимая певицей Л. Леман

¹ R. Husson. La voix chantée. Paris, 1960, p. 60.

² И. К. Назаренко в хрестоматии «Искусство пения» (М., Музгиз, 1963, стр. 134) приводит следующие слова из книги Э. Карузо «Как надо петь»: «Человеческий регистр естественным образом делится на три регистра: грудной, средний и головной».

³ R. Husson. La voix chantée, pp. 72, 129—132, 163—173.

Указания на эту связь существуют даже в древних музыкальных трактатах. «...Каждый звук бывает в низком, среднем и высоком регистрах, в зависимости от того, рождается ли он в груди, горле или в голове»¹, — читаем мы в древнем индийском музыкальном трактате «Брихаддеши».

Ясность, отчетливость этих ощущений столь значительна, что они могут быть установлены каждым человеком, и не имеющим никакой вокальной техники, например, при пропевании восходящей или нисходящей гаммы. Аналогичные ощущения, связанные с артикуляционными движениями, возникают и при насвистывании. На высоких звуках язык поднимается к небу, на низких опускается, увеличивая объем ротовой резонансной полости.

Рассмотренные моторные предпосылки и были той главной природной основой, которая однозначно определила собой и терминологию, и принцип записи высоты звука. Безусловно, возникшая на этой базе теоретическая система в дальнейшем служила дополнительной силой, направлявшей пространственные ассоциации обучающихся музыке на естественный путь, облегчающей и ускоряющей процесс становления и укрепления звуко-пространственных связей.

Связи между высотой звука и представлениями о толщине, объемности, величине источников звука, образующиеся в детском возрасте, остаются на первом плане до тех пор, пока в процесс восприятия звуков не включается с достаточной полнотой аппарат вокальной моторики, навыки артикуляционно-певческих движений и ощущений при слушании. Но на известной стадии развития слуха вокальные, артикуляционные факторы становятся преобладающими.

При всей своей органичности вокально-моторные предпосылки не заглушают всех других пространственных ощущений и представлений, возникающих на иной основе.

Так, они органично сочетаются с действием динамической предпосылки пространственности звуковых высот. Расстояние, разделяющее разговаривающих друг с другом людей, заметно отражается на динамике и регистре

¹ Музыкальная эстетика стран Востока. Л., «Музыка», 1967, стр. 124.

голоса: низко и вполголоса — для собеседника, находящегося вблизи, и наоборот — громко и высоко — для людей, удаленных на большое расстояние. Здесь параллельно действуют высота и громкость — обе обеспечивают различный радиус действия голоса.

А вот высказывание шестилетней девочки из имеющегося в распоряжении автора дневника: «Подальше — это высокое, поближе к этому рту (показывает на свой рот) — низкое». Оно свидетельствует о совершившемся в опыте объединении глубинных представлений о высоте звука с собственно звуковысотными.

Даже ощущения и представления, не совпадающие с пространственными образами вокального характера, в восприятии музыки могут выходить на первый план, если этому способствует музыкальный контекст. Более того, взаимно противоположные представления могут органически сочетаться в целостные образные комплексы, наполненные внутренними контрастами. Так, повышение мелодической линии, основываясь на разных пространственных предпосылках, может вызывать представление одновременно и о восхождении, и об удалении, точнее об уменьшении размеров «передвигающегося объекта», ассоциирующемся с уменьшением зрительно воспринимаемых масштабов предмета при удалении его от наблюдателя.

Критикуя обоснование музыкально-пространственных представлений связями их с опытом восприятия внешнего трехмерного пространства, Курт в «Музыкальной психологии» отмечал противоречивость этих связей. Однако требование непротиворечивой единой геометрии музыкального пространства, которой он не находил в музыке, но из которой, по существу, исходил в своей критике, неправомерно, не соответствует психологическим фактам.

В действительности музыкальное пространство скорее представляет собой сочетание нескольких различных по природе пространственно-определенных структур, накладывающихся друг на друга и взаимопроницающих. В каждом конкретном случае то одна, то другая структура может становиться главной, иногда же важно их параллельное или контрастное сочетание, а сама динамика таких переходов входит как компонент в драматургию музыкального развития.

Существующие в замысле, заложенные как возможность в звуковой ткани произведения, действующие в восприятии и представлениях слушателя, эти взаимосвязанные структуры опираются как на различные естественные предпосылки, так и на сходные. Поэтому вокальная моторика может становиться базой не только для двигательного-динамических соотношений вокального характера, но и для ассоциаций с динамикой внешнего мира, с движениями рук, корпуса, с трудовыми, танцевальными движениями, которым она обеспечивает четкую дифференциацию направлений вверх — вниз.

Подобное обрастание внутренних ощущений представлениями внешнего плана, переведение во внешний мир — своеобразная экстерниоризация — обнаруживается и в речи. Показательны в этой связи известные лингвистике сопоставления внешнего мира с микромиром артикуляционной полости. Эта связь обнаруживается в речевых подражаниях, во многих из которых не звучание, а двигательно-артикуляционный образ в том или ином отношении изоморфен называемому предмету или явлению.

Благодаря навыкам экстерниоризации, вокально-моторные представления соединяются с внешними двигательными образами, облакаются в формы изящных танцевальных па, энергичных скачков, прыжков, стремительных взлетов и падений, затрудненного продвижения и т. п.

Заканчивая рассмотрение двигательных ощущений, входящих как органический компонент в пространственные представления и образы при восприятии музыки, попытаемся определить их специфические отличия от других пространственных компонентов музыкального восприятия.

Прежде всего, бросается в глаза масштабная разница между двигательными пространственными представлениями и представлениями, основанными на имитациях явлений эха и реверберации. Последние связаны с большими пространствами — с залом, с горным ущельем, с лесной поляной, долиной и т. п.; двигательные же представления опираются на ощущения активных действий в малом пространстве. Поэтому они чаще всего не дают впечатления многоплановости, а связаны с траекторией выразительного, осмысленного движения,

в котором отдельные точки пути слиты в единую пластическую линию. Такие пространственные динамические образы тесно связаны с восприятием мелодии, разнообразных мелодико-ритмических фигур и находят свое отражение в метафорических определениях: вращение, качание, скачок, взлет, скользящее, плавное или прерывистое движение и т. п.

Но если по глубине сферы действия двигательные представления связаны с малыми расстояниями и траекториями в противоположность пространствам эха, реверберации и фактурных планов, то по своей второй ординате — по горизонтали, по «пространству-времени» соотношение становится противоположным. Впечатления многоплановости, гулкосты, воздушной перспективы могут складываться за короткие и кратчайшие промежутки времени и с этой точки зрения действительно представляют собою как бы вертикальный вневременной разрез музыкальной ткани. Двигательные же пространственные представления связаны уже с развитием в масштабах мотивов, фраз и периодов. При этом мотив может соответствовать одному этапу целостного комплексного движения, а фраза — одному завершённому движению. Впрочем, резкой грани между рассмотренными видами пространственных компонентов восприятия провести нельзя, так как и в короткие промежутки могут складываться представления о микродвижениях, а фактурная многоплановость — с другой стороны — выявляется и на больших временных протяженностях музыкальной формы.

Другой особенностью, отличающей двигательные пространственные представления от «реверберационных», является их активная природа. Это различие становится более ясным, если оно будет поставлено в начало следующего восходящего к эстетическим закономерностям и категориям ряда сопоставлений:

двигательные представления	— представления отзвуков и эха
источник звуков	— отражатель звуков
движение	— пространство
активность	— пассивность
выразительность	— изобразительность
мелодия	— гармония, фактура
тема	— сопровождение
субъект, герой, действующее лицо	— фон, среда, ситуация
ладовая функциональность	— колористичность гармонии

Ясно, что со всеми понятиями, образующими левый ряд, в большей степени связаны пространственные компоненты двигательного типа, а с понятиями правого ряда — компоненты широкого, глубокого пространства помещений и открытых просторов.

Наконец, двигательные представления в меньшей степени стимулируют возникновение четких пространственных и колористических представлений и ощущений. Они иногда как бы отделяются от зрительных пространственных элементов и замещают их. Это связано с тем, что двигательные ощущения могут возникать и отдельно, вне связи со зрительными пространственными ощущениями. Е. Н. Сурков, в частности, установил, что в процессе изучения гимнастического упражнения его двигательный образ претерпевает три фазы: от первичного, преимущественно зрительного, через детализированный зрительно-двигательный образ к обобщенному, преимущественно двигательному образу представлению¹.

Естественные предпосылки архитектонических музыкальных представлений

Пространственные компоненты, лежащие в основе представлений о рельефности, о перспективе и многоплановости музыкальной ткани, базируются главным образом на акустических предпосылках: на явлениях отзвуков, на имитации эха и реверберации, на динамических, тембровых и темброво-высотных различиях голосов. Временные масштабы их могут быть весьма малы: краткий отзвук, несинхронное вступление голосов в аккорде, быстрый скачок-форшлаг. Для этого требуются одна-две метрические или ритмические единицы. Основные координаты «акустического», «пейзажного» пространства в музыке — глубинная и звуковысотная. Пространственные компоненты, лежащие в основе мелодических построений, тесно связаны с представле-

¹ Е. Н. Сурков. Динамика пространственных признаков движений в процессе формирования образа гимнастических упражнений. Сб. «Проблемы восприятия пространства и пространственных представлений», стр. 147—152.

ниями двигательного типа, базируются на моторных предпосылках. Временные масштабы их — это масштабы небольших структурных единиц: фразы, предложения, периода. Увеличение горизонтальной координаты на данном уровне сочетается с резким уменьшением глубины. Движение, действие занимает небольшую сферу с тремя измерениями реального физического пространства.

К третьему типу пространственных компонентов музыкального восприятия относятся компоненты, лежащие в основе архитектурных представлений о музыкальном произведении и его форме в целом. Анализ фактов, полученных физиологами, психологами и музыкантами, показывает, что базой здесь являются опосредствованные логические представления о порядке, последовательности в расположении отдельных моментов произведения, представления симметрии, архитектурных пропорций и т. д. Основная координата таких представлений — горизонталь, «пространство-время».

Итак, за короткий миг звучания мы схватываем глубину и вертикаль музыкального пространства. За секунду — успеваем воспринять осмысленное выразительное движение, развертывающееся хотя и в небольшой сфере «пространства», но во всех трех измерениях. За несколько секунд или минут — можем охватить «взглядом-слухом» всю постройку, панораму, архитектурный ансамбль, сменяющиеся в пути пейзажи, получить горизонтальную последовательность музыкальных «событий».

Сама терминология, обозначающая различные координаты музыкального пространства, теснейшим образом связана с элементарными, естественными условиями восприятия реального пространства: за короткий миг мы можем увидеть лишь ряд объектов, расположенных в одном направлении — от наблюдателя в глубину и отчасти по вертикали и горизонтали; за несколько мгновений — успеваем проследить за движением, развернувшимся в небольшой сфере, имеющей как глубину (но уже меньшую), так и ширину и высоту; для того же, чтобы составить представление о горизонтали, необходимо некоторое время для поворота корпуса или головы, чтобы перед глазами последовательно прошли все объекты. Последнее занимает у наблюдателя боль-

ше времени, чем рассмотрение локальной сферы. Таково же качественное различие типов пространственных представлений, связанных с разными временными масштабами и «координатами», и в музыкальном произведении.

При всей условности пространственно-зрительных впечатлений и образов, сопровождающих восприятие музыкального произведения, они все же, как показывает, в частности, проведенное выше сравнение, связаны с реальными характеристиками пространства и основаны на объективных общезначимых предположениях.

Интересно, что вместе с глубиной и «зримой» отчетливостью на этих трех этапах постепенно убывает и наглядность, яркость пространственных представлений. Как мы уже видели, на втором масштабном уровне в пространственных компонентах музыкального восприятия сенсорно-слуховые элементы слабее, чем на первом, и часто замещаются двигательными. На последнем же уровне — уровне «горизонтального» восприятия, охватывающего форму в целом, — преобладают логические, абстрактные, обобщенные элементы пространственных представлений.

Это тоже находит свою аналогию в реальном опыте восприятия пространства. Глядя в глубину — в одну «точку», — мы видим все объекты, расположенные перед глазами, одновременно, причем почти с одинаковой яркостью ощущения. В небольшой сфере пространства, следя за движением, за развертыванием действия, глаз еще успевает схватывать и соединять в единое целое поочередно воспринимаемые элементы движения. Но живость зрительного впечатления уже значительно снижается, так как наряду с воспринимаемым в каждый данный момент элементом в образ этого движения, его траектории входят уже успевшие ослабнуть следы зрительного или двигательного ощущения — так называемые последовательные образы и первичные образы памяти. Представление об этом дает опыт с движением руки, держащей точечный источник света: в темноте возникает довольно яркий след от движения. При постепенном же, последовательном осмотре горизонта образ целого наименее яркое и наглядное, так как не только утрачиваются инерционные следы ощущения, но и

первичные образы памяти значительно ослабевают! Остаются обобщенные, схематизированные дополнения к реальному ощущению, которым замыкается обзор.

Тем не менее во всех этих случаях мы имеем дело с пространственными ощущениями и представлениями. В первом случае — непосредственное «актуальное» видение, во втором — акцент на связи следов пространственных впечатлений, в третьем — на обобщенных представлениях и первичных образах.

Восприятие музыкальной горизонтали — временного процесса развертывания музыкального произведения или его части — опирается, в общем, на различные пространственные представления. Но преобладающими являются обобщенные, схематизированные представления о конструкциях, о порядке расположения, о симметричности или несимметричности, о значительности одних моментов по сравнению с другими — представления о прошедших или предстоящих или тех и других музыкальных моментах, располагающихся в некоторой пространственной схеме-последовательности. Именно они лежат в основе архитектурной стороны музыкальных произведений и в основе впечатления общего образа музыкального произведения.

Проблема общего образа произведения и связанный с ней вопрос о так называемой симультанности музыкальных представлений, то есть о сжатом, как бы вневременном воссоздании в памяти музыкального произведения, которое хотя и занимает некоторый промежуток времени, но характеризуется совершенно иными соотношениями и связями компонентов, были поставлены, в частности, Б. М. Тепловым. Он отмечал, что «отражение музыкального движения в симультанном образе связано со своеобразным переводом временных отношений в пространственные»².

Фактов, свидетельствующих о возможности возникновения «общего образа» музыкального произведения, достаточно много. Они приводятся и в книге Теплова. Однако вполне определенных суждений и выводов здесь

¹ Первичные образы памяти сохраняются обычно в течение 2—3 сек.

² Б. М. Теплов, Психология музыкальных способностей, стр. 243—245.

пока еще сделать нельзя. Эта тема требует специальных экспериментальных исследований.

Имеющиеся данные позволяют высказать лишь некоторые предварительные гипотезы.

Во-первых, можно с достаточным основанием утверждать, что существует несколько различных типов симультанности, причем они могут значительно варьироваться в зависимости от масштабов произведения, от задач, стоящих перед музыкантом или слушателем, вызывающим в своем воображении общий образ произведения, от индивидуальных особенностей памяти и представлений и т. п.

Например, от образа произведения, который сложился как результат эстетического художественного восприятия, следует отличать общий образ, возникающий у исполнителей в момент, непосредственно предшествующий исполнению, когда музыкант старается сосредоточиться на том настроении, которое должно быть выявлено в самых первых тактах и вместе с тем содержит уже предпосылки для дальнейшего развития художественного образа и трансформации эмоциональных оттенков.

В данном случае это настроение и есть свернутый образ целого, замещающий собой детальное представление о всем произведении со всеми его частностями. А. Рубинштейн говорил об этом И. Гофману так: «Раньше, чем ваши пальцы коснутся клавиш, вы должны начать пьесу в уме, то есть представить себе мысленно темп, характер туше и, прежде всего, способ взятия первых звуков»¹.

Сходный тип обобщенного представления возникает при кратковременном припоминании пьесы, которое связано с другими воспоминаниями и осуществляется как бы попутно. Здесь также какая-либо выделяющаяся характерная деталь целого, например тема (но уже не обязательно начальная) или ее общий характер, может замещать целое, то есть быть его репрезентантом.

Совсем иначе строится обобщенный симультанный образ пьесы, если вспоминающий ставит цель воспроизвести в памяти ее композиционно-драматургические

¹ И. Гофман. Фортепьянная игра. Ответы на вопросы о фортепьянной игре, стр. 70.

особенности, архитектурные пропорции, соотношения частей по весомости, значительности, контрасту и т. п. Именно в этом случае часто, как показывают наблюдения музыкантов, слуховые представления переводятся в образ развернутой по горизонтали своеобразной музыкальной панорамы или архитектурного сооружения. Вообще, представление о произведении как о протянутой в горизонтальном направлении последовательности картин, образов, музыкальных тем, настроений встречается весьма часто. В этом и лежит реальная основа архитектурных концепций формы и сравнений музыки с архитектурой.

Естественно, что обобщенно-образные представления о целом как о горизонтально развернутой галерее картин наиболее часто связываются с произведениями, в которых сильно выражены программные, изобразительные моменты. Например, вполне понятно их возникновение в связи с «Картинками с выставки» Мусоргского, с «Карнавалом» Шумана или в связи со многими произведениями Римского-Корсакова, что, в частности, нашло свое отражение в определениях типа симфонизма Римского-Корсакова как симфонизма «картинного».

Встречаются также своего рода вспомогательные, дополнительные разновидности симультанного образа, в которых музыкальное произведение как целостный объект восприятия, включающий слуховые и внеслуховые компоненты, отражается лишь опосредствованно, в основном через представление о нотном тексте, о расположении тех или иных разделов произведения на соответствующих местах страниц в нотной записи. При этом и сами зрительные представления могут быть схематизированными, свернутыми и схватывать лишь какой-то основной момент, основную характеристику произведения, например фрагмент нотной записи, фиксирующий тот участок произведения, где осуществляется важнейший этап развития, скажем, переход от одной части к другой, контрастной по отношению к первой.

Так, представление о первой прелюдии Рахманинова может выражаться в возникновении зрительного образа двух страниц текста, на одной из которых записана первая часть, а на другой — начало средней части. Основное — контраст как характеристика целого — в таком представлении косвенно отражено.

В некоторых случаях общий образ музыкального произведения может замещаться представлением о записи литературного текста, описывающего сюжет, о последовательной цепочке звеньев сюжета.

Как уже говорилось, представление движения нередко имеет направление слева — направо. По-видимому, это является свидетельством влияния письменной записи музыки в виде нот или, более широко, системы письменности вообще (по крайней мере — для европейских народностей).

Во многих из рассмотренных разновидностей общего представления существенным моментом является то, что произведение как бы рассматривается не вблизи, а издали. Как панорама местности может быть целиком воспринята лишь с высоты птичьего полета, так и здесь возникают пространственные представления некоторой отдаленности объекта.

Для того чтобы воспринять основное, что характеризует объект как целое, нужно схватить наиболее существенное — например, контраст между лесом и равниной, между гористой местностью и плоскогорьем, между бурным развитием в первой части произведения и спокойным во второй и т. д.

Возможна и еще одна гипотеза, показывающая один из путей возникновения симультанного образа музыкального произведения. Ее изложение удобно начать с аналогии. Если в пространственной сфере — например, в комнате — движется человек, то достаточно послушать несколько минут звуки его шагов, голоса, дыхания, прикосновений к предметам, чтобы составить более или менее дифференцированное представление о характере помещения и происходящего в нем действия. Последовательная цепочка сменяющих друг друга звуков подобно телевизионной развертке рисует слушателю пространственный план этого действия. Помещение предстает перед умственным взором наблюдателя не как пассивный отпечаток на фотобумаге, а как образ, активно раскрывающийся. Он объединяет представления о помещении, о конкретных действиях и персонажах.

В частности, именно такого рода структура пространственно-звукового образа возникает при слушании радиопостановок. Благодаря емкости пространства можно к разным его точкам «привязать» разные звуковые

впечатления и представить развертывающийся во времени процесс как динамическую структуру пространства, доступную для охвата в более или менее короткое время. При этом в воспроизведении событий по памяти возможен и иной порядок, например — более свойственный зрительному охвату объекта, помещения, картины.

Можно предположить, что в музыкальных представлениях также может создаваться пространственно-фиксированный порядок развертывания звуковых построений — в особенности при рельефной многоплановой фактуре, переключках, сменах регистров, при контрастности образов и сложной музыкальной драматургии. На этом отчасти основаны сравнения вступительных разделов произведения с фоном. Ведь во вступлениях часто используются фактурные средства, создающие впечатление воздушной перспективы, глубокого пространства. И хотя вступление, отзвучав, уступает место основным разделам произведения, в которых показываются центральные темы — «герои», «персонажи» музыкального действия, все же представление о фоне сохраняется и в самые драматические моменты развития. Этот пример показывает, что в целостном восприятии может формироваться некоторый гипотетический пространственный образ развертывающегося во времени музыкального произведения, который потом — в представлениях — охватывается в более короткое время и может быть «рассмотрен» в иной последовательности элементов. По-видимому, некоторые перестановки в порядке чередования музыкальных тем, частей, обнаруживающиеся иногда в процессе припоминания, объясняются в какой-то мере переводом временного в пространственное и навязыванием «просмотру» новой схемы чередования. Так, в первую очередь могут возникать представления о наиболее важных моментах музыкального произведения: о темах, кульминациях, переломах развития, а затем только — о фоне, о примыкающих к значительным разделам, менее весомых построениях «справа» и «слева».

Многослойность впечатлений от целостного художественного процесса музыкального восприятия может, как уже было сказано, и непосредственно опираться на фактурную многоплановость. Но она по своей сути связана со структурами уже другого рода. Она определяется

процессами образно-драматургического развития, сближением или удалением контрастных образов, их конфликтным взаимодействием, сплетением различных линий развития и т. п.

Большую роль играет здесь комплекс опосредствованных социально-общественной практикой разнообразных собственно временных представлений. К восприятию временного развертывания самой музыкальной ткани произведения, к ощущениям субъективного ускорения и замедления времени, темпа присоединяются, манизируясь на архитектурную горизонталь, модально-временные представления о далеком историческом прошлом, о прошлом в воспоминаниях, о будущем в мечтах, о настоящем, которое оценивается из прошлого или будущего и т. п. В результате оказывается возможным сложное совмещение линейной перспективы музыкальной формы с инверсией «сюжета», с постоянными переходами в разные планы времени. На подобных рода возможностей основана, например, одна из трактовок репризы в музыке романтиков, как возвращающей слушателя к настоящему после углубления в воспоминания о прошлом — в среднем разделе произведения. При этом парадоксальным образом настоящее может «звучать» как повествование о событиях давно минувших (как в пьесе Грига «Это было однажды» — ор. 71), а само прошлое — наоборот — как приблизившееся к реальности воспоминание. В таких драматургических трансформациях времени существенны жанровые средства. Применение эпических, балладных приемов изложения уже само по себе определяет оттенок повествования о прошлом, тогда как введение танцевальных ритмов или элементов предметной звуковой изобразительности переключает восприятие в модальность реального настоящего.

Драматургическая «временная» многослойность воспринимаемого художественного целого лишь аналогична фактурной многоплановости, так же как архитектурная горизонталь — нечто иное в сравнении с линейным движением мелодических фраз. Однако сама эта аналогия не случайна. Она говорит о преемственной связи пространственно-временных ощущений, восприятий, представлений разной степени обобщенности и разной природы.

Роль пространственных компонентов восприятия в развитии музыкального слуха

Значение разнообразных пространственных компонентов восприятия для развития слуха в основном может быть сведено к следующим моментам: пространственные ощущения и представления облегчают слуху элементарный звуковой анализ; они способствуют созданию впечатления целостности, образованию художественных ассоциаций, как ярких и осознаваемых, так и скрытых, подсознательных.

Рассмотрим детальнее, как участвуют пространственные компоненты в звуковом анализе. Прежде всего нужно подчеркнуть, что пространственные ощущения и представления не просто сопутствуют элементарному звуковому анализу. Без них слух не мог бы вообще разобраться в сложнейших акустических сигналах и комплексах. Без них был бы невозможен и простейший слуховой анализ музыки, а следовательно, и переживание музыки как искусства. А ведь умение дифференцированно слышать музыкальную ткань — есть первое условие для переживания музыки как искусства, так же как умение читать и понимать написанное составляет необходимое условие для восприятия литературного произведения.

Чтобы разбраться в сложной смеси качественно однородных, однотипных акустических сигналов, которые при всем их многообразии все же сводятся с физической точки зрения к колебаниям, отличающимся друг от друга лишь частотой, интенсивностью и направлением распространения, а в сложных сигналах и комплексах — соотношением этих характеристик, слух должен был (как у человека, так и у животных) найти надежный и практически ценный способ дифференцирования этих сигналов, соответствующий практической деятельности и служащий ей. Таким способом с очевидной необходимостью должно было явиться координирование звуковых раздражителей с видимыми, реальными, движущимися или неподвижными объектами действительности. Ведь именно во взаимодействии с ними в процессе практической деятельности приходил живой организм, и именно об их свойствах и действиях он должен был получать необходимую для его жизни и деятельности

информацию всяческими путями, в том числе и через орган слуха. Предметность звуковых сигналов, их соотнесенность с определенными объектами и процессами, развертывающимися, определенным образом локализованными в пространстве, является естественным следствием развития ориентирующих функций слуха и самого слухового органа (как филогенетического). Именно предметность звуковых сигналов и является основой пространственных ощущений, возникающих при восприятии звуков.

Взаимосвязь разных звуковых сигналов с разными конкретными реальными объектами, в большинстве случаев не осознаваемая или даже отчетливо не ощущаемая, и служит тем дифференциатором, благодаря которому из энергетически однородной массы всяческих колебательных волновых процессов, распространяющихся во всевозможных направлениях в проводящей акустической среде, ухо человека выделяет те или иные звуковые объекты, «предметы», которые его в данный момент интересуют, следит за «звуковым развитием» того или иного процесса, движения объекта и т. д. Благодаря «привязке» акустических сигналов к объектам, расположенным в разных местах пространства, и сами сигналы как бы проецируются в разные «пространственные» зоны слуха. Эта привязка с физиологической точки зрения представляет собой условно-рефлекторные связи между слуховыми и зрительно-двигательными раздражителями¹. Не будь этих связей, слуховые раздражения, приходящие к уху от разных источников, превратились бы в нерасчлененную мешанину импульсов, разобраться в которой было бы весьма трудно или невозможно.

Человек живет в постоянном звуковом окружении и каждую секунду испытывает массу акустических воздействий. Вот на улице проехал троллейбус, в соседней комнате зазвонил телефон, в коридоре послышались шаги и голоса проходящих мимо людей, в квартире этажом выше кто-то энергично стучит молотком, часы на столе тикают тоненько и быстро, а настенные — размеренно, неторопливо. Но вот раздался еле уловимый

¹ См.: Е. Н. Соколов. Взаимосвязь анализаторов в отражении внешнего мира. Сб. «Учение И. П. Павлова и философские вопросы психологии». М., изд-во АН СССР, 1952, стр. 282.

стук — закрылась дверца лифта. Человек вскочил и быстро пошел открывать дверь: он встречал товарища, который вот-вот должен был к нему приехать. И не ошибся.

Эта привычная для людей картина, если в ней внимательно разобраться, представляет собою картину чуда — удивительно тонкого и дифференцированного анализа акустических раздражителей. Стук дверцы лифта был услышан мгновенно, хотя он был значительно слабее других звуков и смешался с ними. Из сложной волновой суммарной кривой слух выделил еле заметную, замаскированную составляющую и усилил ее, а остальные сигналы, более ясные и громкие, отбросил. Человек даже как будто не заметил ни шума троллейбуса, ни стуков в соседних комнатах, ни тиканья часов, ни разговоров людей, ясно доносившихся из коридора. Но это лишь «как будто не заметил». На самом же деле слух его производил непрерывную работу анализа всех сигналов и заранее был настроен на усиление нужного ему сигнала, на его пространственные, динамические, тембровые и звуковысотные координаты. В соответствии с этими координатами все сигналы классифицировались и разбивались на две группы: подходит — не подходит. Все сигналы, не похожие на ожидаемый стук дверцы лифта и идущие из других мест пространства, не попадали в центр внимания, человек их не замечал, и только один сигнал попал в рубрику «подходит» и подействовал на «спусковой крючок» заранее «запланированного» действия — встретить товарища.

Самое совершенное приемное акустическое устройство, самый точный искусственный приемник звуков, например микрофон, дал бы на выходе лишь запутанную недифференцированную кривую, разобраться в которой и найти нужную составляющую было бы практически почти невозможно. И это главным образом потому, что сигналы для микрофона не определены, не связаны с объектами и их свойствами и, главное, — с их информативной значимостью, ценностью. Так называемые направленные микрофоны будут более тонко улавливать все те сигналы, которые идут из определенной зоны пространства, независимо от того, насколько важны эти сигналы в том или ином отношении. Такого рода при-

емные устройства будут индифферентно улавливать и музыкальные звуки и шумы, если они попали в зону их действия, и слабо будут отражать все звуки, находящиеся за ее пределами. Они могут осуществлять лишь первичный выбор — пространственный. Для человека же пространственное дифференцирование звуковых сигналов важно не только само по себе, но и как условие, обеспечивающее звуковой анализ и выбор сигналов по их смыслу, по значимости. Поэтому пространственная дифференциация тесно связана с дифференциацией по смыслу.

Для неопытного слушателя музыкальное произведение предстает как сложный акустический сигнал, пространственные характеристики которого связаны лишь с реальным расположением музыкального инструмента или ансамбля, репродуктора в определенной точке пространства и с определенными характеристиками акустики помещения, в котором находится источник музыкального звучания. Такое восприятие можно сравнить с восприятием рисунка в раннем возрасте, когда пространственные свойства рисунка ограничиваются для восприятия узором линий на плоскости бумаги и расположением самой бумаги в пространстве. Ясно, что такое восприятие не может быть основой для понимания произведения искусства.

Но если восприятие глубины на рисунке, навык такого восприятия вырабатывается сравнительно быстро, так как пространственному восприятию с иллюзией трехмерности здесь помогает ярко выраженная предметность рисунка, то в музыкальной «картине» отдельные элементы в большинстве случаев не имеют ясно выраженной конкретной предметности. Необходима подсказка, толчок извне, чтобы опыт связывания звуковых сигналов с пространственными представлениями стал функционировать и при восприятии музыкальных произведений.

Отчасти такой подсказкой могут служить те естественные ощущения и представления, которые связаны с реальным расположением инструментов в пространстве и, кроме того, в программной музыке, — элементы звукообразительные, вызывающие конкретные ассоциации с теми или иными объектами или процессами, встречающимися в реальной жизни.

Но главной подсказкой будут служить выработанные музыкальной теорией и педагогикой метафорические пространственные определения различных элементов музыки и музыкальных звуков: «высота», движение «вверх и вниз», расположение разных голосов на разных уровнях «высоты и удаленности» и т. д., а также упражнения, в которых дифференцирование различных элементов музыкальной ткани связано с дифференцированием движений, будь то исполнительские или певческие движения при пении и игре или движения музыкальных игр, ритмической гимнастики.

Воспитание музыкального слуха, способности дифференцированно и вместе с тем комплексно воспринимать музыкальное звучание (особенно в раннем возрасте) было бы практически невозможно без опоры на пространственные, предметные, двигательные ощущения и представления. Музыкальное произведение только тогда отражается сознанием адекватно, когда оно воспринимается как рельефная музыкальная картина, в которой динамика музыкального развития, интонационные процессы сочетаются с «архитектурой», с так называемыми топографическими представлениями, с восприятием рисунка мелодии, профиля динамического развития, с многоплановостью фактуры и с функциональным многообразием в соотношениях отдельных пластов или голосов.

С этой точки зрения даже нарочитые, искусственные сравнения и определения могут помогать хотя бы первичному, элементарному слуховому анализу, и не только помогать, но и быть его фундаментом.

Большое значение для возникновения пространственных образов и ощущений в музыкальном восприятии имеют некоторые закономерности внимания. Известно, что у внимания, как и у зрения, есть центральное поле и боковые поля. Аналогия со зрением лишь на первый взгляд может показаться внешней. На самом деле и зрение и внимание в этом принципе центризма отражают в громадной степени пространственную организацию внешнего мира и, с другой стороны, — избирательный характер практической деятельности человека. Развившись в практике действий с внешними предметами и орудиями труда, закономерности внимания переносятся и на «восприятие» объектов памяти, представ-

ления и воображения. В силу этого и в музыкальном восприятии внимание делит всю ткань на несколько объектов, каждый из которых может стоять или в центре, или в боковом поле и тем самым связывается с пространственными представлениями и ощущениями.

Так, например, в соответствии со степенью различия или контрастности голосов многоголосие в некоторых случаях воспринимается как единый целостный поток, в других — дифференцируются разные планы. Каждый план является более или менее обособляющимся, удаляющимся на то или иное «расстояние» от других планов объектом внимания. Внимание может произвольно или произвольно переключаться с одного объекта на другой.

Хорошей иллюстрацией этого является известный композиционный прием — перевод тематических компонентов ткани в аккомпанирующий, сопровождающий фон при появлении более значительного в тематическом отношении голоса. Интересен и обратный прием — выплывание темы из фигураций (например, подход к побочной партии в Шестой симфонии Чайковского). В таких случаях смена объектов внимания направляется композитором по нужному для него пути.

Но для того, чтобы внимание могло направляться на те или иные «объекты» в музыкальном произведении, необходимо научиться различать эти объекты, отделять их друг от друга. И вот здесь очень важны «пространственные» навыки музыкального слуха.

Важность этого доказывается самой педагогической практикой. Найдено уже немало различных приемов, которые облегчают детям переход от недифференцированных слуховых ощущений при слушании музыки к пространственно дифференцированному восприятию высот и длительностей звуков.

Одни из них опираются на использование двигательного опыта освоения пространства, другие — на привлечение графических движений, сочетающихся со зрительной оценкой пространственных элементов.

К первым относится ритмическая гимнастика, основанная на методах Жак-Далькроза. Важность двигательных музыкальных упражнений для развития слуха подтверждается и физиологическими и психологическими исследованиями. Г. А. Ильина в своей работе

«К вопросу о формировании музыкальных представлений у дошкольников» пишет по этому поводу: «Все, что ребенок слышит в музыкальном звучании, вызывает у него ответные двигательные реакции. Эти реакции способствуют расчленению звуков, усиливают впечатление от них и объединяют впечатления постоянной связью. И. М. Сеченов считал, что у двигательных реакций особая роль — помогать анализу и синтезу при восприятии внешних раздражителей»¹. Добавим к этому, что Сеченов связывал этот процесс с пространственным различением. «...Всякий внешний предмет или явление... — писал он, — фиксируется в памяти и воспроизводится в сознании не иначе, как членом пространственной группы, или членом преемственного ряда, или тем и другим вместе»².

К приемам, основанным на использовании графических представлений и движений в сочетании со зрительными ощущениями, относятся приемы, рекомендуемые Е. В. Давыдовой и С. Ф. Запорожцем в «Музыкальной грамоте».

«Для развития внимания к изменению звуковысотности в мелодии до изучения нот хорошим предварительным приемом является графическая зарисовка мелодии песни, сделанная учителем на классной доске и фиксирующая направление движения звуков мелодии»³. «Также интересен прием зарисовки ритмического рисунка мелодии палочками до изучения длительностей. Этот прием наглядно фиксирует внимание детей на различной протяженности каждого звука и является простым и доступным упражнением...»⁴

В этих двух приемах ясно рисуется опора на две главные координаты музыкального пространства — вертикаль и горизонталь. Рассмотрение пространственных компонентов музыкального восприятия и их роли в элементарном звуковом анализе показывает, что эти ме-

¹ Г. А. Ильина. К вопросу о формировании музыкальных представлений у дошкольников. «Вопросы психологии», 1959, № 5, стр. 134.

² И. М. Сеченов. Избранные произведения, т. I, М., 1952, стр. 343.

³ Е. В. Давыдова и С. Ф. Запорожец. Музыкальная грамота. М., Музгиз, 1956, стр. 6—7.

⁴ Там же, стр. 7.

тодические приемы воспитания музыкального слуха глубоко обоснованы с физиологической, акустической и психологической точек зрения. Требования такой же обоснованности могут относиться и ко многим другим методам и приемам.

Методика развития слуха и методика других музыкальных дисциплин, так или иначе способствующих развитию музыкальности, умения слышать и понимать музыку, должны, особенно на первоначальных этапах обучения, планомерно и обдуманно использовать пространственные представления для того, чтобы пробуждать в учащихся способность к работе воображения, фантазии.

Пространственные компоненты музыкального восприятия и творческое воображение слушателя

Одной из важнейших функций, выполняемых пространственными компонентами музыкального восприятия, является их участие не только в элементарном звуковом анализе, но и в образовании художественных ассоциаций, объединяющих разнородные представления в единое целое.

Помогая возникновению неслуховых образов, сочетающихся со звуковыми, пространственные компоненты восприятия тем самым способствуют многогранному отражению действительности в музыке, «преодолению» ее слуховой, чувственной специфичности.

Подобрав ключ к хранилищу жизненных впечатлений слушателя, композитор (и исполнитель) может оживить по своему желанию именно такие ассоциации, которые воссоздадут в сознании слушателя мысли, образы, настроения, побудившие написать музыкальное произведение.

«Кто может проникнуть в тайну сочинения музыки? — говорил Дебюсси. — Шум моря, изгиб какой-то линии горизонта, ветер в листве, крик птицы откладывают в нас разнообразные впечатления. И вдруг, ни в малейшей степени не спрашивая нашего согласия, одно

из этих воспоминаний изливается из нас и выражается языком музыки¹».

Весь мир, в его красках, звуках, осязаемых, видимых, слышимых, жизненные судьбы, улыбки и гримасы, страсти и настроения, грустные и веселые мысли, высокие думы — вот то море жизненных впечатлений художника, которое вдруг принимает специфические музыкальные звуковые формы и, пройдя через этот пролив, снова разливается морем полноценных, многогранных ассоциаций представлений у слушателя.

Роль ассоциаций для передачи музыкального содержания и становления музыкальных образов в восприятии слушателей неоднократно становилась предметом исследования в работах по теории и эстетике музыки. Можно утверждать, что ассоциации представлений — один из необходимых элементов полноценного эстетического восприятия произведений искусств. Это подтверждается и конкретными наблюдениями над восприятием музыки и психологическими исследованиями. Сошлемся на высказывание одной из испытуемых Кечхуашвили. «На наш вопрос, — пишет Кечхуашвили, — не мешали ли ей образы, возникшие в процессе музыкального восприятия, — она отвечала: «Что вы, напротив, мне кажется, через них именно я почувствовала характер музыки»². Орлов пишет: «...многообразные ассоциации, принадлежащие к разным родам ощущений, непрерывно возбуждаются в процессе восприятия музыки. Они-то и являются первичным чувственным материалом для построения художественного образа в музыке как образа объективной действительности»³.

Нельзя не остановиться в этой связи на тех достаточно обоснованных самонаблюдениях музыкантов и слушателей, которые свидетельствуют как будто бы о прямо противоположном: о том, что внеслуховые — в частности, зрительные — образы не возникают в процессе слушания музыки, а если и возникают, то являются ча-

¹ Клод Дебюсси. Статьи, рецензии, беседы. М.—Л., «Музыка», 1964, стр. 192.

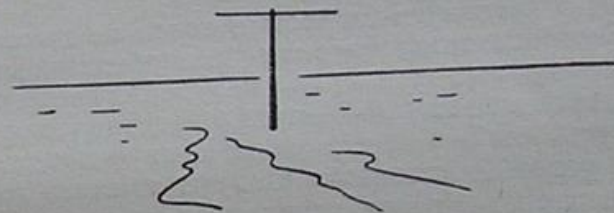
² Г. Н. Кечхуашвили. К проблеме психологии восприятия музыки. Сб. «Вопросы музыкознания», т. III, стр. 311.

³ Г. А. Орлов. Психологические механизмы музыкального восприятия. Сб. «Вопросы теории и эстетики музыки», вып. 2, стр. 209.

сто совершенно случайными и мешают углубленному восприятию произведения. В действительности между приведенными выводами и мнениями нет никакого противоречия. Дело в том, что многообразные музыкально-выразительные приемы, средства, элементы музыкального контекста, в которых фокусируется влияние всего целого, ассоциируются, как правило, не с ярко осознаваемыми, четко зримыми, осязаемыми образами-представлениями, а с не успевающими подняться до уровня осознания смутными комплексными ощущениями, часто эмоционального характера. И лишь при последующем самоанализе эти скрытые компоненты восприятия могут приобретать форму наглядного представления, образного метафорического определения, которое обычно и фиксируется в анкетах психологических экспериментов. Естественно, что слушатель, испытуемый не всегда может подобрать «литературную» форму, вполне адекватно отображающую его уже успевшие поблекнуть следы ощущений. Более того, в большинстве случаев его словесные отчеты весьма произвольны и очень грубо отражают действительные процессы возникновения ассоциаций и их характеристический, эмоциональный и смысловой материал, а умение найти более точную форму выражения само по себе требует особых творческих навыков. Многие из рассматривавшихся в предыдущих разделах метафорических характеристик, связанных с пространственными компонентами музыкального восприятия, принадлежат крупным музыкантам, мастерам музыкально-теоретического анализа, исполнителям, композиторам и говорят о высокоразвитом художественном чутье метафорического перевода.

Отсутствие подобного рода навыков описания вовсе не означает, конечно, что механизмы ассоциативной деятельности в самом процессе музыкального восприятия бездействуют. Есть основания утверждать, что без этого невозможно вообще художественное восприятие, эстетическое чувство. Возникновение же неосознаваемых ассоциативных связей способствует рождению эстетического переживания даже при восприятии объектов, явлений, находящихся вне сферы искусства. Вот один пример, взятый из результатов психологических наблюдений. Человек задумчиво смотрел в окно на запорошенные снегом улицы, крыши находящихся на противо-

положной стороне домов. Прямо перед ним, чуть ниже была расположена крыша многоэтажного дома, на которой красовался крест телевизионной антенны. Человек вдруг заметил, что вид этой антенны на заснеженной крыше дома, на туманном фоне дали чем-то сильно волнует его, что ему хочется и нравится смотреть на антенну. Более того, она вызывает в нем чувство, близкое к эстетическому. Удивившись этому, человек стал анализировать свои ощущения и искать их причины. Они в конце концов были найдены. Дело было в сходстве этого живописного «мотива» с картиной заснеженной равнины, поля, посреди которого одиноко стоит телеграфный столб с поперечной перекладиной.



С детства знакомый, этот мотив взволновал человека, доставил почти эстетическое удовольствие, хотя оказался в совершенно другом контексте и отнюдь не сочетался с осознаваемыми воспоминаниями о зимнем поле. Значит, для того чтобы произвести эмоциональное действие эстетического характера, этот элемент восприятия вовсе не нуждался в осознании тех действительных связей, от которых он приобрел силу эстетического воздействия в прошлом. Достаточно было «подсознательного» сочетания зрительного образа с эмоциональными образами памяти, чтобы без актуализации ярких представлений возникло достаточно сильное эмоциональное переживание.

Такая форма ассоциаций является преобладающей и в искусстве. В основе художественного восприятия, в основе понимания произведений искусства лежит особого рода способность, позволяющая при всей отдаленности материала искусства от явлений им выражаемых и изображаемых, «угадывать» эти явления по неосозна-

ваемым, но ощущаемым векам, которые так же интуитивно расставил творец произведения — композитор, поэт, художник.

Формы, взятые из жизни, в искусстве наполняются другим материалом, жизненный материал облекается в особые, новые специфические формы, и все это совершается так, чтобы слушатель, зритель, читатель не узнал, не определил умом, откуда взяты эти формы или материал, чтобы они действовали главным образом через сферу эмоций, а не абстрактного мышления и наглядных предметных представлений. Особенно это относится к музыке. Там, где узнаются источники форм и материала, там, в лучшем случае, мы имеем дело с изобразительностью, но часто с натуралистическим копированием, фотографизмом.

Шопен в Фантазии-экспромте вовсе не пытался изобразить посредством имитации реверберационных отзвуков концертный зал в его натуральную величину и вовсе не рассчитывал, что такие представления возникнут у слушателей. Реально связанные с простором помещений реверберационные отзвуки явились в данном случае носителем поэтических образов рельефности, свободы, широты, возникновение которых не требует ни зрительных представлений огромных залов, ни осознания акустических закономерностей, но без скрытых ассоциаций невозможно.

Даже в тех случаях, когда возникающие образные представления соответствуют реальному изображаемому явлению, все же последнее передается весьма условно. Имитируя речевые интонации, композитор подчиняет их закономерностям музыкальной звуковысотной системы. Используя в музыке типы развития и движения, взятые из действительности, он воплощает их в характерных для музыки, строгих метрических и ритмических формах. Самые выразительные «речевые» подражания остаются здесь условными по сравнению с живой речью, самые естественные ритмы являются ритмами музыкальными. Не только скрытые, но и осознаваемые предметные или звуко-изобразительные компоненты ассоциаций, как уже было показано на примере музыкальных приемов эха, важны не сами по себе, а лишь как носители музыкальной, поэтической идеи, эстетического, эмоционального отношения.

Именно с этих позиций следует расценивать значение и подсознательных связей, и наглядных образных конкретных представлений, возникающих благодаря опоре на пространственные ощущения при восприятии музыки. С учетом сказанного применяется и сам термин ассоциации в данной работе.

Последний вопрос, который осталось затронуть в очерке, — это вопрос о метафорическом языке, которым пользуется теория музыки при описании художественных явлений, и о роли метафор в восприятии. Применение метафор — не только метод характеристики анализа произведений, но в то же время распространение процесса творчества еще на один шаг вглубь. Эстетическое освоение явления искусства идет по этапам: композитор — исполнитель — слушатель — рассказчик. Метафора не противоречит искусству, ибо в нем самом, как в метафоре, одно выражается непременно через другое. Поэтому и к метафорическим характеристикам нужно подходить как к творчеству. Аристотель писал: «...все же важнее — быть искусным в метафорах. Только этого нельзя перенять от другого; это признак таланта, потому что слагать хорошие метафоры значит подмечать сходство»¹.

С этой точки зрения метафоры и сравнения, которыми пользуются музыканты можно разделить на две группы. К первой относятся метафоры, которые вскрывают реальные прообразы выразительности музыки или опираются на них. К второй можно отнести все те выражения, которые, обладая красотой (или некрасотой), не создают ни соответствующего характеру музыки настроения, ни вскрывают реальные предпосылки выразительности. Именно о них Г. Г. Нейгауз говорил как о «легкомысленных дилетантских уподоблениях», поддаваться соблазну которых — «тот же грех, что и «иллюстрирование»². Условность метафоры — таинство иносказания, и ее точность, близость к реальным предпосылкам выразительности — вот критерии для работы над музыкаловедческим языком.

¹ Аристотель. Поэтика. М., Гос. изд-во художественной литературы, 1957, стр. 117.

² Г. Г. Нейгауз. Об искусстве фортепианной игры, стр. 33—34.

Рассмотрение ряда примеров в данном очерке показывает, что меткие метафорические характеристики, будучи сами по себе явлением творчества, искусства, вместе с тем представляют собой инструмент тонкого научного анализа произведений искусства, не уступающий по требованиям истинности методам описания, применяемым в точных и естественных науках.

Метафоры, однако, важны не только для музыковеда. Подсознательное ощущение метафорической сложности образа необходимо и для полноценного эстетического восприятия музыки. Метафоры осознанные, произнесенные вполголоса, мысленно, возникают обычно не во время слушания произведения, а после. Но эстетическое восприятие — процесс, не ограничивающийся временными рамками исполнения. Оно начинается до слушания и кончается спустя длительное время после концерта. Полнокровное восприятие музыкального произведения требует от слушателя активной работы воображения, которая выражается, в частности, и в попытках образного осознания музыкальных впечатлений. В свою очередь такие попытки могут стимулировать и развивать творческое воображение.

Итак, пространственные ощущения и представления — неотъемлемые компоненты музыкального восприятия — исключительно разнообразны. Большинство из них группируется вокруг широко применяемых в музыкальной теории и практике понятий глубины, вертикали и горизонтали, связанных с фактурой, мелодикой и формой. Предпосылки пространственных компонентов восприятия музыки различны. Это сенсорно-акустический опыт слуховой оценки пространства, двигательнo-динамический опыт и опыт обобщенного — образного и логического мышления. Вместе с тем комплекс пространственных компонентов музыкального восприятия обладает внутренним единством. Оно обуславливается, в частности, общностью основных функций, которым служат разнородные по своей природе пространственные компоненты.

Одной из наиболее важных их функций является обеспечение дифференцированности и целостности музыкального восприятия. Различение деталей фактуры, мелодии, музыкальной формы, восприятие их соотношений, организованности немислимо без представлений

о расположении элементов, об их близости или удаленности, соприкосновения или разграниченности, без опоры на понятия плана, уровня, ряда, то есть на понятия пространственные и пространственно-временные. Аналогичную роль играют последние и в постижении мира художественных образов музыки, который не может существовать иначе, как в особом пространстве эстетических, семантических представлений. Целостность восприятия также во многом обеспечивается пространственными представлениями и связана с понятиями структурной иерархии соподчинений различных масштабных уровней формы произведения, а также иерархической организованности самих пространственных компонентов.

Другая важная функция музыкально-пространственных компонентов — подключение огромной сферы общего жизненного опыта, подчиняющегося законам пространственной и временной упорядоченности, к сфере музыки. Общие пространственно-временные закономерности, благодаря наличию цепочки многообразных взаимопереходов, соединяющих разные области использования пространственного опыта с музыкальной деятельностью, и благодаря реальным пространственным свойствам музыкальных звуков и жанровых условий исполнения, оказывают воздействие и на развитие навыков музыкального восприятия каждого отдельного человека, и на процессы формирования музыкального языка, его семантики, особенностей музыкальных жанров.

ЕСТЕСТВЕННЫЕ ПРЕДПОСЫЛКИ
МУЗЫКАЛЬНОГО РИТМА

(периодичность как основа ритмической организации)

Комплекс психологических и музыкально-теоретических вопросов, которые возникают при изучении природы ритма и его многообразных функций в музыке, настолько велик, что, конечно, не может быть исчерпан в рамках одного очерка. Анализ по необходимости ограничен здесь самыми общими закономерностями восприятия ритма, связанными с метром и темпом — двумя аспектами периодичности, лежащей в основе ритмической организации музыки. Изложение строится так, чтобы при этом ограничении получили дальнейшее развертывание главные линии исследования, намеченные в предшествующих очерках: изучение конкретных механизмов апперцепции и условий, обеспечивающих их функционирование; выявление детерминированности музыкальной формы законами психологии восприятия; установление возможных путей их влияния на формирование языка музыки.

В соответствии с этим затрагиваются три группы вопросов. Первая из них объединяется вокруг проблемы объективной обусловленности музыкального ритма двигательным опытом человека. Вторая касается роли ритма в создании дифференцированности и единства воспринимаемого музыкального развития. К последней группе относятся вопросы взаимодействия метра и лада, представляющие определенный интерес для решения проблемы специфики музыкального языка.

Более подробная характеристика проблем и ссылки на литературу даются непосредственно в процессе изложения.

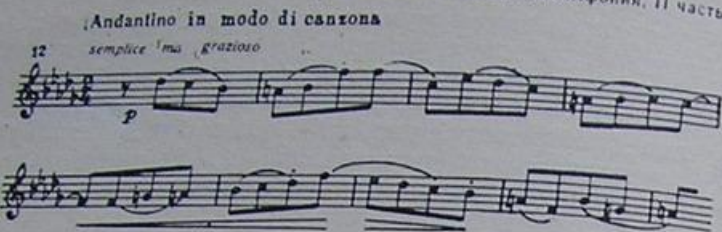
Музыкальный ритм рассматривается здесь как временная организация музыкальной ткани произведения, выявляющаяся для слушателя на первом и втором масштабных уровнях восприятия. Он представляет собой закономерное распределение во времени ритмических единиц (ритмический рисунок), подчиненное регулярному чередованию функционально дифференцированных для восприятия, опорных и переходных долей времени (метр), которое совершается с определенной скоростью (темп).

Таким образом, музыкальный ритм включает в себя в качестве отдельных сторон ритмический рисунок, являющийся своеобразной материей ритма, метр — систему ритмической организации и темп — качественные и количественные характеристики скорости протекания ритмического процесса.

Ритмическими единицами в музыке являются прежде всего длительности отдельных звуков и пауз. Но наряду с ними в образовании ритмического узора участвуют и более сложные крупные элементы, возникающие при слиянии звуков, — мотивы, стопы, фактурные ячейки, внутрислоговые распевы в вокальных партиях произведения. В таких случаях можно говорить о ритмическом рисунке более крупного плана. Последний может определяться также ритмом скрытых мелодических линий, ритмом гармонического дыхания, сменой лиг, в вокальной музыке — сменой слогов текста и т. п. Музыкальная ткань в этом отношении напоминает орнамент, в котором крупные фигуры состоят из более мелких, образуются разные линии и планы, возникают соотношения элементов по типу фигуры и фона.

Отсюда следует, что даже в одноголосной мелодической линии ритм может быть многоплановым. Так, в теме второй части Четвертой симфонии Чайковского ритмический рисунок складывается из равномерно сменяющихся восьмушек. Но благодаря связыванию отдельных нот лигами в мелодии образуется артикуляционный рисунок второго порядка, в котором длительности неравны и расположены в основном симметрично по отношению к тактовой черте. Смена высоты звуков также дает отличающийся от равномерности порядок, так как во втором, четвертом и пятом тактах темы движение останавливается на звуках *фа, до* и *фа*:

П Чайковский Четвертая симфония, II часть



Такая многоплановость способствует ощущению внутреннего богатства ритмического развития даже при равномерности чередования звуков.

В целом ритм в рамках первого и второго масштабных временных уровней образует свою довольно сложную иерархическую структуру, в которой многоплановость ритмического рисунка соответствует метрической многомерности. Охват ее во всей сложности оказывается возможным лишь благодаря механизмам памяти и предслышания. Большой интерес с этой точки зрения представляет, с одной стороны, выяснение роли внутренних моторных компонентов восприятия, с другой же — определение тех особых свойств самого ритма, которые обеспечивают целостность и дифференцированность воспринимаемого музыкального движения.

Более общей и менее специфической стороной ритмических процессов в музыке является темп. Это видно уже из того, что для обозначения темпа применяют либо качественные словесные описания, либо простую количественную метрономическую характеристику. Представляется удобным начать анализ именно с этой стороны ритма, так как в ней с наибольшей наглядностью проявляется антропоцентричность организации музыкального времени и его восприятия.

Основные количественные и качественные темповые характеристики музыкального ритма

В строгом смысле слова темп — это скорость музыкального исполнения, выражающаяся в частоте чередования основных метрических долей и в абсолютной

длительности ритмических единиц, построения и всего произведения в целом.

Важнейшей характеристикой темпа считается частота метрической пульсации, обозначаемая числом ударов в минуту. Определение темпа по шкале метронома Мельцеля широко применяется в музыке, да и не только в ней. Метроном и метрономические обозначения темпа используются, например, в спорте, в медицине.

И диапазон метрономической шкалы темпов, и ее разбивка на отдельные участки, и темповые ступени определенной величины — все это с очевидностью говорит о том, что «исходной точкой отсчета», по выражению И. Уйфалуши¹, является в музыкальных координатах пространства и времени та позиция, с которой человек воспринимает и оценивает включенный в его деятельность реальный мир.

Вполне естественно и вовсе не удивительно, что человек находится как бы в центре координатных систем искусства, хотя это не всегда легко обнаружить. Анализ темповых характеристик музыкального ритма важен не столько для подтверждения их антропоцентричности, сколько для выяснения зависящих от нее специфических особенностей самой ритмической организации музыки. Очевидно, что подобная централизация представляет собой наряду с перекрестными связями системных анализаторов и с многочисленными цепочками переходов, соединяющих музыку с разнообразными другими видами деятельности человека, еще один важный фактор, обеспечивающий включение его жизненного опыта — в данном случае ритмико-динамического, двигательного — в процессы музыкального восприятия, творчества и исполнения. Весьма существенно в этой связи рассмотреть не только количественный, но и качественный аспект централизации, ибо широко распространенные взгляды, согласно которым ее основой является, например, темп пульса или шага, верны лишь в самом общем смысле. Будучи же трактованы буквально, они сильно упрощают и даже искажают суть дела.

Человека с момента рождения окружают многообразные периодические процессы — колебания, толчки, волны, излучения, — то есть процессы, обладающие бо-

¹ См. сб. «Музыка Венгрии», стр. 213.

лее или менее регулярной повторяемостью отдельных элементов или сочетаний — ритмом в широком смысле слова. Это — свет, радиоволны, космические лучи, звуковые колебания, биологические ритмы (годовые, месячные, суточные), ритмы пульса, дыхания, ходьбы, бега, трудовых операций.

Каждый из периодических процессов характеризуется своей частотой повторений. Диапазон частот, так или иначе воспринимаемых, ощущаемых, осознаваемых человеком, огромен. Наглядное представление об этом диапазоне может дать диаграмма (см. стр. 191).

Психологические механизмы отражения ритмических процессов, зафиксированных на диаграмме, принципиально различны на разных участках диапазона. Так, частоты с периодом в несколько лет, смена времен года, лунных фаз, чередование дня и ночи воспринимаются как ритм лишь через промежуточные логические звенья. Мы не можем непосредственно ощущать ритмичность в появлении солнечных или лунных затмений, но осознаем ее косвенно, опираясь на умозаключения, на механизмы памяти.

В средней части диапазона, показанного на рисунке, периодические процессы воспринимаются как ритм непосредственно, по ощущению. Это частоты разнообразных ритмических видов трудовой деятельности, речевые, музыкальные ритмы, а также физиологические ритмы дыхания, сердцебиения.

С увеличением частоты до 700—900 колебаний в минуту (12—16 колебаний в секунду) способность ритмического восприятия частоты снова перестает действовать. Начиная с частоты около 16 кол/сек, как известно, ритмическое ощущение сменяется ощущением высоты звука. С повышением частоты слышимые звуки сменяются ультразвуками, которые, хотя и могут оказывать на человека определенное действие, слухом непосредственно не воспринимаются.

И наконец, частоты порядка от 10^{12} до 10^{21} кол/сек охватывают диапазон разнообразных излучений: инфракрасное излучение, видимый свет, ультрафиолетовое, рентгеновское и космическое излучение. На одном из небольших участков этого диапазона действуют механизмы зрения. Зрение, так же как и слух, не улавливает периодичности волнового процесса. Свет для вос-

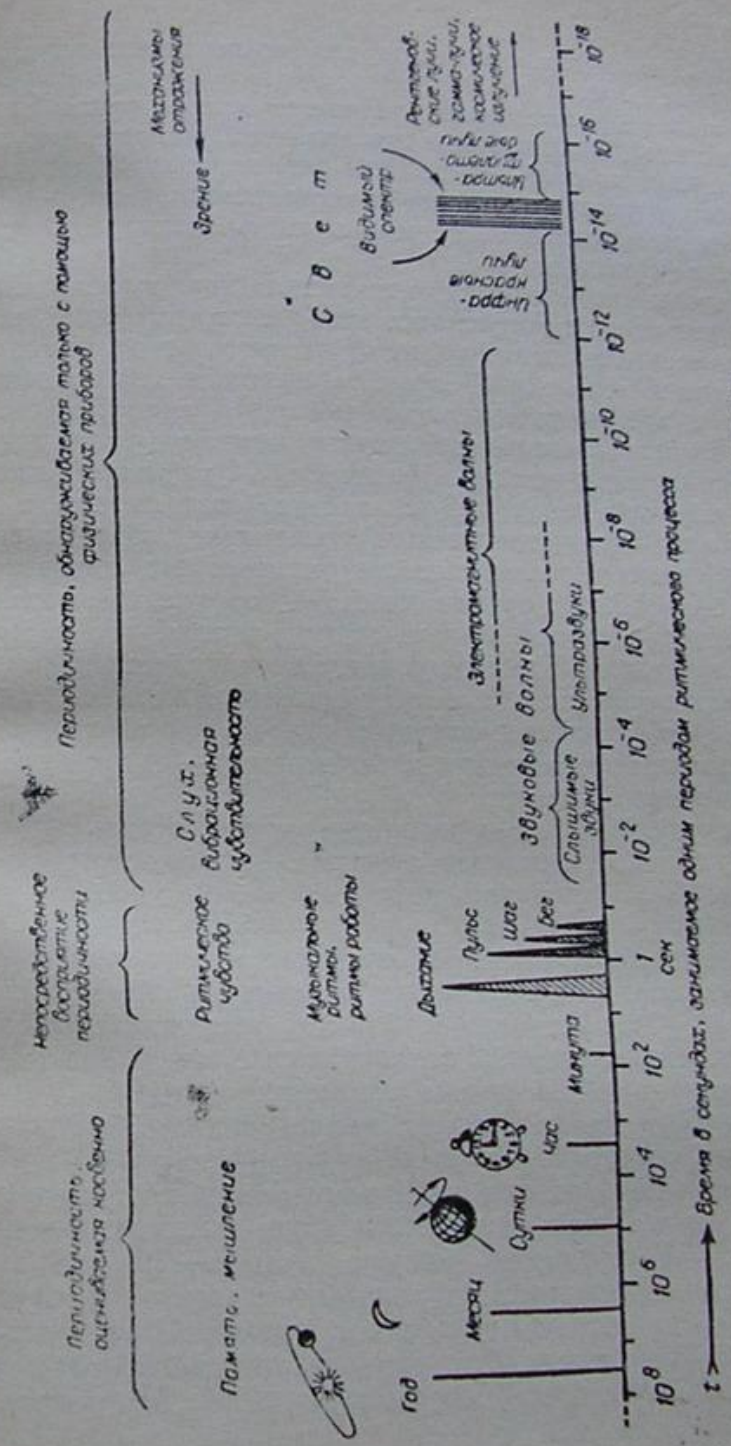


Рис. 2. Величина периода в различных ритмических процессах

приятня является сплошным, не расчлененным на ритмические доли.

Таким образом, диапазон частот ритмических раздражителей, действующих на человека, колоссален, но лишь частоты от 5—10 до 700—900 колебаний или импульсов в минуту могут непосредственно восприниматься как ритмические, только здесь действует «ритмическое чувство».

Каковы же его психофизиологические механизмы?

Ответ на этот вопрос заключен уже в том факте, что ритмически ощущаются лишь частоты, свойственные движениям человека. Основой системного анализатора ритма является двигательный моторный аппарат человека, представляющий собой целый комплекс различных мышечных окончаний — эффекторов. Мускульные, двигательные ощущения, представления, сопереживания — это и есть база ритмического восприятия, хотя рецептором, улавливающим сигналы ритмического процесса, могут быть разные органы чувств — ухо, глаз, осязание.

Совпадение музыкальных ритмов и темпов с частотами, присущими дыхательным, артикуляционно-речевым движениям, ходьбе, бегу, трудовым действиям, уже само по себе свидетельствует о внутренней их связи с конкретными сферами жизненного опыта — с двигательным и речевым опытом.

Рассмотрим теперь детальнее тот участок общей шкалы, который является областью ритмического восприятия. В увеличенном виде его можно изобразить диаграммой (см. стр. 193).

Эта диаграмма-таблица составлена на основании большого количества экспериментальных данных и наблюдений, как оригинальных, так и заимствованных из работ других авторов. Горизонтальные линии на ней представляют собой шкалы темпа, на которых слева направо темп изменяется от медленного до быстрого. Над ними построены графики, показывающие, как часто встречается тот или иной темп. Например, на графике А видно, что чаще всего темп дыхания бывает равен 19—20 циклам в минуту, пульса — 70 ударам. Этим темпам соответствуют наиболее высокие точки кривых распределения дыхания и пульса. Графические кривые показывают также, что дыхание может замедляться до 7 М. М. и ускоряться до 40 М. М., а пульс

ограничен величиной 40 М. М., с одной стороны, и 200 М. М. — с другой.

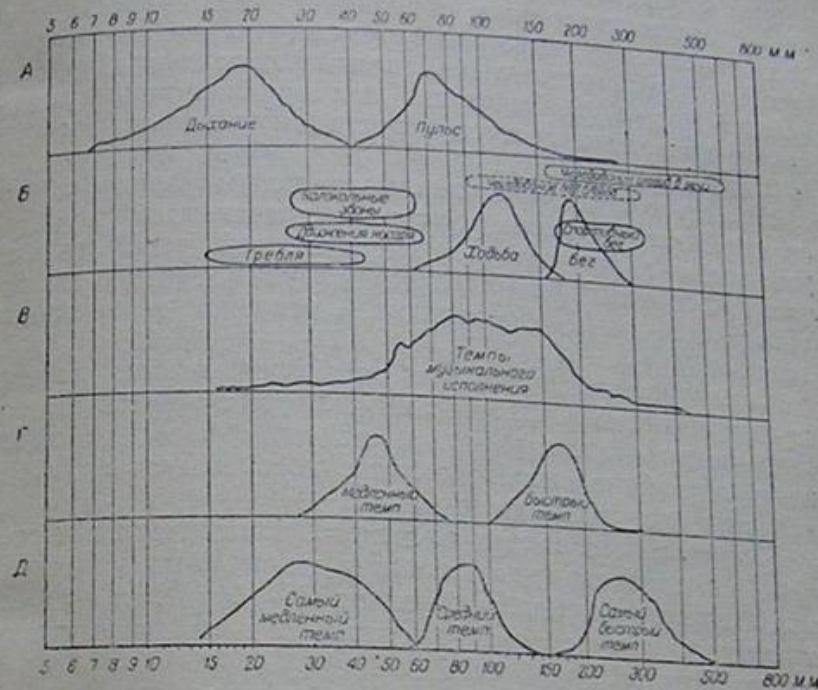


Рис. 3. Сравнительная диаграмма различных темпов в диапазоне непосредственного ритмического восприятия периодичности

Охватывающая более трех тысяч наблюдений кривая распределения темпов ходьбы на графике В говорит о том, что средний темп ходьбы равен 112—116 М. М. Овальные фигуры обозначают здесь некоторые конкретные области ритмической деятельности (гребля, речь, звоны) без указания на распределение отдельных значений темпа внутри этих областей. Материалом для составления графика В послужили, в основном, полученные автором осциллографические и хронометрические расшифровки темпа и ритма музыкального исполнения, а также отчасти данные других исследователей — всего около 20 000 отдельных метрономических значений. В основу графиков Г и Д положено более 1400 экспериментальных данных, показывающих, каковы обобщенные представления музыкантов о медленном

и быстром, а также о самом медленном, среднем и самом быстром музыкальных темпах.

В целом диаграмма объединяет вместе сведения о различных не музыкальных темпах со сведениями о реальных и представляемых темпах исполнения музыки и дает интересный материал для анализа количественных и качественных характеристик музыкальной темповой шкалы.

Вместе с другими экспериментальными данными она прежде всего позволяет уточнить представления о границах диапазона частот и длительностей, используемых как в построении ритмического рисунка, так и в метрической пульсации, определяющей основной темп произведения.

Очевидно, что ритмическими можно считать только те длительности и частоты, при которых временные соотношения элементов ритма, их равенство или кратность еще могут непосредственно восприниматься и более или менее точно оцениваться.

Изучение достаточно большого фактического материала показывает, что нижняя граница ритмического ощущения равна приблизительно 5—10 М. М., что соответствует чередованию временных долей продолжительностью от 12 до 6 сек.

На первый взгляд этот вывод противоречит известным в научной литературе сведениям. Б. М. Теплов приводит данные исследований разных авторов, согласно которым нижняя граница ритмизирования при восприятии периодических импульсов равна 38 М. М. (Болтон) или 20—40 (Стетсон)¹. Однако следует иметь в виду, что опыты Болтона и Стетсона проводились не на музыкальном материале. В них звуковые импульсы носили прерывистый шумовой характер (удары метронома). Поэтому данные их могут иметь лишь частное значение. Они могут быть учтены при рассмотрении таких случаев, когда ритмические единицы не дробятся. В музыке же чаще всего большие метрические доли времени внутренне заполнены каким-либо ритмическим рисунком или непрерывным, но динамичным звуком, имеющим свой интонационный громкостный и тембровый рельеф — внутренний ритм.

¹ Б. М. Теплов. Психология музыкальных способностей, стр. 272.

Такие заполненные звучанием доли времени точнее охватываются восприятием, нежели промежутки между отдельными ударами метронома, заполненные лишь фоновыми воздействиями, которые обычно не находятся в центре внимания. При этом важно только, чтобы внутреннее звуковое заполнение обладало своим более или менее ясно воспринимаемым ритмом. В противоположном случае оценка ритмических соотношений не облегчается, а, как показали психологические исследования Д. Г. Элькина, даже затрудняется¹.

Для того чтобы получить соответствующие музыкальной практике результаты, в экспериментах, положенных в основу настоящего очерка, наряду с метрономическими сигналами использовались и музыкальные отрывки в звукозаписи, а также представляемые мысленно длительные музыкальные звуки или отрезки времени, заполненные непрерывным движением.

В одной из серий опытов музыкантам предлагалось, опираясь на свои обобщенные представления о темповой шкале, зафиксировать последовательно ряд различных темпов — на электрическом метрономе или посредством дирижирования. Требовалось, в частности, настроить «самый быстрый» и «самый медленный» темпы. Результаты исследования суммарно отображены на графике Д (см. рис. 3). Как показывает график, чаще всего «самый медленный» темп представлялся равным 24—38 М. М., но нередко были и значения 18—23 М. М., а иногда даже 14—17 М. М.

Уже здесь расхождение с данными Болтона и Стетсона довольно заметно, хотя в этой серии опытов музыкантам предлагалось воздерживаться от дробления метрических долей при представляемом медленном движении. Если же иметь в виду, что в музыкальных произведениях метрические доли чаще всего при низких темпах бывают расчлененными, то пороговое значение медленности может быть снижено до 5—10 М. М. Именно в таком темпе чередуются четырех-, восьми- или шестнадцатитактовые построения. Смутные ощущения равенства таких относительно длинных отрезков абстрактно ритмизуемого времени сменяются при музыкальном восприятии достаточно ясными ощущениями

¹ Д. Г. Элькин. Восприятие времени, стр. 77—79 и 104—105.

квадратности, пропорциональности в структуре музыкальной формы на ее втором масштабном уровне! Самый факт существования квадратности в музыкальных структурах — на это указывал еще Риман — является доказательством того, что здесь еще действует ритмическое восприятие.

За этим порогом в сторону еще более медленного чередования акцентуемых моментов времени начинаются «ритмы», воспринимающиеся уже не непосредственно, а логически и эмоционально как соотношения более или менее одинаково насыщенных динамикой движения разделов произведения. Строгий учет времени, отделяющего один момент от другого, в масштабах третьего временного уровня восприятия становится уже невозможным.

Расшифровки темпа музыкального исполнения, сделанные автором, показывают, что не только структурный ритм, но и темп чередования основных метрических долей может при замедлении достигать границы 10 М. М.

Приводимые Тепловым данные относительно верхней границы (500 ударов в минуту — по Болтону и 240—480 — по Стетсону) также требуют уточнения. Следует и здесь прежде всего разграничить понятия «порог ритмической частоты» и «порог наивысших темпов метрической пульсации».

Каковы причины, ограничивающие сверху диапазон ритмических частот звуков? Разделим их для удобства рассмотрения на акустические, психофизиологические и музыкально-технические. Деление это условно, так как строгие границы здесь провести нельзя.

Акустическое ограничение краткости звуков вытекает из простого факта. Как известно, для того чтобы возникло впечатление определенной высоты, нужно чтобы звучащее тело совершило не менее трех-четырех колебаний². Время, необходимое для этого, и будет акустическим минимумом длительности музыкального звука. Ясно, что здесь нет единой нормы. Для низких звуков минимум, обеспечивающий ясное восприятие высо-

ты, будет занимать большее время. Так, одно и то же число колебаний при звуке *Ля* большой октавы займет в четыре раза больше времени, чем при звуке *ля* первой октавы, так как частоты этих звуков относятся как один к четырем. Кроме того, некоторое дополнительное время необходимо для того, чтобы установился периодический колебательный процесс. У разных инструментов и на разной высоте этот начальный момент установления имеет различную длительность. Важно отметить, что в большинстве случаев акустические «пределы краткости» звука в целом для многих инструментов лежат довольно близко друг к другу и что эти пределы с запасом обеспечивают требования музыкальной ритмики в самых быстрых темпах.

Минимум протяженности ритмических единиц обуславливается также психофизиологическими причинами. Физиологический порог различения отдельных ритмических звуковых элементов находится приблизительно между 10 и 16 периодами в секунду (600—960 М. М.). Это — наиболее быстро следующие друг за другом звуки или ударные импульсы, которые человек еще в состоянии воспринимать как отдельные. За этим порогом при увеличении частоты отдельные толчки начинают сливаться в сплошное гудение, трещание, а при определенной форме колебаний — в низкие звуки (16 кол/сек — *До* субконтроктавы).

Для объяснения физиологического минимума длительности в психофизиологии выдвинута гипотеза дискретного восприятия, согласно которой для адекватного восприятия необходим «квант времени», в среднем равный 100—200 миллисекунд. Если звук короче, то у воспринимающего не возникает определенного образа. Данные, свидетельствующие в пользу этой гипотезы, были получены в исследованиях восприятия изолированных коротких шумовых и тональных импульсов¹, а также в фонетических исследованиях².

Порог восприятия в большинстве случаев совпадает с порогом музыкально-технических возможностей испол-

¹ Эти данные близки к результатам А. Моля: 6—12 М. М. (см.: А. Моль. Теория информации и эстетическое восприятие, стр. 125).
² См. об этом: Е. Скучик. Основы акустики, т. II, стр. 99.

¹ Л. А. Чистович. Временные характеристики слуха. Автореферат диссертации. Л., 1958.
² М. Г. Каспарова. Восприятие временных интервалов. «Вопросы психологии», 1963, № 3, стр. 73.

нения. Но иногда этот последний значительно ниже. На самых медленных — духовых инструментах (при *staccato*) и в пении, как показывают расшифровки звукозаписей крупных исполнителей, могут извлекаться звуки в 0,15—0,25 сек. На самых быстрых — порог равен 0,06—0,08 сек, а иногда и еще меньше (особенно при *legato*). Полученные физиологами данные говорят о том, что максимальная частота движений пальца равна 11 ударам в секунду, а при смене пальцев, следовательно, — 22 ударам в секунду¹.

Таким образом, верхняя граница частоты определяется для музыкальных ритмов возможностями восприятия и воспроизведения, способностью к быстрым исполнительским движениям, пределом пальцевой техники или техники голоса, языка (при игре на духовых инструментах), кистей рук и т. д., а также техническими возможностями инструмента и некоторыми законами акустики.

Однако в музыкальной практике сравнительно редко возникает потребность подойти к границе краткости. Лишь иногда в исполнении на определенных инструментах этот порог сдвигается, но тогда частота чередования отдельных единиц перестает восприниматься как ритмическая. Она становится элементом артикуляции, филирования, штриха, тембра, характера звучания: например, *trulato* при игре на духовых инструментах, тремоло на струнных щипковых, глассандо на арфе и фортепиано, трель, дробь на ударных инструментах. Недоступные для непосредственного «поэлементного» управления отдельные звуки или ритмические удары являются недоступными и для ритмического чувства. Слушатели замечают только, что эти толчки есть, причем довольно частые, но ритмические соотношения их длительностей и их количество для слуха не очень существенно.

Совпадение возможностей восприятия и воспроизведения неслучайно. Оно говорит о том, что способность ритмического восприятия формируется в тесной связи с физиологическими двигательными умениями. Если у человека нет двигательных навыков, характеризующихся высоким темпом, при котором каждая отдельная

¹ Д. Г. Элькин. Восприятие времени, стр. 57.

ритмическая единица действия еще подвластна его контролю, то он не может активно и воспринимать такой ритм.

Итак, диапазон частот, которые человек в состоянии оценивать и воспроизводить как ритмические, расположен между 5—10 и 720—960 М. М.

Внутри этого диапазона не все частоты качественно одинаковы для восприятия. Условно он может быть разделен на три участка. В области низких частот отдельные удары в музыкальном восприятии чаще всего дробятся на мелкие и заполняются мысленно более частыми долями, свойственными средней области рассматриваемого диапазона. В области высоких частот отдельные удары в восприятии группируются по два, три, четыре и более, образуя равные по длительности ячейки, чередующиеся в темпе, также свойственном средней области.

Эту среднюю область можно назвать собственно темповым диапазоном. Она, конечно, меньше всего диапазона частот, воспринимаемых человеком и употребляемых в музыке. Определить ее границы можно различными путями. Один из них — изучение темпов исполнения музыкальных произведений. Фиксация темпов достаточно большого количества произведений может дать полную и достоверную картину диапазона темпов, фактически встречающихся в музыкальной практике.

Именно такие данные отражает приводившийся на рисунке 3 график В, построенный на материале осциллографических и хронометрических расшифровок темпа и ритма музыкального исполнения произведений самых различных жанров и стилей. Графическая кривая статистического распределения метрономических частот показывает, что темповый диапазон в исполнительской практике ограничен приблизительно 30 М. М., с одной стороны, и 240 М. М. — с другой. Лишь в сравнительно редких случаях медленные темпы попадали в район 20 М. М., а быстрые — достигали величины 320 М. М.

На этом графике не отражены только темпы исполнения при замедлениях и ускорениях. Как уже говорилось, расшифровки показывают, что при замедлениях темп может доводиться до еще более низкой границы — нередко до 10 М. М., а при ускорениях до более высокой — 340 М. М.

Приведенные данные говорят о том, что шкала метронома, на которой нанесены значения темпов от 40 до 208 ударов в минуту, может быть несколько расширена.

Однако возникает вопрос: соответствуют ли крайние метрономические значения темпа, установленные объективным методом расшифровки, тем субъективным темпам, которые в этих случаях, в действительности, были основой восприятия. Такой вопрос уже выдвигался рядом музыковедов, исполнителей и музыкантов-педагогов. Так, Г. П. Прокофьев писал о встречающихся в музыкально-педагогической практике ошибках, выражающихся в подмене темпа, указанного композитором, другим темпом, более удобным для восприятия, но кратным заданному. «В медленных темпах такие исполнители «живут» какой-то удобной для них дробной долей той подлинной пульсации, которая задана в этом произведении композитором, в быстрых — они объединяют в одну несколько пульсаций...»¹.

К. Закс считает это не ошибкой воспроизведения или восприятия, а законом. «Действительные изменения темпа, — пишет он, — настоящие ускорения и замедления возможны лишь в значительно более узких пределах. Максимум медленности, который вполне допустим для равномерного шага или дирижирования, это, по-видимому, — 32 М. М., а возможно и более высокое метрономическое значение. Максимум быстроты, сверх которого дирижер уже будет суетиться, а не дирижировать, это примерно — 132 М. М.»².

С этим утверждением можно согласиться, если принять, что равномерный шаг или дирижирование являются моторной основой восприятия темпа во всем диапазоне частот метрической и ритмической пульсации. Однако нет особых оснований и для того, чтобы отвергать противоположную точку зрения, согласно которой основой восприятия ритма и темпа при разных скоростях движения могут быть и другие двигательные предпосылки.

Разрешить эту дилемму можно, воспользовавшись другим способом определения границ темпового диапа-

¹ Г. П. Прокофьев. Формирование музыканта-исполнителя. М., изд-во АПН РСФСР, 1956, стр. 20.
² C. Sachs. Rhythm and Tempo. New York, 1953, p. 33.

зона — экспериментальным. Это и есть второй путь — путь изучения психологии восприятия и воспроизведения музыкального темпа.

В специальных опытах музыкантам предлагалось фиксировать метрическую пульсацию при слушании медленных и быстрых музыкальных произведений. Для того чтобы на результатах не отразилось предварительное знание размера и темпа, указанных в нотном тексте, давались произведения преимущественно мало известные и ранее не исполнявшиеся участвующими в опытах музыкантами. Частота метрической пульсации, воспринимавшаяся ими как основной темп произведения, фиксировалась или с помощью секундомера, или на шлейфовом осциллографе.

Как показали эти опыты, диапазон воспринимаемых темпов и распределение темпов на графике В (рис. 3), построенном по данным объективных расшифровок звукозаписей исполнения, весьма сходны по границам. Небольшие расхождения границ объясняются двумя причинами. Во-первых, в описанных опытах фигурировало меньшее количество произведений. Во-вторых, в некоторых случаях воспринимаемые размер и темп не совпадали с обозначенными в тексте. Так, например, каждая доля такта в романсе Н. А. Римского-Корсакова «Редет облакв летучая гряда» иногда воспринималась как целый трехдольный такт, а темп оценивался как умеренный или даже быстрый, тогда как в нотах указан размер $\frac{12}{8}$, а темп Largo $J. = 48$. Однако подобные случаи, крайне редкие, являются скорее исключением.

В целом же опыты по восприятию и по воспроизведению самого быстрого и самого медленного темпов свидетельствуют о том, что границы темпового диапазона являются более удаленными друг от друга, нежели считал К. Закс.

Что же касается удобства движений при дирижировании, то, безусловно, замечание Закса о суетливости в быстрых темпах до известной степени справедливо. Однако степень быстроты или медленности во многом зависит здесь от мастерства, от умело выбранного технического приема. Эксперты дирижеры, к которым обращался автор с просьбой указать практически возможные крайние темпы движения рук и показать при-

емы тактирования в этих темпах, дали материал, на основании которого можно определить пограничные темпы при дирижировании. В медленных темпах это частоты 30—40 М. М. без дробления, в быстрых — частоты 200—250 М. М.

Таким образом, изучение темпов исполнения, особенностей восприятия и воспроизведения различными путями приводит к одним и тем же результатам: шкала темпов, применяемая в музыкальной практике, не ограничивается 40 М. М. в медленном движении и 208 М. М. — в быстром. Основным диапазоном темпов следует считать диапазон 30—240 М. М., учитывая, что при замедлениях и ускорениях возможно еще большее расширение диапазона.

Для того чтобы подойти к качественному анализу музыкальных темпов, необходимо рассмотреть внутреннюю структуру темпового диапазона. На практике и в теории его делят на три области: медленные, умеренные (средние) и быстрые темпы. Границы между этими областями не являются резкими и однозначными. В каждом конкретном случае отнесение темпа к быстрому, среднему или медленному будет зависеть от различных условий, из которых, наряду с частотой чередования основных метрических долей, наиболее важную роль будут играть музыкальные факторы: тип ритмического рисунка, фактура, мелодическая динамика, напряженность гармонического развития и т. д. Однако ясно, что кроме этих факторов существуют и более общие элементарные критерии, на основании которых человек относит самые разные по характеру и звуковой структуре произведения к быстрым, умеренным и медленным. Попытаемся, используя разнообразные фактические сведения, полученные музыкальной теорией, акустикой, психологией и другими науками, определить, каковы эти критерии, и выяснить их природу.

Как известно, на шкале метронома кроме числовых значений нередко имеются еще и итальянские обозначения основных темпов. Сравним два встречающихся на метрономах варианта:

40—69 М. М. — Largo	50—63 М. М. — Largo
69—104 М. М. — Larghetto	66—80 М. М. — Adagio
100—120 М. М. — Adagio	84—100 М. М. — Andante
126—152 М. М. — Andante	100—126 М. М. — Allegretto
160—184 М. М. — Allegro	132—160 М. М. — Allegro
184—208 М. М. — Presto	168—200 М. М. — Presto

Ясно, что разметка первого варианта неудовлетворительна. Более правильной является разметка второго. Из приведенных примеров видно, что к средним темпам относят частоты 126—160 (в первом случае) и 84—126 М. М. (во втором случае). Сопоставим эти данные с данными различных темпов человеческих действий и ритмов, присущих человеку.

Критерием, по которому оценивается скорость метрического движения, в старину считали частоту человеческого пульса. Такой точки зрения многие придерживаются и сейчас. Указания на эту связь можно найти в различных старинных сочинениях по теории музыки, в руководствах и школах. Так, флейтист И. Кванц в своей «Школе игры на поперечной флейте» дает целую шкалу темпов, выраженную через отношения к частоте пульса — метронома тогда еще не было¹. Упоминание о такой связи музыкальных темпов с темпом сердечной деятельности встречается и в современных учебниках по теории музыки².

Однако сам факт связывания музыкальных темпов с темпом биения сердца нельзя еще считать достаточным доказательством того, что пульс является физиологической основой музыкальных ощущений быстроты, умеренности или медленности. Пульс мог, например, рассматриваться в старину лишь как удобный естественный критерий для определения неизвестного по известному в практических ситуациях. Такого мнения придерживается, в частности, Закс³. Отвергая предположения о пульсе как основе музыкальных темповых ощущений, он расходится во взглядах со многими музыковедами, с наиболее распространенным, пожалуй, воззрением на природу темпа.

Закс, как и ряд других исследователей, считает, что физиологической основой для восприятия темпа, для его отнесения к быстрым, медленным или умеренным скоростям служит темп человеческой ходьбы в спокойном состоянии. Однако серьезных доказательств этого положения, если не считать некоторой близости темпа шага и средних музыкальных темпов, по существу не выдвигают.

¹ I. I. Quantz. Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Neudruck, Leipzig, 1906, S. 201—210.

² K. Johnen. Allgemeine Musiklehre. Leipzig, 1952, S. 5—10.

³ C. Sachs. Rhythm and Tempo, pp. 32—34.

галось. Между тем и в «теории шага» много неясностей. Вряд ли она может дать точный ответ на такие, например, вопросы: почему именно спокойный шаг признается критерием; что такое спокойный шаг; на каких основаниях можно определить, какой шаг считать спокойным, — ведь спокойный шаг может быть и медленным с точки зрения музыкальной шкалы темпов, и в то же время быстрая ходьба возможна в спокойном состоянии. Шаг, как и пульс, — величина, с которой можно сравнивать. Но осуществляется ли это сравнение в действительности?

Музыкант может сознательно ориентироваться на представления о темпе ходьбы при определении метрономического значения музыкального темпа, но естественная оценка любого движения как скорого, среднего или медленного осуществляется в большинстве случаев без непосредственных ассоциаций с темпом шага, без сравнений с ним. Конечно, вполне возможны и такие случаи, при которых в самом музыкальном материале, в самом ритме заключены некоторые образные элементы, наталкивающие на ассоциации с шагом. Таковы, например, произведения в жанре марша. Если же, кроме того, оценка темпа марша производится при фактической ходьбе под музыку марша, то шаг, безусловно, является основным критерием темпа.

Но такие случаи не исчерпывают собой всего многообразия условий, в которых звучит и воспринимается даже марш, как не исчерпывают этого многообразия и в целом все жанры, связанные с определенными видами движения: обширная область танцевальной музыки; народные песни, сопровождающие труд.

Существует и третья теория, согласно которой критерием музыкального темпа является некая заложенная в организме человека, присущая ему индивидуальная темповая константа, которая определяет собой темпы всех его конкретных действий. Эта теория индивидуального ритма и темпа широко развивалась в физиологии и биомеханике (Андерс, Ваххольдер, Хилл).

Так, исследователь Андерс на основе опытов, в которых испытуемым предлагалось свободно выбирать произвольный темп ходьбы, считая возможным, несмотря на значительный разброс частот, сделать вывод о том, что каждому испытуемому присущ свой индивидуальный

ритм¹. Ваххольдер поставил сходные опыты с движениями руки и нашел, что в них достаточно отчетливо выступает наличие «внутреннего индивидуального ритма»².

Метафизический в своей основе, этот взгляд был в дальнейшем развит физиологами и биомеханики преодолен. Физиологические исследования подтверждают, что в конкретных условиях может вырабатываться некоторый оптимальный ритм действий, но он не является изначально присущей организму константой и в зависимости от условий может изменяться. «Факты решительно противоречат представлению о ритмичности двигательного аппарата, — пишет М. И. Виногорадов. — Оптимальный ритм физиологической системы есть величина, легко на ходу сдвигаемая в ту или иную сторону»³.

Вместе с тем исследования физиологов и психологов показывают, что восприятие и воспроизведение темпов в известной степени может зависеть от типологических различий в нервной деятельности, хотя это влияние и может конкурировать с основным фактором — с сонной обусловленностью критериев быстрого, среднего и медленного музыкальных темпов, оказывающей нивелирующее действие на конституциональную «предрасположенность» к тем или иным темпам. С этой точки зрения и следует оценивать результаты современных исследований так называемого «личного» темпа⁴.

Таким образом, рассмотренные теории, на основе которых иногда строятся объяснения о связях музыкальных темпов с темпами человеческих действий или

¹ P. Anders. Über den individuellen Eigenrhythmus beim menschlichen Gange und seine Beziehungen zum Rhythmus der Herz- und Atemtätigkeit. Pflügers Archiv für die gesamte Physiologie des Menschen und der Tiere. Band 220., Heft 1. Berlin, 1928, S. 287—299.

² K. Wachholder. Selbstgewähltes Bewegungstempo und seine Beziehung zum «Eigenrhythmus» und zur Ökonomie der Bewegung. Arbeitsphysiologie. Zeitschrift für die Physiologie des Menschen bei Arbeit und Sport. Band 7., Heft 1. Berlin, 1933, S. 422—429.

³ М. И. Виногорадов. Физиология трудовых процессов. М., «Медицина», 1966, стр. 171.

⁴ См. об этом: С. Н. Беляева-Экземплярская. Определение личного темпа и ритма в повседневной жизни («Вопросы психологии», 1961, № 2, стр. 61—74); а также: Э. Герон. Проявление индивидуальных особенностей человека в темпе его движений (там же, стр. 51—60).

биологических ритмов, не являются достаточно обоснованными, точными и не охватывают всех явлений.

Фактические данные, приведенные в таблице на рисунке 3 (график Д), показывают, что обобщенные представления о среднем темпе, возникающие у музыкантов в результате большой практики, в точности не совпадают ни с темпами пульса, ни с темпами ходьбы, а являются как бы средней между ними величиной.

В одной из серий психологических опытов музыканты-эксперты, а также непрофессионалы, фиксировали вслед за представлениями о среднем музыкальном темпе частоту своего пульса. Каждое значение среднего темпа выражалось в виде численного отношения его к темпу пульса и отмечалось на общем графике (рис. 4) в виде точки. На рисунке 4, где темп пульса принят за единицу, видно, что точки, соответствующие представлениям о среднем темпе, группируются справа и слева от нее, то есть чаще всего дают более высокое или более низкое значение (десятичные и простые дроби снизу обозначают отношение представляемой частоты к частоте пульса):

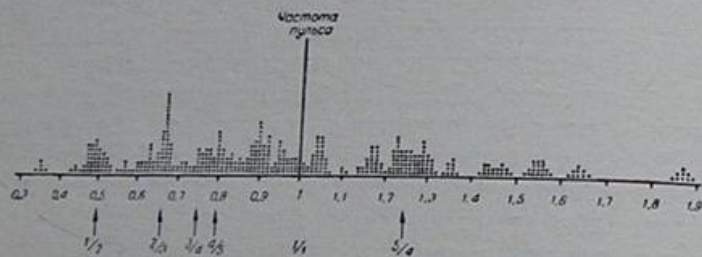


Рис. 4. Соотношение среднего музыкального темпа и темпа пульса (частота пульса принята за единицу)

Это несовпадение, которое отмечал, критикуя «теорию пульса», Закс, может объясняться тем, что человек обычно не ощущает биение сердца. Сказанное вовсе не означает, что невозможны случаи, в которых возникает какая-то временная связь между музыкальным восприятием или исполнением и сердечной деятельностью. Но наблюдавшиеся иногда факты связи не подтверждают того, что пульс является фундаментом ощущения темпа.

Данные, которые получил французский исследователь Р. Франсез, показывают, что имеет место обратная

зависимость: музыкальный темп, ритм, структурное строение произведения и другие музыкальные факторы могут подчинять себе ритм внутренних физиологических процессов¹. Указанная зависимость была обнаружена и в экспериментах, описанных Д. Г. Элькиным².

По-видимому, аналогичным образом обстоит дело и с локализацией областей медленных и быстрых темпов. Из таблицы на рисунке 3 видно, что быстрый темп, например, музыканты представляют себе чаще всего со значениями 160—192 М. М., весьма близкими к темпам свободного не спортивного бега, а самый медленный темп близок к темпу дыхания. Но из таблицы видно также, что вообще музыкальные темпы совпадают и с темпами других ритмических процессов, встречающихся в жизни.

Сопоставление этих данных может служить основой для следующей гипотезы. Ни один из конкретных видов немusical деятельности ритмического характера, как и ни один из биологических ритмов, не может быть единственной опорой для восприятия музыкального ритма уже в силу того, что эти ритмы специфически связаны с определенной практической работой, с ее характером и содержанием, и ни один из них не выделяется среди других каким-то исключительным привилегированным положением по отношению к музыкальному ритму и темпу.

Лишь в отдельных случаях в некоторых жанрах возникают связи музыкальных ритмов с ритмическими рабочими процессами. Чаще всего такие связи являются историко-генетическими. Такова, например, связь трудовых песен с самим процессом труда, с его ритмикой, описанная К. Бюхером³.

Основой оценки темпа при восприятии музыки являются те специальные ритмические двигательные ощущения, которые вырабатываются в процессе музыкального воспитания, в процессе овладения музыкальным опытом — опытом исполнения, слушания и сочинения музыки. Известно, что при слушании музыки у человека

¹ R. Frances. Recherches électropolygraphiques sur la perception de la musique. Revue de laryngologie, otologie, rhinologie, 77 An. Suppl. Mai 1956, Bordeaux, pp. 482—489.

² Д. Г. Элькин. Восприятие времени, стр. 68—71.

³ К. Бюхер. Работа и ритм (перевод с нем.). М., 1923.

возникают реальные мышечные пульсации в самых различных областях: в мышцах рук, ног, головы, туловища, в области гортани. При развитых навыках восприятия они интериоризируются, заменяются двигательными представлениями. Эти специальные ощущения и представления, безусловно, возникают на базе уже сформировавшихся немusыкальных двигательных реакций, образующих, однако, не какой-то один стержень, а целую «клавиатуру» темпов.

Существенную роль играют здесь совпадения музыкального темпа с темпами шага, бега, танцевальных движений, с одной стороны, и с ритмом дыхания — с другой. В этих взаимосвязях находит свое отражение разделение музыкальных произведений на две основные жанровые сферы — сферу активных моторных, танцевальных жанров и сферу жанров кантиленных, вокальных, идущих от пения и напевного речевого интонирования.

Музыкальные темпы совпадают по своим количественным характеристикам не только с темпами человеческих действий. Разнообразные ритмические явления природы — мерное дыхание моря или ветра, шелест листвы, ритмы порхания бабочек — все это может быть воплощено в музыкальных ритмах и темпах. И все же даже самая очевидная непосредственная связь с тем или иным видом ритма природы еще не характеризует сути отражающегося в музыке мира. Этот мир — мир человеческий, мир мыслей, эмоций, образов. Все ритмы природы воспринимаются сквозь призму человеческого индивидуального и социального опыта и окрашиваются человеческой динамикой и интонацией. Ручей становится говорящим, волны дышат и шепчут, во вздрагивании крыльев бабочки нам чудится выразительность нервных, порывистых или грациозных человеческих движений. Антропоморфизм сказывается и здесь — в области двигательного опыта. Поэтому именно человеческие ритмы — ритмы речи, дыхания, разнообразных трудовых действий — и связанные с ними темпы наиболее важны как предпосылки выразительности музыкального темпа и ритма.

Однако, будучи воспринята лишь как ритмика речи, танца, трудовых движений, ритмика звуковая не будет еще музыкальной. Только тогда, когда она станет обоб-

щением и отвлечением от конкретного вида ритма и будет опираться на широкий круг музыкальных ассоциаций, она станет ритмикой собственно музыкальной. Рацумеется, в конкретных случаях исполнитель может подчеркнуть в ней то или иное начало, например танцевальное или речевое, а слушатель в таких случаях подсознательно ощущает восьмые ноты как говорящие или скачущие, четверти — как шагающие, а целые — связывает с мерным дыханием и т. п.

Итак, диапазон употребляемых в музыке скоростей движения нельзя определить однозначно. Общее представление о его границах может дать следующая краткая таблица, суммирующая результаты проделанного анализа:

Таблица

	Количество ритмических единиц в минуту	
	Нижняя граница	Верхняя граница
Предельные частоты ритмического рисунка (от структурно-синтаксических ритмов до чередования звуков в быстрых пассажах)	5—10	720—960
Пределы замедлений и ускорений темпа в процессе исполнения	10	340
Границы основных темпов	30	240

Внутри этого достаточно большого диапазона музыкальные темпы совпадают с самыми разнообразными темпами человеческой деятельности, из которых следует особо выделить темпы речи, ходьбы, бега, дыхания, разнообразных танцевальных и трудовых движений.

Качественная определенность отдельных участков темпового музыкального диапазона, таким образом, во многом зависит от образно-характеристических, эмоциональных и обобщенно-логических ассоциаций, обеспечиваемых наложением его на широкую шкалу естественных человеческих ритмов и темпов.

Восприятие музыкального ритма во всей его сложности основано на функционировании специального

слухо-моторного аппарата. Это системный анализатор, обладающий разветвленной сетью мышечных, двигательных окончаний, способных настроиваться на те или иные ритмические частоты. Конкретный музыкальный ритм, характеризующийся определенными частотно-темповыми значениями, вызывает в восприятии целый ансамбль двигательных ощущений и представлений, в котором за движением, например, шестнадцатых может следовать легкий пальцевой или артикуляционно-речевой аппарат, а за основным темпом — более тяжелый, например рука. Включение моторики разнообразного характера обеспечивает полноту ритмического переживания, его особую непосредственность и активность.

Специфичность музыкального ритма выявляется уже в темповой стороне музыки. Она заключается, в частности, в известной независимости критериев среднего, быстрого и медленного музыкальных темпов и множества их оттенков от прямого влияния индивидуальных физиологических факторов, в их обусловленности общественной музыкальной практикой, выработавшей свои общезначимые, достаточно самостоятельные и стабильные «сенсорные эталоны» быстроты, умеренности и медленности.

Она заключается и в том, что, будучи связан с разнообразными жизненными прообразами ритмических процессов через совпадение темпа и рисунка движения, через «опыт» рабочих органов человека, по совместительству выполняющих функции эффекторных звеньев в аппарате ритмического чувства, музыкальный ритм вместе с тем является по отношению к этим процессам художественным обобщением и отвлечением, приобретшим новую конкретизацию, новое воплощение в музыкальной ткани.

Можно предположить, что языковая природа музыки даже в такой наименее специфической ее стороне, какой считается темп, должна сказываться не только в моментах стабильности, константности эталонов, обнаруженных на первом, самом общем уровне анализа, но и в стремлении к упорядоченности средств, также характерном для большинства языков. Рассмотрению проявлений упорядоченности в соотношениях музыкальных темпов, системности музыкальной темповой шкалы и посвящен, в основном, следующий раздел очерка.

Соотношения темпов, темповые изменения при замедлениях и ускорениях

Изучение характера восприятия различных темпов и темповых изменений — ускорений, замедлений или поставлений темпов — выдвигает ряд трудных вопросов: как соотносятся между собой медленные, средние и быстрые темпы; непрерывна ли темповая шкала; строга ли пропорциональны ощущаемые изменения темпа изменениям объективной частоты метрической пульсации.

Полученные в опытах графики, отражающие расположение средних, быстрых и медленных темпов, показывают, что основные темпы соотносятся друг с другом по своей частоте приблизительно так же, как октавные звуки, то есть если принять средний темп за основу, то медленный будет иметь частоту вдвое меньшую, а быстрый — в два раза большую.

Такое соотношение частот обнаруживается и на общем графике обобщенных представлений о темпах (рис. 3Г и Д), и на графиках, которые строились для каждого испытуемого отдельно. На общем графике видно, что метрономические значения, соответствующие «октавам», расположены довольно ясно выделяющимися зонами вокруг кратных численных величин. В медленных темпах преобладают частоты, группирующиеся около значений $40=48$ М. М., в средних — $80=96$ М. М., в быстрых — $160=192$ М. М.

Быстрый, средний и медленный темпы воспроизводились испытуемыми в разной последовательности и были разделены небольшими промежутками времени, необходимыми для записи результатов. Чтобы выяснить, не является ли наблюдаемая в опытах тенденция к кратности в воспроизведении различных темпов следствием их непосредственного сопоставления друг с другом в ходе эксперимента, была проведена серия контрольных опытов, в которых разные темпы воспроизводились в разное время и, таким образом, не могли оказывать влияние друг на друга. Оказалось, что кратность, «октавность» проявляется в такой же степени и в контрольных опытах. Это дает основание для заключения о том, что причина кратности коренится не только в том взаимном влиянии, которое могут оказывать друг на

друга сопоставляемые темпы, но и в самих темповых представлениях музыкантов и в музыкальной практике, отражением которой в той или иной степени являются эти представления.

Роль кратных соотношений темпов в практике подтверждается и анализом исполнительских трактовок музыкальных произведений, в которых кратные соотношения темпов типа *doppio movimento* встречаются гораздо чаще, чем это обозначается тем или иным способом в нотной записи.

Таким образом, сопоставляемые различные темпы имеют тенденцию к кратности. Вместе с тем результаты психологических экспериментов, где разные темпы разделялись лишь небольшими промежутками времени, свидетельствуют и о некоторых других закономерностях взаимодействия темпов, в известном смысле противоположных описанному. Они выражаются в том, что при сопоставлении темпов «октавные» или «двухоктавные» интервалы между ними иногда расширяются по сравнению с точным математическим значением, более узкие интервалы (например, темповые кварты и квинты) — слегка сужаются.

В музыкальном же исполнении эти тенденции видоизменяются в зависимости от характера сопоставления разделов произведения, от типа контраста.

Конечно, аналогия с октавами в распределении темпов является в известной мере условной, и тем не менее из нее логически вытекает предположение: не простирается ли указанное сходство и дальше, не обнаруживает ли себя кратность в более сложных, чем октавность, соотношениях, то есть не существуют ли наряду с октавами и более узкие темповые интервалы — квинты, кварты, терции, секунды.

По-видимому, категорически такую возможность отрицать нельзя. Расшифровки темпа исполнения в крупных произведениях показывают, что в некоторых случаях подобные, более сложные кратные соотношения темпов практически реализуются. Чаще всего они бывают связаны со сменой размера. Например, при смене двудольного метра трехдольным в соотношениях темпов может появиться «квинта» (2:3). Это легко объяснить тем, что в таком случае длительность метрических группировок остается одинаковой. В других же случаях

сохраняется длительность ритмических единиц, а длительность группировок их изменяется¹.

Важной естественной предпосылкой кратных соотношений является внутренняя гармоничность темпового ощущения, многомерность лежащей в его основе метрической пульсации. Как музыкальный звук состоит из гармонически соотносящихся основного тона и обертонов, так и метр кроме периодичности тактовых долей может включать чередование более мелких и более крупных единиц и групп. Анализ роли метрической многомерности будет дан в следующем разделе. Здесь же лишь отметим, что она способствует возникновению кратности темпов при сопоставлении. Переход к вдвое быстрому темпу, например, с этой точки зрения есть переключение с основного метрического «тона» на октавный «обертон», начинающий с момента смены выполнять функцию ведущего. Механизм нахождения кратного соотношения темпов в таких условиях напоминает отчасти действие относительного слуха при определении мелодического интервала между звуками, так как точное интонирование интервала базируется и на сравнении основных тонов в образующих его звуках, и на взаимосвязях их совпадающих гармоник.

Другая естественная предпосылка кратности темпов коренится, как будет видно далее, в особенностях функционирования слухо-моторного аппарата ритмического чувства. Она была выявлена в опытах с помощью измерений порога чувствительности к изменениям темпа. Порог чувствительности характеризуется величиной минимального различимого сдвига темпа. Многократное ступенчатое изменение темпа воспринимается как плавное, если ступени отличаются одна от другой всего лишь на пороговую величину.

В упомянутых опытах музыканты должны были, начав от самого медленного или от самого быстрого темпа, постепенно через минимальные изменения темпа переходить к противоположному краю темповой шкалы. Каждая из ступеней темпа — испытываемые должны были воспроизводить ее как ровное движение метрических

¹ Анализ роли таких соотношений, а также расшифровки темпа и ритма исполнения музыкальных произведений приводятся автором в книге «О музыкальном темпе» (стр. 44—46, 88—93).

долей в пределах восьми или шестнадцати тактов — фиксировалась сразу же. Следующая ступень отделяется от предыдущей интервалом в 10—20 сек — прициклических произведений. В некоторых опытах пауза была больше, в других — отсутствовала. Опыты давали возможность установить, какова пороговая величина темповых изменений при воспроизведении, то есть на какой минимальный интервал человек может изменить темп, будучи при этом уверен в изменении и способен воспринимать его. Кроме того, можно было определить, как влияют паузы на пороговое изменение при сопоставлении темпов.

Считается, что пороговая величина темповых изменений равна в среднем четырем процентам¹. Однако эти данные требуют уточнения. Очевидно, что порог зависит от целого ряда факторов, в частности от паузы, так как практически различие темпов осуществляется не только при переходах типа *attacca*, но и при самых разных по характеру и длительности паузах.

Было проведено около 70 опытов. Метрономические данные, соответствующие каждому этапу ускорения или замедления, осуществляемого музыкантом-экспертом, фиксировались в виде точек над шкалой темпа. Вот, например, какими шагами производилось ускорение в одном из опытов:

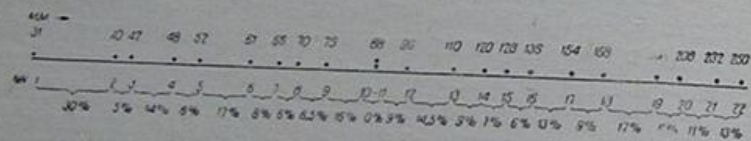


Рис. 5. График постепенного ускорения при дирижировании.

Из графика видно, что расстояния между соседними точками не всегда одинаковы, но почти все они превышают величину 4%.

При повторных опытах с одним и тем же экспертом точки наносились на тот же индивидуальный график. Плотность распределения точек на каждом участке графика, разделенная на количество опытов, и являлась

¹ См.: Н. А. Гарбузов. Зонная природа темпа и ритма. М., изд-во АН СССР, 1950, стр. 9.

характеристикой чувствительности к темповым изменениям на соответствующих участках темпового диапазона, а также свидетельствовала о средней пороговой величине, характерной для данного эксперта.

Результаты опытов отражают индивидуальный характер представлений о темпе и темповых изменениях у каждого человека. Однако в гораздо большей степени они позволяют говорить об общих закономерностях.

Так, например, выяснилось, что наиболее частой при паузе между фиксируемыми темповыми сериями в 10—20 сек, является величина в 7%. Интересно, что это соответствует данным М. А. Алексеева, исследовавшего пороги восприятия темповых изменений при периодических звуковых сигналах¹.

Чаще всего весь темповый диапазон покрывался 20—30 ходами. При большем числе градаций некоторые из них оказывались мнимыми, то есть объективно соответствовали или повторению темпа, или даже возвращению назад (пример подобного «топтанья на месте» виден на рисунке 5 — шаги № 10 и № 11).

Выяснилось, что пороговая величина не на всем протяжении диапазона темпов одинакова. В медленной части диапазона она увеличивается с 7% до 10—12%. Этим, в частности, объясняется то, что при замедлениях впечатление равномерного снижения скорости создается объективно все более прогрессирующим замедлением частоты метрической пульсации.

Аналогичные различия выявляются и в величинах изменения темпа при обозначениях *rosso più mosso* и *rosso meno mosso*. Как показал анализ композиторских расшифровок этих обозначений в операх П. И. Чайковского и Н. А. Римского-Корсакова, в области медленных и умеренных темпов изменения темпа при указании «rosso» в среднем составляют 20%, в области же быстрых темпов — 15%.

В общем же величина сдвига в подобных случаях, как видно из приводимого ниже графика, значительно больше пороговой величины.

¹ М. А. Алексеев. Роль звукового анализатора в восприятии ритма и в ритмической мышечной деятельности. «Бюллетень экспериментальной биологии и медицины», т. XLI, № 6. М., «Медгиз», 1956, стр. 7—15.

Это значит, что требование изменить темп «чуть-чуть» сами композиторы лишь в редких случаях расшфировывали как изменение в 7%. Чаще же всего приводимые ими рядом с итальянскими предписаниями метрономические обозначения дают 14—15%, например 84 М. М. после 72 М. М. в «Евгении Онегине» П. И. Чайковского (№ 8 «Интродукция и сцена с няней») или 66 М. М. после 76 М. М. в «Псковитянке» Н. А. Римского-Корсакова (первое действие).

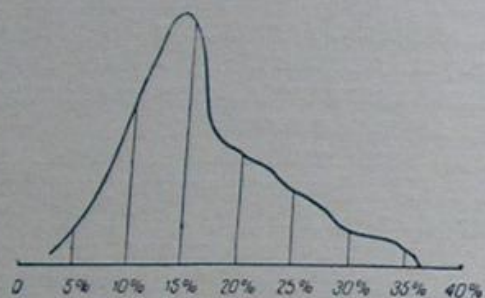


Рис. 6. Величина изменений темпа при указании poco più mosso или poco meno mosso

Анализируя экспериментальные данные, полученные в опытах с постепенным ускорением или замедлением, можно заметить также, что равномерность темповой шкалы оказывается относительной. На графике изменений пороговой величины кривая, соответствующая медленному участку шкалы, не только поднимается до 10—12%, но и является волнообразной. Еще более неравномерны эти кривые на индивидуальных графиках.

Эта неравномерность темповой шкалы лишь отчасти объясняется случайными ошибками. Регулярная повторяемость такой неравномерности в опытах заставляет предполагать, что имеются и специфические закономерные причины, обуславливающие волнообразность изменений пороговой величины на разных участках.

Рассмотрим в качестве примера один из индивидуальных графиков темповых изменений, на котором каждое измерение темпа в опытах с постепенным ускорением фиксировалось на графике А, а в опытах с замедлением — на графике Б. Подъемы графической кри-

вой соответствуют участкам темповой шкалы, где различимость мельчайших темповых изменений возрастает.

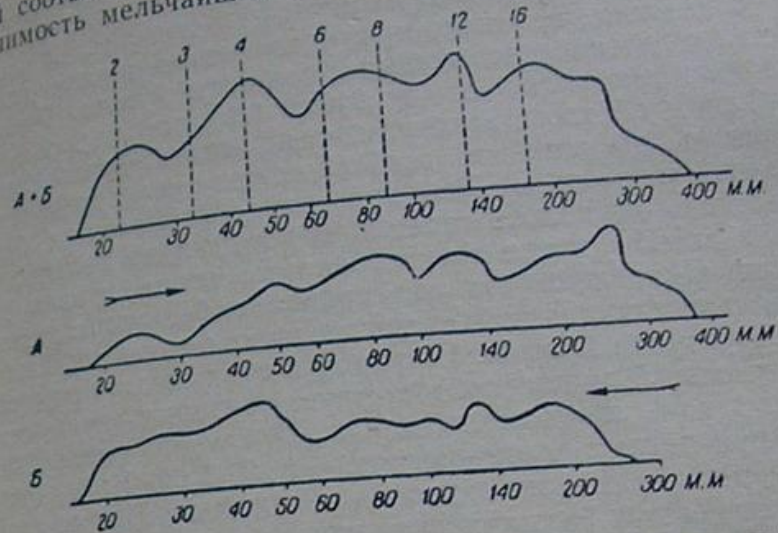


Рис. 7. Острота различения темповых изменений при постепенном ускорении (А) и замедлении (Б). Цифры над графиком А+Б обозначают количество метрических долей на один дыхательный цикл

Случайны ли эти периодические подъемы и спады остроты темпового различения? Нет ли в русле, по которому у каждого человека течет своя река времени, каких-нибудь особых препятствий, около которых и возникают заметные на графиках волны? Для выяснения этого графики темповых изменений сопоставлялись с данными о присущих человеку темпах сердечной деятельности и дыхания. Оказалось, что основной причиной неравномерности темповой шкалы является ритм дыхания. Частота дыхания и кратные ей величины (на суммарном графике «А+Б» они обозначены вертикальными пунктирными линиями) и являются теми пунктами темповой шкалы, где более всего возрастает тонкость темпового различения минимальных изменений скорости движения. Ритм дыхания как бы притягивает к себе все близлежащие по темпу ритмы. Поэтому около частот кратных дыханию темповые ступени при постепенном ускорении или замедлении становились значительно меньше. На приведенном выше графике видно, в частности, что особенное влияние на ощущение темповых градаций у данного музыканта оказывали частоты

в два, четыре и двенадцать раз больше по сравнению с дыханием. Шестикратная и восьмикратная частоты конкурировали друг с другом.

Возможно, что некоторое влияние на шкалу темпа у каждого человека оказывает и ритм пульса. Однако в описанных опытах оно не было обнаружено.

Таким образом, эксперименты показали связь между ритмами дыхания и особенностями воспроизведения различных темпов. Для проверки этого вывода было проведено несколько опытов, в которых во время воспроизведения темпа фиксировалась также кривая дыхания. Оказалось, что эта кривая в большинстве случаев координируется с метрическими пульсациями и со структурой музыки. При этом в зависимости от темпа дыхательный цикл соответствует разному количеству тактов или метрических долей. В случаях совпадения или при четных соотношениях — 1:2, 1:4, 1:8, — течение ритма и дыхания проходит плавно. При полных несовпадениях ритма исполнения и дыхания возникает неустойчивость темпа и стремление приспособить темп исполнения и темп дыхания друг к другу. Отсюда и возникает предпочтение темпов, совпадающих с величинами, кратными дыхательному циклу.

Аналогичные явления взаимосвязи темпа дыхания с разнообразными ритмическими действиями в труде и спорте описаны в научной литературе¹. Данные проведенных экспериментов соответствуют и наблюдениям музыкантов-педагогов и исполнителей. К. Йонен в своих опытах констатировал связь дыхания с ритмом исполнения у пианистов². О связи исполнения с дыханием писал К. Г. Мострас, ссылаясь на опыты Е. Н. Малютина и Д. А. Аспелунда. Мострас отмечал различные типы исполнительского дыхания и делал вывод: «В торможениях двигательного технического, ритмического характера значительную роль играет дыхание: оно не должно быть напряженным, задержанным, прерывистым. Обычно роль дыхания в исполнении недооцени-

¹ См., напр.: М. Е. Маршак. Регуляция дыхания у человека. М., «Медгиз», 1961; И. И. Лазарев. Связь ритма дыхания и движения гребца при распашной академической гребле. «Теория и практика физической культуры», 1963, № 6, стр. 33—37.

² К. Johnen. Das Klavierspiel im arbeitstechnischer Beleuchtung. Industrielle Psychotechnik. 1928, H. 1.

вается, а между тем оно оказывает заметное влияние на игру»¹.

Э. Штадлер и О. Шенде опытным путем показали, что немалое значение в игре на скрипке имеет совпадение выдоха и вдоха с движениями смычка вниз и вверх и что отчасти благодаря этому штрих «вниз» приобретает акцентирующий характер².

Дыхание связано и с восприятием музыкального ритма. Об этом писали в 1929 году Р. И. Зарицкая и А. М. Невинская³. Об этом же свидетельствуют упомянутые уже опыты Р. Франсеза.

Анализ описанной выше взаимосвязи объясняет также же, почему представления о медленных темпах часто совпадают с темпом дыхания. Определенное значение эта взаимосвязь имеет и в возникновении кратности быстрого, среднего и медленного темпов.

Итак, ответ на вопрос о плавности или ступенчатости темповой шкалы может быть следующим. Изменения темпа совершаются плавно, но в них может в той или иной степени обнаруживаться тенденция к неравномерности, к кратным соотношениям. Причины этой зачаточной кристаллизации ступеней в шкале темпов различны, разнородны. Одна из них заключена в самом музыкальном ритме, в кратности соотношений ритмических длительностей. Другая — во влиянии дыхания на восприятие и воспроизведение темпа и ритма.

Поступенчатая темповая шкала в некоторой степени сходна со звуковысотным рядом музыки, но вместе с тем и существенно отличается от него. Восприятие высотных интервалов и темповых осуществляется разными механизмами. Кроме того, роль последних неизмеримо меньше роли звуковысотных интервалов. Относительно слабая кристаллизация темповых интервалов и преобладание плавных «глиссандирующих» изменений темпа объясняется отчасти тем, что темпы, составляющие то

¹ К. Г. Мострас. Ритмическая дисциплина скрипача. М.—Л., Музгиз, 1951, стр. 225.

² E. Stadler und O. Szende. Geigenspiel und Atmung. Mitteilung I. Zeitschrift für angewandte Physiologie. Band 20., 1963, S. 156—163.

³ Р. И. Зарицкая и А. М. Невинская. Влияние музыки на процесс дыхания у детей и взрослых. «Вопросы изучения и воспитания личности», 1929, № 1—2, стр. 19—21.

или иное интервальное соотношение, значительно больше удалены друг от друга, нежели звуки в мелодии. Темповые интервалы воспроизводятся в длительные отрезки времени. Поэтому непосредственное сравнение темпов затрудняется, усложняется ритмическими и многими другими изменениями, которые происходят одновременно с изменением темпа.

Однако при всем этом кратные интервальные соотношения темпов играют достаточно заметную роль в исполнении и могут сознательно приниматься в расчет при работе над музыкальным произведением в процессе его подготовки к исполнению.

Самый факт тенденции темповой шкалы к постепенности и кратности соотношений свидетельствует о возможности системной организации даже в трудно поддающихся ей сторонах музыки. Он говорит также о том, что специфические языковые системы в процессе становления опираются на естественные свойства материала, на его особенности.

Взаимосвязь темпа исполнения и дыхания, безусловно, требует к себе внимания музыкантов-исполнителей. Ведь неравномерность темповых изменений, потенциальная дискретность темповой шкалы, «удобность» или «неудобность» темпа может использоваться исполнителями в определенных художественных целях. Для начинающих же музыкантов эта связь иногда оказывается помехой, затрудняющей ритмическое развитие, и ставит их перед необходимостью научиться свободно дышать при исполнении, легко и гибко приспособлять дыхательный темп к музыкальному.

Однако связь музыкального ритма и темпа с дыханием нельзя рассматривать только с точки зрения исполнительской техники. Она наряду с другими естественными предпосылками ритма выполняет важную эстетическую функцию. Пожалуй, больше, чем другие естественные ритмы, ритм дыхания, претворившись в музыке, способен сообщать ей непосредственность, человечность. Поэтому мы и говорим о движении музыкальной мысли, о ритме гармонических смен как о живом дыхании, которое управляет интонацией музыкального высказывания, так же как речевое дыхание воздействует на интонацию речи.

Именно эта роль дыхания, связанная с речью, с ин-

тонированием и пением, наиболее важна для восприятия музыки. Не случайно она стала одним из краеугольных камней теории интонации в трудах Асафьева.

Метр как формообразующее начало музыкального ритма

Если темповые особенности музыкального ритма, благодаря соотнесенности их с той или иной сферой двигательного опыта, принимают непосредственное участие преимущественно в создании образного, эмоционального характера музыки, то метр, тоже, конечно, связанный с содержательными, выразительными возможностями ритма (главным образом, через жанровую семантику), наполняет в первую очередь формообразующие, организующие функции. Если в темповой стороне ритма, который можно определить как основу ритма, метр, который можно определить как основу ритма, зависит его специфичность, музыкальность. Эти две возможности метра — формообразующая и «специфичная» — и будут предметом рассмотрения в данном и следующем разделах очерка.

Метр — это система организации ритмического движения, основанная на закономерном чередовании опорных и неопорных долей времени и проявляющаяся в акцентной пульсации и в кратности длительностей.

Уже из этого определения видны некоторые формообразующие возможности метра. Они заключаются в том, что метр позволяет сравнивать по длительности отдельные звуки и построения, ощущать их симметричность, уравновешенность, соизмеримость в пределах достаточно большого времени (до периода, а иногда и больше). Кроме того, качественная дифференциация опорных и неопорных долей времени является одной из основ для логической организованности музыки.

Формы проявления метра в музыке различного характера неодинаковы. Так, в танцевальной, активной музыке метр отчетливо проявляется в ярко ощущаемой метрической, акцентной пульсации; в медленно развертывающейся мелодии протяжной народной песни метр проявляется ощутимо лишь в кратности соотношений длительностей и в функциональном разграниче-

нии опорных и переходных моментов, не вызывающем впечатления акцентной пульсации.

Но главные проявления метра — акцентная пульсация и кратность длительностей тесно связаны друг с другом, так как определяются одной основой: чередованием опорных и неопорных моментов музыкального времени.

От выдвигания той или другой стороны метра на первый план, от их соотношений и взаимосвязей во многом зависит взаимодействие всего комплекса музыкально-выразительных средств, их координация. От этого зависит также и реализация тех или иных возможностей, которыми обладает метр.

В этом разделе мы рассмотрим формообразующие функции метра, связанные с акцентной пульсацией.

Акцентная метрическая пульсация — это более или менее четко воспринимающееся при слушании музыки чередование опорных и неопорных долей времени, которое сопровождается в большинстве случаев ощущением активных внутренних толчков-импульсов, то есть связано с достаточно высокой степенью активности моторной базы ритмического восприятия.

Ощущение метрической пульсации, как известно, возникает в результате воздействия на слушателя целого ряда музыкальных средств. Оно определяется периодическими усилениями и ослаблениями громкости звучания, соотношениями длительностей музыкальных звуков, мелодическим рисунком, сменой аккордов и ступеней лада, уплотнениями и разрежениями фактуры, регистровыми и тембровыми сопоставлениями, агогическими нюансами — одним словом, всеми особенно-стями музыкальной ткани.

Вместе с тем метрическая акцентная пульсация является до известной степени самостоятельным ритмическим фактором. Раз возникнув в восприятии, она может вступать в конфликт со всеми остальными элементами музыкального ритма. Это объясняется своеобразной инерцией метрической пульсации, которая продолжает сохраняться в восприятии и тогда, когда, казалось бы, не поддерживается никакими объективными звуковыми средствами.

Ярким примером такого рода конфликтного метрического движения являются синкопы, в которых опорные доли могут быть совсем не отмечены ни одним из пере-

численных выше средств акцентирования. Так, во втором эпизоде из первой части «Венского карнавала» Р. Шумана на протяжении 16 тактов (а затем дважды на протяжении 8 тактов) сильная доля подчеркивается только в самом конце один раз. Тем не менее слушатель воспринимает сильную долю, вернее репродуцирует ее, так как предшествующие этому эпизоду моменты в метрическом отношении были чрезвычайно ясными для того, чтобы создалась метрическая установка, которая и должна действовать в виде пульсации на довольно большом протяжении без реальной звуковой поддержки.

Очевидно, что основой создания инерции восприятия метрического чередования опорных и переходных долей времени является моторный ритмический аккомпанемент того слухо-двигательного аппарата, который входит в состав системного анализатора ритма и обеспечивает восприятие ритма. Комплекс мышечных звеньев настраивается на исходную, задаваемую музыкальным ритмом, временную метрическую структуру и затем продолжает репродуцировать эту структуру до тех пор, пока реальная звуковая организация не перестроит сложившийся стереотип двигательного аккомпанемента.

Здесь мы имеем дело с проявлением закономерности опережающего отражения, которая описывалась в психологии в связи с явлениями установки, экстраполяционных рефлексов и автокорреляции. Действительно, инерция метрической пульсации, будучи до известной степени самостоятельной, как бы опережает, предвосхищает события — слушатель не только воспринимает реально воплощенный в звуках метр, но и заранее ждет его воспроизведения, благодаря установке, сложившейся в самом начале восприятия. Восприятие метра, забегающее все время вперед, представляет собой специфический вид экстраполяции — мысленное продолжение линии метрического движения, наметившейся по нескольким реальным метрическим вехам. Инерция акцентной пульсации создает основу для автокорреляции — для постоянного сравнения метра настоящего с метром прошедшим.

С точки зрения музыкально-психологической представляют интерес два вопроса, связанные с метрической инерцией: каков тот промежуток времени, в течении которого «заводится» ее механизм, и какова внутрен-

няя структура исходной метрической меры, то есть то, что определяется как метр данного конкретного произведения.

А. Моль считает, что для установления ощущения периодичности необходимо достаточно малое число повторений эталона — всего 3—4. Эти данные, полученные экспериментальным путем (Моль регистрировал наступление момента возникновения инерции в опытах с ритмическими звуковыми сериями¹), могут быть несколько уточнены, если обратиться к примерам собственно музыкальным.

Многие примеры показывают, что для возникновения ощущения акцентности вполне достаточно двукратного воспроизведения метрического контраста «опорность — неопорность» в самом начале произведения. Иногда даже однократное «предъявление» сильной доли способно создавать сильнейшую метрическую инерцию и настраивать восприятие на тон активной, динамично развертывающейся музыки. Образцом такого рода является начало первой части Пятой симфонии Бетховена, где четырехзвучковая фигура оказывается мощным интонационно-ритмическим импульсом, активизирующим моторную основу музыкального восприятия. Расшифровки ритма исполнения этой симфонии показывают, что длительность следующей за начальной интонацией ферматы укладывается в определенное, четное (если не считать паузы перед следующим построением) число метрических долей. Это свидетельствует о надежности того начального метрического эталона, на который ориентируются в данном случае исполнители.

Однако, если ритмическая фигурка с тремя восьмыми в такте достаточна для того, чтобы восприятие определило наличие слабых и сильных долей, установило начальный темп движения, то она все же явно недостаточна, например, для того, чтобы точно, с уверенностью определить, относится ли метр к двудольному или он трехдольный и т. п. Очевидно, что наряду с выявлением основной метрической единицы — такта, необходимо также установление внутритактовых, внутридольных единиц, а также единиц-групп — надтактовых, сверхтактовых метрических комплексов.

¹ А. Моль. Теория информации и эстетическое восприятие, стр. 124.

Именно эта сторона метра наиболее важна с точки зрения проблемы целостности восприятия музыкального движения на втором масштабном уровне восприятия — на уровне фраз, предложений и периодов, а иногда и простых форм. Именно внутренняя структура метрической организации в конкретном произведении и определяет функции метра как длительно действующей временной канвы для развертывания ритмического и синтаксического развития.

Структура метрической организации в музыке представляет собой комплекс, объединяющий в одно целое метрические акценты разной степени весомости, а значит и различной качественной определенности. Как известно, принятые в нотной записи формы обозначения метра в виде размера в начале ноты и в виде тактовых черт не дают представления о всей сложности внутренней структуры метра, так как выделяют лишь одну метрическую долю — основную и одну метрическую группу — такт. В лучшем случае ритмическая и метрическая группировка, а также расшифровка сложного размера указывает и на две-три другие особенности метра. В большинстве же случаев определение метрической структуры предоставляется музыканту-исполнителю, и от его проникновения в ритмический замысел композитора зависит, будет ли он донесен до слушателя, будет ли соответствующим образом организована в исполнении начальная метрическая фаза, которую можно определить как метрическую экспозицию произведения.

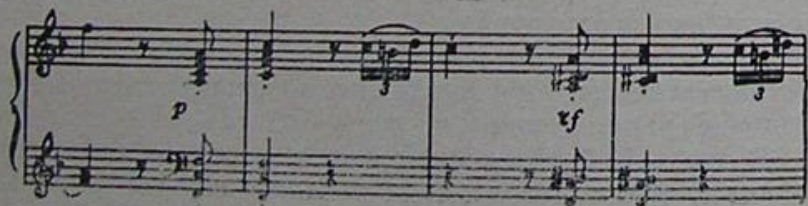
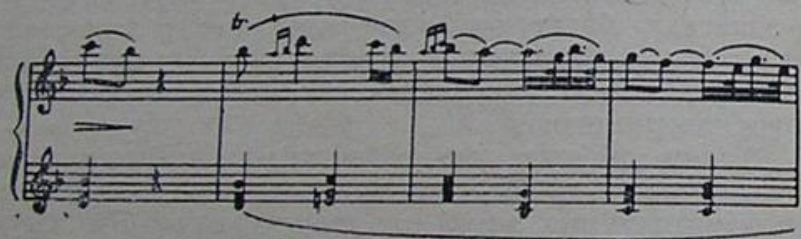
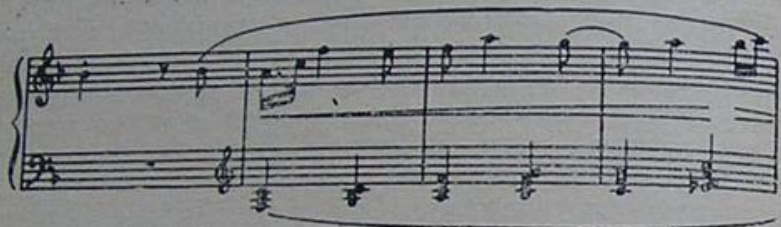
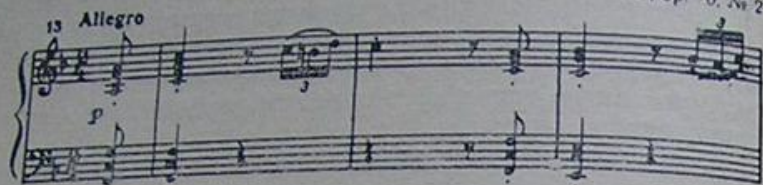
Таким образом, экспозиционная метрическая мера представляет собой систему соотношений акцентов и неакцентуемых долей различных рангов. Эта система определяется количеством метрических уровней, которое удобно охарактеризовать как глубину метра, и конкретным рисунком, последовательностью расположения различных в метрическом отношении временных долей относительно друг друга.

Рассмотрим два музыкальных примера, в которых метрические системы различны, хотя обозначение метра в нотной записи одно и то же.

В шестой бетховенской сонате в начальной теме в целом глубина метра равна четырем: первый уровень — полутакты, в которых опорная восьмая доля сопостав-

ляется с более легкой; второй уровень (основной) — такты; третий — двутакты; четвертый — четырехтакты:

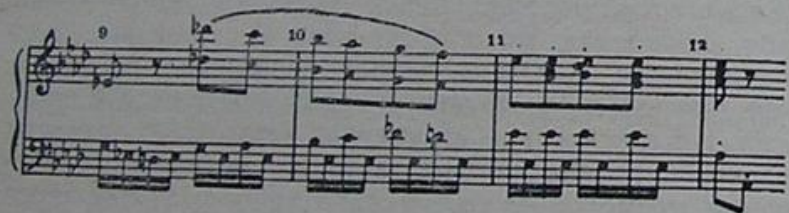
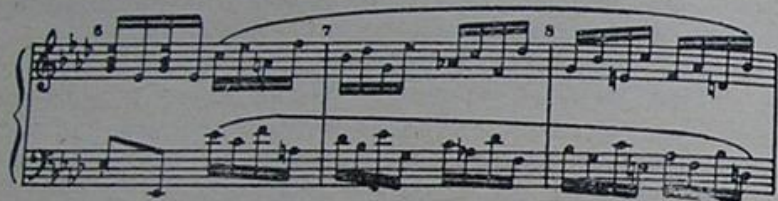
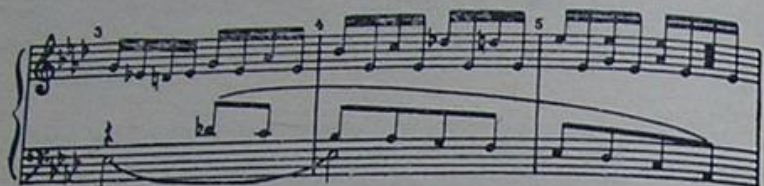
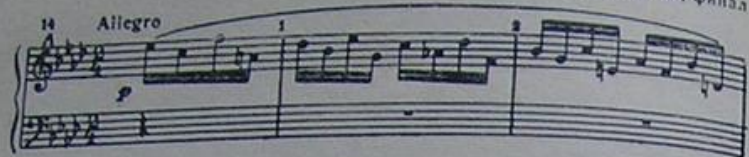
Л. Бетховен Соната, оп. 10, № 2



На последнем уровне в качестве метрических единиц выступают двутактовые группы. Так, первый двутакт метрически более весом, второй — несколько менее акцентируется в восприятии, несмотря на смену гармонии. На уровне двутактов точно так же первые единицы метра — начальные такты оказываются преобладающими по метрической тяжести.

Иногда метрическая система здесь расширяется до еще более низкого уровня — уровня восьмых. Однако внутреннее членение восьмых в теме каждый раз различно: триоли, пунктирные ритмы и шестнадцатые. Поэтому уровень не входит в общую систему как постоянный и может считаться добавочным. К тому же внутренняя дифференциация опорных и неопорных длительностей в раздробленных восьмых долях весьма слаба. Точно так же обстоит дело и с восьмитактами: наметившаяся в самом начале возможная восьмитактовая метрическая группа в дальнейшем не поддерживается синтаксической структурой темы. Зато четвертый уровень — уровень четырехтактных метрических образований, несмотря на то что структурное развитие иногда нарушает квадратность, следует все же считать существенным для метрической системы, так как в большинстве случаев синтаксическое членение и масштабное развитие соответствуют этому уровню, а после нарушений квадратности восстанавливают ее в метрической настройке слушателя.

Несколько иначе складывается метрическая система в финале двенадцатой бетховенской сонаты в начальных двенадцати тактах, где излагается тема главной партии.



Здесь пять уровней. Если пользоваться условно обозначениями метра, принятыми в нотной записи, то эти уровни можно было бы обозначить как $\frac{2}{16}, \frac{2}{8}, \frac{2}{4}, \frac{3}{2}, \frac{6}{2}$. По сравнению с предыдущим примером здесь на уровне шестнадцатых метрическая пульсация более определена, хотя и не может конкурировать с пульсацией восьмых и четвертей. Самые крупные метрические образования — трехтакты и шеститакты действуют, однако,

лишь в пределах двенадцати тактов, приведенных в примере.

Далее эти неквадратные метры высшего порядка уступают место обычным двутактовым, четырехтактовым и восьмитактовым группам. Таким образом, количество уровней фактически даже увеличивается, хотя восьмитактовые метрические группировки с точки зрения акцентно-метрической ощущаются уже довольно слабо.

Схематически системы метра в рассмотренных музыкальных примерах можно записать в виде следующих сочетаний восходящих по уровню размеров:

$$\left[\frac{\text{Musical Notation}}{16} \right] - \frac{2}{8} - \boxed{\frac{2}{4}} - \frac{2}{2} - \frac{4}{2} \quad \text{Соната № 8 (1-я часть)}$$

$$\frac{2}{16} - \frac{2}{8} - \boxed{\frac{2}{4}} - \frac{3 \approx 2}{2} - \frac{6 \approx 4}{2} - \frac{8}{2} \quad \text{Соната № 12 (финал)}$$

Отсюда видно, что различия метрических систем заключаются и в глубине метра — в количестве уровней, и в характере метрической организации на отдельных уровнях. Совпадая по основному тактовому метру, а также по «полутактовому», эти системы отличаются по особенностям группировки тактов. В первом случае метры высших порядков ($\frac{2}{2}$ и $\frac{4}{2}$) действуют как норма, которая нарушается и восстанавливается. Во втором случае сама норма переменна: в первой части «рефрена» этой рондо-сонаты — трехтакты и шеститакты, во второй части и в эпизодах — двутакты и четырехтакты.

Существенное различие заключается также в том, как располагаются тяжелые доли и такты в метрических группировках. В первом примере ведущей является хоренческая тенденция в метрах высшего порядка и ямбическая в тактовом метре. Во втором примере опорные доли на четырех уровнях (от $\frac{2}{4}$ до $\frac{8}{2}$) смещены

к концу группы, а на двух внутритактовых уровнях образуют хорейские ячейки.

Очевидно, что благодаря иерархической структуре метрические системы в различных произведениях, даже при совпадении основного метрического пульса, в целом могут отличаться друг от друга, иногда — даже очень значительно. Это позволяет уже на уровне канвы использовать относительно характерные, индивидуализированные средства организации, выбирать ту или иную метрическую систему, каждая из которых, безусловно, обладает своим кругом художественных возможностей.

Но не менее важной функцией метрических систем является создание строго действующего в рамках ритмического ощущения (до восьмитактов, шестнадцатитактов и более) многомерного эталона времени, благодаря которому восприятие способно с исключительной точностью дифференцировать доли времени, с точки зрения физической подчас не отличающиеся друг от друга.

Психофизиологической основой ритмического дифференцирования, как уже говорилось, является комплекс двигательных ощущений и представлений, который под воздействием метрической экспозиционной фазы в музыкальном произведении настраивается на активное моторное моделирование метрического эталона. Сложная структура этого эталона не является препятствием для работы этого аппарата, так как он обладает множеством моторных звеньев, между которыми и распределяется «во времени и пространстве», как говорил Жак-Далькроз¹, воспроизведение внутренне ощущаемых метрических акцентов различной степени весомости.

В сформировавшемся ритмическом аппарате восприятия реальные мышечные ощущения напряжения и ослабления, благодаря которым слушатель переживает активный акцентный ритм как свою собственную деятельность, как игру внутренних сил, могут замещаться представлениями о движениях, но, как правило, некоторые из них все же остаются, выступая в качестве представителей всей системы в целом.

¹ Э. Жак-Далькроз. Ритм. Его воспитательное значение для жизни и для искусства (перевод Н. Гнесиной), 2-е изд. М., 1922, стр. 22.

Именно благодаря иерархической структуре метр в отношении создания направленного ожидания обладает по сравнению почти со всеми другими сторонами музыкального целого удивительной специфической особенностью: он действует подобно строго составленному расписанию. Он не просто создает эффект ожидания как таковой, но и точно обозначает будущие моменты времени, в которых может наступить то или иное гармоническое, мелодическое, фактурное, динамическое или тематическое «событие».

Опираясь на метр, слух не вообще ждет наступления, например каденции в конце периода, не ждет ее именно в седьмом-восьмом такте (или каком-либо другом, но точно зафиксированном месте). Одновременно с этим, слушатель уверен в возможном наступлении и целого ряда других явлений, приуроченных к другим «местам» ожидаемого развития. Благодаря метру для слуха как бы заранее расписаны все места, в которых с наибольшей вероятностью должно осуществиться предполагаемое изменение. Продолжение музыкального развития для восприятия на втором масштабном уровне предстает, таким образом, не как нерасчлененная сумма ожиданий того, другого, третьего, а как достаточно строго упорядоченная в будущем времени последовательность возможных поворотов развития. В результате — восприятие в пределах непосредственного действия метрического ощущения схватывает музыкальное развитие не только как факт непрерывного движения и изменения, но и как целое, в известной мере независимое от эфемерности времени, единое в своей структуре. Это единство представляет собой своеобразный сплав уже отзвучавшего и звучащего в данный момент с более или менее точно представляемым ближайшим будущим, в котором отдельные моменты времени соотнесены и друг с другом, и с тем, что уже успело уйти в прошлое.

Если характер изменений предопределяется звуковысотными, фактурными, динамическими, интонационно-тематическими, жанрово-стилистическими элементами экспозиционных участков произведения, то время осуществления этих изменений указывается метром.

Разумеется, предопределенность всегда оказывается неполной, так как для реализации конкретного музыкального замысла бывают важны не только тенденции

следования по намечающимся в развитии путям, но и уклонения от них. Для восприятия тоже исключительно важно как сбывающееся, так и несбывшееся. Показательно, однако, что даже несбывшиеся слуховые ожидания, усиливающие эффект появления нового, обязаны своей психологической действительностью также строгой приуроченности к метрически зафиксированным моментам музыкального времени.

Итак, механизмы метрического переживания и иерархическая структура метрической организации обеспечивают одновременно и строгую дифференцированность во времени и ощущение единства, целостности.

Как действует механизм метрического дифференцирования — различения множества моментов времени — можно показать на примере метрической системы из финала двенадцатой сонаты Бетховена.

Соотношение метрических долей различных уровней по степени их весомости в пределах первого трехтакта можно отобразить в виде метрического графика, на котором высота вертикальных черточек, соответствующих акцентам различных рангов, обозначает их воспринимаемую, ощущаемую силу:



Рис. 8. Метрическая структура в начальных тактах финала 12-й сонаты Бетховена

Как видно из схемы, самый сильный метрический акцент — акцент четвертого уровня находится в третьем такте. Доля времени, отмеченная этим акцентом, выделяется качественно среди всех других именно по степени акцентности, за которой стоит приуроченность к определенному эффекторному моторному звену слуходвигательного анализатора. Два предшествующих более слабых акцента сходны друг с другом по степени

акцентности, но отличаются друг от друга по расстоянию до главного акцента трехтактовой группы и, следовательно, также легко могут быть дифференцированы ритмическим чувством. Точно так же акценты второго уровня отличаются от всех других по силе, друг от друга — по расстоянию до ближайших акцентов более высоких рангов. Уже при первом появлении этой структуры восприятие настраивается на ее сложную систему и ждет ее повторения.

Следующий далее трехтакт оценивается уже по заданному эталону. Правда, из-за необычности трехтактовой группировки в ожидании сильного акцента шестого такта есть и немалая доля неуверенности. Поэтому второй трехтакт не только добавляет к метрической системе еще один уровень — шеститактовый, но и укрепляет сложившуюся трехтактовую систему акцентных градаций. Зато в седьмом — двенадцатом тактах метрическое «расписание» действует уже безотказно: именно во второй половине девятого такта слух ждет затактовых восьмушек, а во второй половине десятого — хроматического хода к звуку *ми-бемоль*. В начале двенадцатого такта восприятие отмечает и наличие ритмического тождества с шестым тактом (не считая отсутствия шестнадцатых), и ладофункциональное различие, образующее связь каденций на расстоянии.

Аналогичные связи устанавливаются и между всеми другими соответствующими друг другу — корреспондирующими долями метрической последовательности, что позволяет слуху в начале, например, седьмого такта представлять более или менее определенно всю дальнейшую структуру до двенадцатого такта.

Во второй части главной темы рассматриваемой рондо-сонаты метрическая настройка претерпевает сильное изменение на четвертом и пятом метрических уровнях. Здесь структуры становятся квадратными. В связи с этим возникает вопрос: можно ли считать трехтакты и шеститакты в начальной части финала образованиями, имеющими большое экспозиционное значение — значение эталона для дальнейшего развития. Очевидно, что все предшествующие уровни — уровень шестнадцатых, восьмых и четвертей — сохраняют свое значение в качестве метрического эталона и для всего последующего развития в финале. Значение же трехтактовых и шести-

тактовых групп более специфично. Их функция заключается, в частности, в создании своеобразия в начале главной темы. В этом отношении неквадратные группы сравнимы по характерности с неравномерными ритмическими рисунками. Эталонная функция их также реализуется — при повторных проведениях главной темы. Но и при переходе к квадратным образованиям ощущение метроритмического упрощения, разрешения определяется именно сравнением простых структур с предшествующими, более «трудными» для восприятия.

Важно также отметить следующее. Двухтакты, четвертакты и восьмитакты начинают выполнять функцию нового эталона. Это происходит не только потому, что в музыкальном опыте слушателя уже сложилась своего рода предрасположенность к таким уравновешенным группировкам, но и потому, что вторая часть главной темы, где осуществляется переход к квадратным метрам высшего порядка, являясь по отношению к предшествующей части развитием, для дальнейшего играет роль новой экспозиции.

Эту новую экспозицию можно назвать неполной, ибо на ней выявляются заново лишь структуры трех высших уровней, более же низкие уровни опираются на начальную экспозиционную настройку. Тем не менее экстраполяционное значение второй части темы несомненно. Анализ метрического развития во множестве других произведений показывает, что если основная метрическая сетка складывается главным образом в начальной экспозиционной фазе, то более высокие, а иногда и более низкие метрические уровни перестраиваются многократно и, следовательно, экспонируются в процессе развертывания заново. Это позволяет ввести в анализ композиционных процессов понятие «текущей», «скользящей» экспозиции. Принцип «скользящей экспозиции» действует, конечно, не только в сфере ритма и метра. Заметны его проявления в фактурном развитии. В ладо-тональном становлении начальная экспозиционная фаза задает тон всему произведению. Но при появлениях новых тональностей — при модуляциях и сопоставлениях — в той или иной мере начинают снова вступать в силу экспозиционные закономерности.

Особенностью таких внутренних экспозиций, движущихся вместе с восприятием к концу произведения,

является то, что они сочетают собственно экспозиционные функции с функциями развития. В этом сказывается действие общего принципа совмещения функций. Кроме того, процесс настройки восприятия заменяется здесь в большинстве случаев процессом перестройки, и в этом заключена специфическая особенность «скользящей экспозиции».

«Скользкая экспозиция» представляет собой особую разновидность оперативного образа-эталона, об исследовании которого уже говорилось в первом очерке. Добавим здесь, что огромную роль играет он именно в процессах узнавания постоянно меняющихся объектов — объектов «вариативных», как определяют их Д. А. Ошанин, Л. Р. Шебек и Э. И. Конрад.

«Вариативным объектом, — пишут они, — является любой предмет, который изменяется и, изменяясь, остается самим собой. Помимо изменяемых и изменяющихся частей, сторон, особенностей, процессов, вариативный объект характеризуется также наличием некоторого количества таких свойств, которые остаются неизменными и которые необходимы и достаточны для того, чтобы определить предмет как таковой»¹.

Постепенно изменяющиеся в процессе развития метрические структуры, безусловно, являются аналогичными варьирующимися объектами восприятия при слушании музыки. Единство и обновление, оцениваемое на основе метрического эталона, все время изменяющегося под влиянием скользящего экспонирования все новых и новых особенностей структуры и вместе с тем в чем-то остающегося самим собой, и обеспечивает впечатление целостности протекающего во времени музыкального произведения.

В этом отношении метрическая настройка во многом сходна с тональной. В тональном плане произведения, например, действует в большинстве случаев закон тональной замкнутости, поэтому первоначальная настройка на основную тональность сохраняет свое значение главного эталона до самого конца произведения. Но в ходе развития возникают местные центры побочных тональ-

¹ Д. А. Ошанин, Л. Р. Шебек, Э. И. Конрад. О природе образа-эталона в процессах опознания вариативных объектов. «Вопросы психологии», 1968, № 5, стр. 42.

ностей при отклонениях и модуляциях. В метрической сфере эта закономерность также проявляется. От начала до конца обычно выдерживается какая-либо одна метрическая сетка — как правило, обозначенная в нотах в виде размера такта. Другие же уровни метрической системы модулируют в процессе развития, опираясь на «скользящие экспозиции». Такая переменчивость объясняется во многом сравнительно ограниченным временным диапазоном непосредственного действия метрического чувства.

Тональная настройка действует на всех трех уровнях восприятия: на первом (в масштабе отдельных звуков и интонаций) — она проявляется в виде тоникальности, на втором — в виде подчиненности всего ладового комплекса звуков и созвучий тонике, а на третьем — уже в виде основной тональности, которая как ладогармоническая функция высшего порядка подчиняет себе все побочные тональности.

Метрическая настройка тоже иерархична. Правда, многоступенчатая метрическая структура сжата в рамках первых двух масштабных уровней. Но именно благодаря такой уплотненности метр и может служить основой для весьма точного, детализированного временного прогнозирования. Точность метрического предугадывания хорошо известна каждому музыканту. Она обеспечивает, например, согласованность коллективной импровизации, впечатление органичности развития при слушании незнакомого произведения. Она отмечалась исследователями психологами, изучавшими роль повторности и группировки в музыкальных произведениях¹.

В данном исследовании основным материалом для изучения метрической инерции, обеспечивающей точность предслышания, были сами музыкальные произведения и, в первую очередь, организация метрической экспозиционной фазы в них, настраивающая ритмическое чувство слушателя на определенную временную структуру. В дополнение к анализу этого материала и к многочисленным практическим наблюдениям были проведены и психологические опыты. Музыкантам — сту-

дентам консерватории (20 человек) было дано задание «досочинить» по двутактовой или четырехтактной начальной фазе неизвестную им мелодию. Полученные примеры в большинстве случаев ясно показывали огромную действенность начального метрического эталона, позволявшего безошибочно угадывать основные черты синтаксической структуры оригинала. Несовпадения же «досочиненных» образцов с оригиналом возникали как раз в тех местах временной структуры, в которых композитор, опираясь на эффект инерции, создавал неожиданные для слуха повороты ритма, мелодического, ладового развития.

Как показал анализ, организация метрической экспозиционной фазы в разных музыкальных стилях подчинена принципу постепенного становления иерархической структуры метрического эталона. Существует несколько различных последовательностей развертывания его, встречающихся в классической музыке и у композиторов-романтиков.

К одному из типов относится экспозиция, в которой сначала выявляются более крупные метрические образования, а затем все более мелкие. Этот тип метрического экспонирования действует главным образом в произведениях с медленным темпом, в особенности при использовании процессов вариационного развития.

В известной мере к нему относится экспозиция метра в шестой сонате Бетховена, где сначала выявляются с наибольшей четкостью тяжелые и легкие такты и двутакты, а потом опорные и неопорные четверти и восьмые.

Другим типом постепенного становления метра является противоположный — начинающийся с установления мелких метрических градаций и в конце экспозиции определяющий метры высшего порядка. Финал упоминавшейся уже двенадцатой сонаты Бетховена, в общем, соответствует этому типу.

Встречаются также более исключительные случаи, когда начальные моменты произведения строятся как поиски метра, в процессе которых постепенно устанавливаются не только разграничение ритмического течения на опорные и неопорные моменты, но и все другие характеристики метра: количество долей в метрических группах, тип стопы на разных уровнях, длительность

¹ M. Scriabine. Repetition et groupements dynamiques dans les structures musicales. Journal de psychologie normale et pathologique, 1960, № 3.

метрических единиц. Такова, например, мазурка ор. 50, № 2 Ф. Шопена.

В целом, для классиков в гораздо большей степени характерно создание уже в самом начале произведения сильной и однозначной метрической настройки. Характерно также и то, что развитие меняет главным образом структуру высших — синтаксических уровней метра, сохраняя неизблемой основную (тактовую) структуру. Изменение тактовой структуры в гораздо большей мере свойственно народной музыке, особенно песенной — не связанной непосредственно с движениями, с танцем.

Разнообразные формы трансформации синтаксических структур, опирающиеся как на эталон на метры высшего порядка, подробно рассмотрены в книге Л. А. Мазеля и В. А. Цуккермана «Анализ музыкальных произведений»¹.

В качестве примера можно ограничиться здесь одним специфическим и довольно часто встречающимся приемом метро-синтаксической трансформации, который можно определить термином «структурный эллипсис», учитывая традиции использования слова «эллипсис» в музыкознании и в лингвистике.

Как известно, в лингвистике эллипсисом называют пропуск слова или группы слов в предложении, возникающий в условиях, когда благодаря ситуации и контексту речи пропущенные слова легко восстанавливаются в восприятии слушателя и пропуск не мешает понимать смысл сказанного.

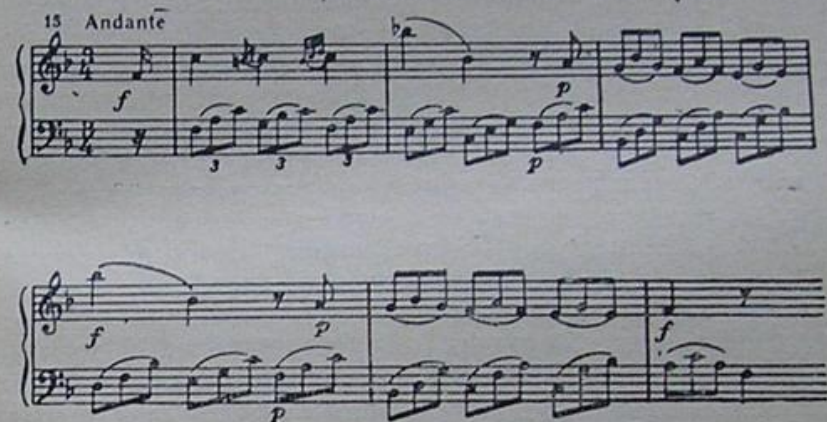
В музыке эллипсисом структуры можно назвать пропуск одного или нескольких тактов или метрических образований, которые с достаточной определенностью ожидалось слухом на основе экстраполяции и привычных в данном стиле последовательностей-эталонов. К числу таких привычных структур относятся, например, двутактовые каденционные обороты.

Структурный эллипсис в творчестве композиторов доклассической эпохи служил одним из средств продления развития, расширения музыкальной мысли, как бы вопреки сокращению (пропуску). Расширение достигалось благодаря многократным возвратам к началу не-

¹ Л. А. Мазель, В. А. Цуккерман. Анализ музыкальных произведений. М., «Музыка», 1967, стр. 393—490.

законченной фразы или благодаря включению нового материала. При этом возникал эффект особой логики прерывающегося развития, связанный нередко с общим скерцозным характером музыки. Много примеров такого рода в сонатах Д. Скарлатти. Гайдн, Моцарт, Бетховен также нередко прибегали к этому приему структурного развития. Такова, например, начальная тема второй части в сонате до мажор Моцарта:

(В. А. Моцарт. Соната № 1, до-мажор, II часть)



Гармоническое движение в третьем такте темы настраивает восприятие на ожидание завершающей каденции тоники. Сложившаяся метрическая структура не противоречит этому: метр здесь также требует тоники — метрической опорной доли. Однако вместо ожидавшегося четвертого такта вновь появляется второй, а четвертый отодвигается на место шестого. Шеститактовая тема, таким образом, состоит из двух неполных метрических построений. В первом усечении (эллипсис) отняло такт в конце, во втором — такт в начале. Логичность соединения обеспечивается не только тем, что соединяются места, «пострадавшие» от эллипсиса, но и тем, что из начального предполагаемого четырехтакта убран тяжелый такт, а из второго четырехтакта — легкий. В результате эффект эллипсиса сочетается с ощущением метрической органичности соединения — двутактовое чередование опорных и неопорных тактов (один из уровней метрической иерархии) сохраняется.

Прием эллипсиса использует Моцарт во второй сонате фа мажор (такты 9—10), в конце экспозиции и репризы первой части третьей сонаты си-бемоль мажор и в других случаях.

Большая изменчивость метра на самых высоких — синтаксических уровнях объясняется тем, что здесь, около границы между вторым и третьим масштабно-временными планами восприятия, ослабевает действие собственно метрических закономерностей и вступают в силу интонационно синтаксические закономерности членения, среди которых изменение масштабов «покровных» тематических образований, выражающее ту или иную музыкальную логику развития, занимает значительное место. Поэтому на уровнях четырехтактов, восьмитактов и шестнадцатитактов «покровное» и «скелетное» — по Коноусу — членение нередко неразличимы и «покровное» сильно воздействует на ощущение тяжести тактов и гростактов.

Итак, анализ формообразующих функций метра, основанных на действии метрической инерции, показывает, что общая закономерность опережающего отражения, свойственная психической деятельности, в музыке опирается на специфические формы организации ритма и на соответствующие этим формам механизмы ритмического восприятия. Многомерная структура метра обеспечивает ту удивительную точность и тонкость ориентировки в музыкальной ткани, которая поражала, как пишет Б. М. Теплов, вдумчивого психолога, исследователя ритма Е. Меймана¹. Она же, наряду со многими другими средствами, способствует созданию впечатления органичной целостности музыкального развития, возникновению «текущей» симультанности, ибо благодаря метрической инерции в рамки настоящего времени входит прошедшее (из него взята репродуцируемая ритмическая модель моторного аккомпанемента восприятия) и будущее — как гипотеза о точно определенной во времени последовательности дальнейшего развития. Отчасти поэтому звучащая в каждый данный момент последовательность, будучи частью, способна выступать как представитель целого (принцип — *pars pro toto*).

¹ Б. М. Теплов. Психология музыкальных способностей, стр. 281.

О взаимосвязях метра и лада

Метрическая сторона музыкального ритма сама по себе не является специфически музыкальной, то есть свойственной исключительно музыкальному ритму. С достаточно развитой системой метрической организации мы встречаемся и в поэзии. И тем не менее именно метрическая сторона ритма имеет прямое отношение к специфичности музыкального языка. Характер этого отношения весьма удобно выявить на взаимосвязях метра с наиболее специфической музыкальной системой организации — ладовой системой. Это и является основной задачей заключительного раздела данного очерка.

О связях ритма, метра и лада писали многие крупные исследователи, что нашло отражение и в научной, и в учебно-педагогической литературе по теории музыки. Можно упомянуть здесь известную концепцию «ладового ритма» Б. Л. Яворского, высказывания Ю. Н. Тюлина и И. В. Способина в учебниках гармонии. Интересную аналогию провел Л. А. Мазель в книге «О мелодии», сопоставив акцентную метрику с централизованной мажорной и минорной системами в западной музыке и переменные метры с переменными ладами в русской народной музыке.

Забегая вперед, заметим, что за этим интересным наблюдением стоит действительная глубокая связь метра и лада, в которой метру принадлежит «специфицирующая», стимулирующая функция.

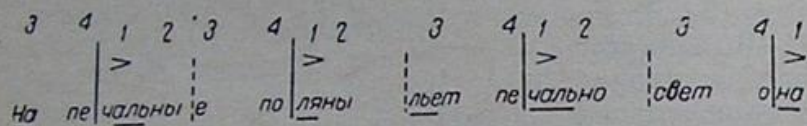
Метр в процессе эволюции музыкального языка играл роль своеобразного катализатора музыкальности. Это не трудно показать даже на примере поэтического ритма.

Четкий метр в поэтической речи является одним из элементов, придающих звучанию музыкальность. На первый взгляд кажется, что музыкальность стихов зависит главным образом от их фонетической звуковой «инструментовки», а не от метра. В музыкальнейших пушкинских строчках —

Сквозь волнистые туманы
Пробирается луна.
На печальные поляны
Льет печально свет она.

— в первую очередь обращают на себя внимание мягкие и звучные сочетания «ль-н» или «л-н», а также использование их в сочетании с певучей гласной «а» и ее компонентом в звуке «я» (луна, печальные, поляны и др.).

Однако легко обнаружить, что в создании музыкальности здесь огромную роль играет именно метр. Особенно наглядно выступает эта роль в двух последних строчках. Создающие впечатление музыкальности упомянутые звуковые элементы стиха падают на опорные метрические доли или примыкают к нему, образуя регулярный ритмический рисунок: гласные «а» и «я» в сочетании с «ль» и «н» приходятся на первую долю «такта», сочетания «ны» и «но» — на вторую, гласные «е» и «ё» — на третью долю, а сочетания с глухими согласными «п» и «т» — на четвертую долю:



Самые звучные и определенные сочетания даны на самых сильных долях метрической структуры стиха, глухие и редуцированные — на слабых долях. Аналогична роль метра и в восприятии рифм — этого едва ли не самого музыкального элемента стиха. Ведь рифмующиеся гласные всегда почти совпадают по своему метрическому положению. В сущности, и в проанализированных строчках действуют пронизывающие стих внутренние рифмы. Музыка слов во многом утратится, если расставить их иначе. Метр, упорядочивающий звуковые элементы поэтической речи, помогает слуху улавливать их.

То же относится и к звуковысотной стороне речевой интонации. Известно, что речевая интонация обычно не привлекает к себе внимания сама по себе. Слушатель воспринимает не звуковую сторону интонации, а стоящий за ней смысл: утвердительность, вопросительность и т. д. Собственно мелодические свойства речи восприятие выделяет лишь при особой направленности внимания. В звучании стихов этой направленности способст-

вует поэтический метр. Однако музыкальную «высотно-проясняющую» роль метрической организации можно с помощью специальных экспериментов выявить и на материале прозаической речи. Интересное доказательство большой музыкальной роли метра было получено автором при исследовании речевой интонации в лаборатории музыкальной акустики Московской консерватории. Необходимое для расшифровки интонации непрерывное, равномерное повторение отрывка речевой фразы, достигаемое с помощью записи этого отрывка на кольцо магнитной ленты, представляло собой, по существу, внесение искусственного метра в речевое звучание. Благодаря такому метру (кольцо вращалось с частотой один оборот в секунду) речевая интонация превращалась для слуха в своеобразную оstinатную мелодическую последовательность с более или менее четко определяемыми высотами звуков.

Можно думать, что в определенных условиях акцентная метрическая организация, возникающая в речи, и привела к развитию, идущему в двух направлениях: к поэзии с ее музыкой тембров и к пению, к музыкальному интонированию высот, к мелодии.

Очевидно, что метр мог стать своеобразным стимулятором, катализатором, ускоряющим становление музыкальных качеств высоты, тембра только потому, что в нем заложены некоторые психологические предпосылки, обеспечивающие выполнение такой функции.

Одна из них — внесение строгой упорядоченности в восприятие временной структуры — уже была рассмотрена в предшествующем разделе очерка. Другая заключается в качественном различии опорных и неопорных метрических долей.

Метрическая пульсация вызывает функционально изменяющееся состояние внимания слушателя. На спорных долях времени внимание в наибольшей степени направлено на «материю» звучания как таковую, на переходных, легких долях — на движение, на изменение звуков.

Эта особенность пульсации внимания обусловлена, с одной стороны, двигательным опытом человека, его трудовыми действиями, в которых двухфазные движения состоят из моментов сосредоточения на самом объекте, подлежащем воздействию, обработке, и на движениях от объекта или к объекту.

С другой же стороны, качественная дифференциация опорности — неопорности коренится в речевом опыте. Как известно, в речи звуки, входящие в неударяемые слоги (особенно — гласные), сильно редуцируются, во многом утрачивают свою качественную определенность, а иногда даже пропадают совсем. И наоборот — слоги, находящиеся под ударением, артикулируются наиболее четко и дифференцированно. Существует даже основанное на этой закономерности известное школьное правило, рекомендуемое для проверки правильности написания гласной изменить слово так, чтобы эта гласная попала под ударение.

Примеры действия метрической волнообразности внимания в музыке многообразны.

Экспериментальные исследования исполнительского интонирования показывают, что на опорных долях времени интонационные средства, находящиеся в распоряжении исполнителя (высота звука, динамика, агогика, тембр, артикуляция), в наибольшей степени организованы. Интонационные неточности на опорных звуках наиболее заметны, тогда как на легких, проходящих звуках зачастую не слышны вовсе. В педагогической практике музыкантов распространен такой методический прием: трудные, плохо получающиеся пассажи учить в разных ритмах, в частности — перемещая акцент с одних долей ритмической группы на другие. Такой прием способствует быстрому выучиванию, он как бы «выглаживает» все неровности ранее пестро звучавшего оборота, так как бывшие в тени звуки выходят при перемещениях метрической опоры на яркий свет, попадают в места концентрированного слухового внимания. Слух в эти моменты наиболее остро реагирует как раз на качественные особенности самого звучания, на его фоническую и ладофункциональную стороны.

Многоступенчатый характер метра и функциональная неоднородность опорных и неопорных долей и оказались для ладовой системы звуковысотной организации музыки стимулирующими моментами. Изучение народной музыки, ее старинных образцов, анализ материалов этнографических экспедиций показывает, что простейшие ладовые взаимосвязи звуков впервые стали формироваться на ритмически и метрически выделяющихся опорных долях времени, так как именно здесь слух обо-

стрелялся в наибольшей степени. При этом в функциональную связь вступали не только соседние звуки и даже не столько они, сколько звуки, располагающиеся на самых сильных опорных долях, соотносящиеся друг с другом по типу рифмы, то есть занимающие одно и то же место в метрической структуре.

Но связь метра с ладом и гармонией хорошо видна и в профессиональной классической музыке. Уже простой факт выделения каденций свидетельствует об этом. Неслучайно именно в каденциях были найдены наиболее простые и функционально были найдены наиболее доминантовые соотношения, ведь каденции представляют собой гармонические рифмы. Анализ распределения различных аккордов в метрической структуре классического квадратного периода показывает, что максимум разнообразия аккордов попадает на слабые доли и на слабые такты. На сильных же тактах и на сверхсильных выделяются по частоте употребления главные функции лада. Так, в метрической организации гармонического движения совершенно отчетливо выявляется характерный для классического периода расцвет тонико-доминантовых отношений централизованной мажорной и минорной систем.

О закрепляющей роли метра в гармонии говорит хорошо известная историческая закономерность развития гармонии, заключающаяся в том, что новые созвучия, сначала появлявшиеся на переходных, неопорных долях времени, только тогда получали самостоятельность, когда переводились на опорные доли метра. Благодаря особой акцентированности внимания на фонической «материальной» стороне звучания в опорных моментах времени, комплексы, возникавшие как результат движения, становились комплексами собственно гармоническими.

Метр в этих исторических процессах функционировал как комплекс специализированных взаимодополняющих лабораторий. Легкие доли такта были лабораторией, в которой зарождались разнообразные сложные неаккордовые и аккордовые образования, иногда случайные с точки зрения уже сформировавшейся гармонической системы. Опорные же доли кристаллизовали, закрепляли эти образования. Легкие доли незаметно приучали слух к необычным сочетаниям, ибо с точки зрения движения

они были вполне естественными и логичными. Опорные доли обращали внимание и на собственные «материальные» свойства аккорда.

Одной из специфических сторон лада является его интервальная структура. Интересно пишет об этом в связи с ритмом Б. В. Асафьев: «Уже организованная физическая работа есть мышление. Степень напряжения размаха топора и сила и точность удара его по бревну не только навык, но и завоеванное сознанием, в результате опыта, соотношение длительности — действие до удара — и силы (акцента) удара. Вот рождение ритма в трудовом процессе. ...Но если ритм работы выразить звуково, музыки еще нет. Должна возникнуть интервальность: зафиксированные сознанием соотношения звуков, дающих возможность «высказывать» не ритм мысли или душевного состояния, а их качество — смысл, образно выявленный...»¹. В этом высказывании поставлен вопрос, ответ на который содержится здесь же. Именно качественное различие «действия до удара» и самого удара, перенесенное в звуковую музыкальную деятельность, и позволили слуху выявить в звуках высоту — музыкальную высоту как качество, содержащее в себе самую потенциальную возможность вступать в интервальные связи с другими звуковыми высотами, которая опиралась на внутренние свойства самой структуры звукового спектра. Заметить эти свойства и ориентироваться на них слух мог только при сосредоточении внимания на звуковой «материи». Этому и способствовали метрические опорные доли. Метр давал возможность обратить внимание на собственно музыкальные качества звучания — высоту и тембр. Под влиянием ритмических повторов и акцентов возникало растягивание длительностей звуков — вторая предпосылка становления специфически музыкальных сторон звучания.

Сказанное раскрывает сущность аналогии Л. А. Мазеля, упомянутой в начале раздела. В протяжных песнях, лишенных ярко ощущаемой активной пульсации метра, соотношения ладовых опор значительно более многообразны и сложны, чем в песнях акцентного типа. Две из причин этого связаны с ритмом: первая — ослабление связей между опорами из-за от-

¹ Б. В. Асафьев. Музыкальная форма как процесс, стр. 274.

сутствия активного метра; вторая — удаленность опор друг от друга во времени. В моторных же жанрах, связанных с движением, танцем, работой, метрически опорные моменты в наибольшей степени сравниваются друг с другом, в частности в ладовом отношении. Яркая дифференциация в направленности слухового внимания на этих долях приводит к выявлению простых и сильных в функциональном ладовом отношении ступеней и их связей на расстоянии. С этой точки зрения интересен факт, который подчеркивает Л. В. Кулаковский: большее распространение моторных, метрически активных песен в древности и появление напевных, метрически «слабых» песен в более позднее время¹.

Итак, краткий анализ связей метра и лада показывает, что качественная дифференциация опорности-неопорности в метре может способствовать становлению и закреплению специфических звуковысотных отношений в музыке, лежащих в основе лада и гармонии. Таким образом, ритм в музыке благодаря рассмотренным психологическим особенностям ритмического восприятия имеет самое непосредственное отношение к своеобразию музыкального языка в целом.

Метрическая сторона ритма выступает здесь в качестве стимулятора. Эта функция метра очень ярка и заметна. Однако «специфицирующие» возможности его этим и ограничиваются. Чрезвычайно важная сторона лада — логическая, смысловая дифференциация его элементов возникает на основе интервальности, но не исчерпывается ею. Деление долей времени на опорные и неопорные, аналогичное делению элементов лада на тонические и не тонические, безусловно, облегчало и логическую дифференциацию ладовой системы в процессе ее становления, создавало для нее прочную основу, четкую упорядоченность во времени. И все же истоки смысловой, логической стороны лада следует искать в сфере звуковысотной интонации, в частности в связях музыкального восприятия с речевым интонационным опытом. Рассмотрение этих предпосылок лада входит отчасти в задачи следующего очерка, посвященного проблеме речевой и музыкальной интонации.

¹ Л. В. Кулаковский. Песня, ее язык, структура, судьбы, стр. 67—68.

Проблему взаимосвязей речи и музыки не случайно называют одной из центральных для музыкознания. Глубокое родство музыкальной и речевой интонации является важнейшей из основ, на которых базируется выразительность музыки, ее способность воздействовать на слушателя. Это родство издавна замечали и музыканты и ученые. Еще древние философы обращали внимание на близость музыки к декламации, к речи и называли музыку своеобразным языком. Не случайно на протяжении всей истории своего развития наука о музыке постоянно обращалась к сравнительному изучению специфических и общих закономерностей музыкальной и речевой интонации. Это помогало ей раскрывать новые явления в музыке, подходить глубже к пониманию природы музыкального искусства. В музыковедческих исследованиях, критических статьях, литературных описаниях, в экспериментальных работах прошлых веков содержится огромный материал наблюдений и обобщений, касающихся взаимосвязей музыки и речи. Чрезвычайно многообразна и не ограничивается музыковедческими работами современная литература по данной проблеме.

В рамках очерка невозможно дать сколько-нибудь претендующий на полноту обзор всех доступных источников и тем более обобщение данных, накопленных по теме «речь и музыка» в различных областях. Целесообразно, однако, начать очерк с общего описания источников, которые послужили основой исследования.

Весьма интересны для анализа взаимосвязей музыки и речи специальные психологические работы, в которых рассматриваются процессы восприятия и воспроизведения речи, воздействие ее на другие стороны психической деятельности, отражение в речи характерологических, типологических, индивидуальных черт личности, тех или иных проявлений эмоциональных состояний.

К работам такого рода можно отнести, в частности, исследования восприятия речевых и музыкальных звуков, выполненные А. Н. Леонтьевым, Ю. Б. Гиппенрейтер и О. В. Овчинниковой, работу Н. В. Витт о выражении эмоций в речи, исследования американского ученого П. Ф. Оствальда и немецкого исследователя Р. Фермана, в которых детально анализируются объективные акустические проявления в речи особенностей характера, темперамента.

В очерке учитываются результаты лингвистических исследований речевого интонирования, проводившихся в фонетических лабораториях Московского и Ленинградского университетов, в лаборатории фонетики и психологии речи Первого московского педагогического института иностранных языков. Много данных по проблеме интонации речи получено в прикладной лингвистике. Таковы, например, исследования Л. А. Чистович.

Немало работ, посвященных искусству декламации, сценической речи, закономерностям речевого интонирования в процессе художественного творчества создано представителями театрального искусства, режиссерами, мастерами художественного чтения, актерами и педагогами — знатоками искусства сцены и актерского мастерства. Учение о «выразительном человеке» С. М. Волконского, работы И. Л. Смоленского, К. С. Станиславского, В. К. Сержникова, В. Н. Всеволодского-Гернгросса, отчасти Л. Л. Сабанеева — все это интересный и богатый материал для сравнительного анализа интонации в речи и в музыке.

В изучении взаимосвязей музыки и речи больших успехов достигло советское музыкознание. С развернутым учением о музыкальной интонации выступил крупнейший советский музыковед Б. В. Асафьев. Недавно издательством «Музыка» была опубликована одна из сравнительно ранних работ Б. В. Асафьева, посвященная специально проблеме речевой интонации. Много

ценных мыслей, наблюдений, обобщений содержат работы Л. А. Мазеля, С. С. Скребкова, И. В. Способина, Ю. Н. Тюлина, Б. Л. Яворского и других ученых. Различным аспектам этой темы, в частности связям поэтического текста с музыкой в вокальных произведениях, уделяется внимание и в работах, посвященных аналитическому разбору отдельных вокальных произведений, и в таких специальных трудах, как «Слово и музыка» А. С. Оголевца, в исследованиях В. А. Васиной-Гроссман, в статьях сборника «Интонация и музыкальный образ», вышедшего под редакцией Б. М. Ярустовского.

Таким образом, теоретическая литература и творческий материал в рассматриваемой области достаточно богаты. Тем не менее проблема взаимосвязей и соотношений музыкальной и речевой интонации вновь и вновь встает перед музыковедением. Не только задачи обобщения, но и новые вопросы поднимает перед исследователями музыкальная жизнь, творчество, исполнительство, педагогика. Для музыкальной педагогической психологии значение этой темы во многом определяется тем, что с нею связан вопрос о соотношении общего развития слуха и его специального музыкального развития. Интересно, в частности, выяснить, какую роль играет речь и речевая интонация в формировании звуковысотного слуха и способности восприятия музыки, какое место в процессе формирования занимают собственно музыкальные занятия, каково соотношение этих двух видов звуковых «воздействий» и их влияние на развитие слуха.

С проблемой музыкальной и речевой интонации связан ряд вопросов музыкальной теории и эстетики. Одним из основных можно назвать вопрос о соотношении общего и музыкального опыта, являющихся базой для восприятия музыки. Конечно, психологическим, эстетическим и педагогическим аспектами проблема взаимосвязей музыкальной и речевой интонации не исчерпывается. Однако в настоящем очерке отнюдь не ставится цель ее всестороннего рассмотрения. Мы остановимся лишь на некоторых ее сторонах, имеющих отношение к закономерностям музыкального восприятия, причем акцент будет сделан на музыкально-теоретическом аспекте.

План очерка — от общих звуковых характеристик

речи и музыки и функциональных проявлений интонации к сравнительному анализу интонационной логики и синтаксиса в речи и музыке — соответствует структуре самого объекта исследования, которую условно можно свести к трем составляющим: материал, функции и принципы организации.

Сходство материала речи и музыки, известная близость функций речевой и музыкальной интонации, а также вытекающее из общности материала и функций родство принципов организации интонационного процесса относятся к важнейшим факторам, обеспечивающим возможность перенесения речевого опыта на восприятие музыки.

Наряду с этими внутренними факторами, объединяющими речь и музыку, существуют и внешние: цепочка связей музыки и речи в вокальных жанрах и в других формах синтеза, общий коммуникативный опыт человека — опыт разнообразных форм общения, среди которых речь не является единственной, но выделяется по своей роли. Исторические генетические связи музыки и речи, уходящие к истокам этих двух видов деятельности человека, — это особый предмет исследования. Что же касается цепочки, ведущей от «чистой» речи к «чистой» музыке, и роли коммуникативного опыта, то эти проблемы частично будут затронуты в настоящем очерке.

Основной задачей очерка является выявление родства речевой и музыкальной интонации, определение роли речевого интонационного опыта в музыкальном восприятии. Установление моментов общности важно также для более точного определения отличительных особенностей музыкальной интонации, которые рельефнее могут быть выявлены именно на фоне неспецифических характеристик.

В связи с анализом функциональных проявлений интонации будут рассмотрены общие закономерности восприятия интонации и значение коммуникативного опыта, а перед исследованием принципов звуковысотной организации интонационного процесса в речи и в музыке (мелодики речевой и музыкальной интонации) мы остановимся на том, как соотносятся интонационный речевой слух и слух музыкальный, какую роль в развитии последнего играет речевая практика. Анализ этих част-

ных сторон проблемы интонации может представлять интерес со всех указанных выше точек зрения — музыкально-теоретической, эстетической, психологической и педагогической.

Сходство звуковых характеристик речи и музыки

Обращенность и речи и музыки к одному и тому же органу чувств — слуху, а также использование голоса как общего «инструмента» речи и пения — эти факты уже сами по себе дают основание считать, что в звуковом материале речи и музыки, в принципах его организации на самых разных уровнях должно быть много общего и что уже поэтому речевой опыт играет в музыкальном восприятии важную роль.

Вместе с тем как раз непосредственные слуховые впечатления говорят скорее о том, что различия в материале для восприятия ярче, определеннее, заметнее сходства. Отсюда можно сделать по крайней мере три разных предположения: либо сходство музыкального материала с речевым все-таки не очень значительно, либо оно значительно, но не играет в восприятии большой роли, либо, наконец, оно достаточно велико, но запрятано где-то в глубинах звуковой структуры музыки и его элементы даны в таких сочетаниях с элементами специфики, что целое приобретает новый характер и потому сходство оказывается для восприятия почти незаметным.

Анализ фактических данных показывает, что последнее предположение больше других согласуется с действительностью. Не приводя здесь всех деталей этого анализа, мы отметим наиболее важные его моменты и остановимся подробнее на тех из них, которые помогают понять, почему интонационные навыки речи и слуха сравнительно легко переносятся на восприятие музыки¹.

Черты общности в звуках музыки и речи, в особенностях их воспроизведения и слышания наиболее от-

¹ Сжато изложены будут те положения анализа, развернутое описание которых было ранее дано автором в статье «Речевой опыт и музыкальное восприятие» (см. сб. «Эстетические очерки», вып. II, стр. 245—283).

четливо выявляются в двух масштабах времени. Первый из них в рамках данного очерка условно можно назвать фонетическим: он соответствует отдельным звукам или слогам. Вторым назовем синтаксическим. Это — уровень мотивов, фраз, предложений¹.

К третьему масштабному уровню — уровню восприятия более крупных построений или композиции в целом — основные характеристики звукового материала: высота, громкость, тембр, длительность, способы звукоизвлечения (артикуляция, штрихи) — в большинстве случаев уже не имеют непосредственного отношения. Ведь достаточно сложно организованные и внутренние дифференцированные звуковые комплексы двух начальных уровней становятся здесь лишь строительными элементами и даже субэлементами². Заметность фонических эффектов на первом и втором уровнях и слабость низмов отражения: при малом и среднем масштабах времени восприятие опирается непосредственно на ощущения и на свежие следы памяти, тогда как охват целого в основном связан уже с представлениями.

Учитывая это, мы сосредоточим внимание при рассмотрении звукового сходства речи и музыки преимуще-

¹ Условность такого разграничения заключается отчасти в том, что между первым и вторым уровнем, если идти от речи, можно было бы ввести еще и уровень слов. Однако, сравнивая речь и музыку, удобнее уровень слов считать промежуточным или дополнительным, так как в музыке он не выявляется столь же определенно, как в речи.

² Как уже говорилось во втором очерке, посвященном пространственным компонентам музыкального восприятия, фонические ощущения на третьем уровне отступают на задний план перед оценкой пропорций частей, общего архитектурного профиля формы и ее «сюжетного» развертывания. Впрочем, те или иные свойства материала иногда оказываются существенными и здесь. Звуковые характеристики, которые длительное время оставались неизменными или варьировались в сравнительно небольших пределах, как бы накапливают потенциальную энергию для выполнения драматургических и композиционных функций. На таком потенциале основано, например, формообразующее действие темповых, динамических, регистровых и тембровых сопоставлений. Однако на композиционном уровне важны, как правило, уже не единичные конкретные значения длительности, громкости, высоты, тембра и т. д., а главным образом некоторые средние величины, зоны величин или суммарные обобщенные представления о наиболее типичных для каждого раздела формы звуковых особенностях.

ственно на начальных уровнях восприятия — фонетическом и синтаксическом.

Общность музыки и речи на каждом уровне можно обнаружить как со стороны базисной, порождающей — способы звуковоспроизведения, артикуляция, — так и со стороны порождаемой — звуковой результат, акустические характеристики воспринимаемой слухом информации. Для слухового опыта существенны обе стороны. Дело в том, что моторика участвует не только в процессах воспроизведения звуков. Во вступительном очерке уже говорилось, что слушание также носит активный характер и что согласно данным современной психологии орган восприятия, осуществляющий отражение объекта, представляет собой целую систему, которая включает в себя наряду с рецептором и моторные звенья.

В речевом восприятии на фонетическом уровне роль моторного звена играют артикуляционные движения или представления о таковых¹. Исследования фонетистов, физиологов и акустиков показывают, что в слушание речи с большей или меньшей степенью активности включается артикуляционный аппарат. В начальных стадиях усвоения языка органы произнесения при восприятии речи беззвучно «проговаривают» слышимое. На более поздних — реальные движения как бы свертываются и обычно заменяются представляемыми. Человек воспринимает и оценивает речь, подсознательно сопоставляя ее со своими артикуляционными эталонами². Привыкший к родной речи, он часто не улавливает фонетических оттенков другого языка именно потому, что в его опыте нет для них подходящих мерок артикуляции.

Музыканты прекрасно знают, как сильно влияет на восприятие музыки их собственный исполнительский музыкально-артикуляционный опыт. Пианист услышит в игре другого пианиста гораздо больше оттенков туше, чем человек, не владеющий фортепиано. Скрипачу значительно легче определить, какие штрихи использует

¹ Управление частотой колебаний голосовых связок в большей мере относится уже к следующему — синтаксическому — уровню, на котором существенной является также динамика дыхательных актов, регулирующая не только воспроизведение, но и восприятие речи в масштабе синтагм — произносимых на одном дыхании построений.

² См.: «Речь, артикуляция и восприятие», М.—Л., «Наука», 1965.

виолончелист, чем, например, трубачу, который зато без труда улавливает разницу между близкими по характеру штрихами на медных инструментах.

Эта аналогия показывает, что в музыке, как и в речи, артикуляционный опыт играет большую роль при восприятии. На разных музыкальных инструментах способы артикуляции имеют и много общих признаков. Показательно, что важнейшими из них являются как раз те, которые роднят музыкальную артикуляцию с речевой и которые воспринимаются всеми слушателями, в том числе и не умеющими играть на каком-либо инструменте. Это, во-первых, совпадение самого энергичного артикуляционного движения с началом звука (или с переходом), во-вторых, — относительная стабильность артикуляционной динамики на центральной, основной части звука и, в-третьих, — то, что короткие звуки по сравнению с долгими чаще связаны с активным прекращением.

Сходство музыкальной и речевой артикуляции отмечали многие музыканты. Вот что, например, говорил по поводу первого общего признака П. Казальс: «Удар, то есть подчеркнутая подача звука, — это естественный принцип в музыке. Вы несомненно обратили внимание на согласные, которыми даже ребенок, когда он поет, разделяет звуки один от другого (ля-ля-ля)»¹.

Характеризуя лишь один определенный, конкретный способ звукоизвлечения, П. Казальс в этом высказывании вместе с тем отметил наиболее важный общий принцип речевой и музыкальной артикуляции — принцип членораздельности.

Речевой поток постоянно изменяющихся звуков только тогда может быть схвачен, воспринят и осознан как сообщение, когда слух разобьет его на фонемы и слоги. Членение речи на этом уровне обуславливается системностью фонетического строя языка и артикуляционной членораздельностью. Деление слов на слоги, в частности, облегчается именно тем, что на границах слогов, как правило, стоят наиболее активные по произносительным движениям звуки — согласные.

Аналогичное разграничение звукового потока осуще-

¹ Х. М. Корредор. Беседы с Пабло Казальсом. Л., Музгиз, 1960, стр. 278.

ствляется и в музыке. Системности фонем здесь соответствует дискретность звуковысотной шкалы музыки, дающей основу для ладофункционального различения тонов. Роль межслоговых границ выполняют артикуляционные переходы от звука к звуку. В большинстве случаев такие переходы — музыкальные «согласные» — связаны с наиболее активными фазами артикуляционных движений музыканта-исполнителя.

В исполнении на фортепиано, например, момент атаки это собственно единственный активный момент туше. На большинстве музыкальных инструментов атака является определяющей характеристикой звука. От нее в большой степени зависит характер штриха.

С атакой связан в музыкальном исполнении короткий, но существенный для восприятия шумовой импульс — своего рода «согласный звук». На фортепиано шумовые ударные импульсы есть даже при legato. Но и на самых «певучих» инструментах при legato возникают так называемые нестационарные процессы, связанные обычно с изменением тембра и громкости в момент перехода от одного звука к другому.

Значение артикуляционного опыта в восприятии членораздельности видно уже при простом сопоставлении двух ее аспектов — акустического и психологического. Так, осциллограммы, отражающие лишь звуковые динамические особенности сигнала, показывают, что в физической картине звучания нет четко выраженной и последовательно проводимой дискретности: сложный профиль динамической кривой речи или музыки содержит наряду с резкими изменениями амплитуды много и постепенных переходов. Данные же непосредственного восприятия, опирающегося не только на слух, но и на артикуляционные реакции, свидетельствуют о членораздельности как о чем-то весьма определенном и очевидном.

Для того чтобы сигнал с волнообразной динамической характеристикой, подчас очень плавно изменяющейся, воспринимался в то же время как последовательность известным образом разграниченных единиц, необходимо действие двух факторов. К одной из них относится существование закрепленных в общественном сознании звуковых систем: в речи — фонематических систем, в музыке — звуковысотной организации, отра-

женной в категориях лада, тональности и строя. Другую же группу составляют как раз артикуляционные факторы. И те и другие находят в звуковой материи определенное выражение. Но оно отнюдь не всегда является прямым, непосредственным. Звучание представляет собой первооснову, из которой индивидуум в процессе развития восприятия постепенно извлекает все новые и новые представления о системе. Вместе с тем он переносит на нее представления, полученные им ранее в той же, а иногда даже в иной сфере (например, на материале какой-либо национальной культуры, при теоретическом изучении и т. п.). Акустические данные служат также источником суждений и о применяемых в каждый данный момент способах произнесения, однако лишь в том случае, если последние были уже ранее усвоены в речевой практике. Таковы основные условия феномена членораздельности. Они в общем ясны и по отношению к речи, и по отношению к музыке.

Рассматривая более детально различия и общность речевой и музыкальной артикуляции, целесообразно остановиться на тех закономерностях, которые скрыты от непосредственного наблюдения, а также на тех, которые кажутся простыми и очевидными, а потому иногда и недооцениваются.

И тембровые и звуковысотные проявления артикуляции, как правило, сопровождаются изменениями интенсивности звучания. Артикуляционные процессы во многом определяют собой временной рисунок изменений громкости, придавая ему подчас причудливый профиль. Но если анализировать ритмо-динамическую структуру сигнала на фонетическом масштабном уровне, то при всем многообразии звуков в речи и в музыке можно разделить звуковой поток на два чередующихся элемента: усиление звучания и его ослабление.

В речи эта двухфазность отражает взаимосвязанную работу двух основных механизмов речи — дыхания и артикуляционного аппарата. Она-то и является основой ощущения членораздельности, дискретности. Дело в том, что волнообразная кривая динамики, в которой пики и провалы можно сравнивать лишь по степени изменения одного и того же качества — громкости, в физиологическом отношении представляют собой чередование энергетических актов двух различных систем — фонационной

и артикуляционной¹. Строго говоря, обе системы действуют параллельно, но ведущая роль поочередно переходит то к одной из них, то к другой. В звуковом плане это и выражается в чередовании гласных и согласных.

Другим объединяющим признаком речевой и музыкальной артикуляции является сравнительная устойчивость второй фазы звука, которая для музыки наиболее важна. На основной части звука, следующей непосредственно за первой фазой, характеристики и музыкальной и речевой артикуляционной моторики становятся в течение некоторого времени относительно постоянными по своей динамике.

Так, на фортепиано кончик пальца на клавише (или нога на педали) сохраняют свое положение в течение почти всей или значительной части длительности звука. На скрипке исполнитель вслед за началом звука ведет смычок более или менее равномерно или с плавными изменениями скорости в одном направлении. В случае вынужденной перемены направления на длительно выдерживаемых звуках скрипач тщательно маскирует от слушателей момент перехода. При игре на духовых инструментах после активного движения языка, органы артикуляции устанавливаются в более или менее неподвижном положении или подготавливаются к следующему активному акту.

Но ведь точно так же обстоит дело с аналогичными участками слога в речи. Как правило, в центре слога стоит гласный звук или большая часть его длительности, что зависит от типа слога. Но во всех типах слога можно в нем выделить три фазы. Первой будет атака в гласном звуке, или согласный звук, или элемент дифтонга (уж, паж, йод). Вторую фазу будет занимать гласный звук или его центральный участок. Третьей в закрытых типах слога будет замыкающий согласный или группа согласных (монстр). Нередко она объединяется с первой фазой следующего слога или замещается ею.

Средняя фаза и в музыкальных и в речевых звуках является преобладающей по длительности. Но важны

¹ Французский физиолог Р. Юссон считает, что по характеру управления эти два механизма взаимозависимы, так как управляются двумя различными в неврологическом и анатомическом отношении системами — гортанным и ротоглоточным эффекторами (см.: реферативный журнал «Биология», 1965, № 2, 2П170).

и другие моменты сходства. Стационарная часть тона в музыке и гласный звук слога в речи являются носителями основной интонационной информации. В ряде случаев именно на гласном звуке осуществляется главная фаза движения интонационной мелодики речи. В музыке только на стационарной части тона слух схватывает музыкальную высоту. Эта функция — носителя интонационного движения — как раз и обеспечивается стабильностью артикуляции. Выключение резких активных эволюций артикуляционной моторики создает наиболее благоприятные условия для сравнения одних гласных с другими по интонации и, кроме того, способствует сохранению на протяжении фазы характерных для той или иной гласной формантных признаков, по которым и узнается гласная.

Итак, сравнение музыкальных и речевых артикуляционных единиц показывает нам, что и в речи и в музыке членораздельность, дискретность достигается двумя способами: активностью начальной фазы, отчленяющей единицу от предшествующего звукового потока, и относительной стабильностью, единством качества второй фазы на всем ее протяжении.

И наличие граней, и сохранение единства приводят к одному результату — к дискретной системе звуков, к членораздельности. Собственно говоря, это великолепно отражено в самом термине «членораздельность», который указывает и на наличие единиц, и на их разделенность.

Принято, сравнивая музыку и речь, говорить о том, что специфической особенностью музыкальных звуков в отличие от речевых является выдержанность тона, устойчивость высоты на протяжении звука. Этот факт очевидным образом свидетельствует о принципиальном различии музыкального и речевого материала на фонетическом масштабном уровне.

Однако различие это относительно и связано со сходством — с членораздельностью. В самом деле — именно разбивка звукового потока на ряд ячеек предполагает как наличие граней, так и некоторое единство внутри единиц. В речи такое единство обеспечивается выдерживанием форманты на протяжении гласного звука при смене частоты основного тона, в музыке — выдерживанием высоты. С этой точки зрения музыку и речь вместе

можно противопоставить любому нерасчлененному звуковому потоку. Их «общая» специфика заключается в членораздельности.

Вместе с тем у музыкального звучания есть одно отличие от речевого: резкость атаки в музыке, как правило, значительно меньше, так как в движении голоса нередко используется прием маскировки граней — *legato*.

Почему же оказалось возможным ослабление одного из факторов, сопутствующих членораздельности? Да потому, что ослабление его в музыке компенсируется усилением другого — усилением единства внутри звука. С этой точки зрения музыка и речь, действительно, сильно отличаются.

Однако в рамках более широкого подхода необходимо учитывать и большую общность, сходство, о котором говорилось выше.

Какова же роль этого сходства?

Во-первых, оно позволяет подключить в восприятие музыки уже готовое моторное звено — аппарат речевой артикуляции. Это уже с детства обеспечивает активность восприятия мелодии, возможность сопереживать ее исполнение.

Во-вторых, поскольку моторное звено в сформировавшемся музыкальном восприятии является все-таки по происхождению музыкально-речевым, через него музыка подсознательно связывается с коммуникативным опытом человека, будит соответствующие ассоциации, формирует определенную установку на восприятие музыки как особого рода речи, обращенной от одного лица к другим.

Здесь мы подошли к вопросу о том, каким образом механизмы речевой артикуляции в процессе развития музыкального восприятия подключаются к системе музыкального слуха. Краткое рассмотрение особенностей артикуляции на фонетическом уровне в речи и в музыке показывает, что в структуре речевой артикуляционной единицы и в строении музыкального звука есть не только общие, но и отличные, специфические моменты.

Различия представляют собой барьер, который необходимо преодолеть. Что же позволяет переступить эту преграду? Каковы силы, стимулирующие перенос опыта артикуляции на восприятие музыки?

Самый общий ответ здесь ясен. Это — с одной сторо-

ны — силы установки. Целый ряд факторов способствует тому, чтобы музыка изначально воспринималась слушателем как определенного рода речь, как нечто коммуникативное. Такая установка, безусловно, облегчает перенесение речевых артикуляционных и интонационных навыков на восприятие музыки. С другой же стороны — огромную роль играет постепенность переходов от речи к музыке, существующая в том многообразии музыкальных и речевых жанров, с которыми сталкивается человек.

Цепочка взаимосвязей, ведущая от речи к музыке, становилась предметом внимания исследователей не раз. Мысль о такой цепочке лежит, например, в упоминавшейся уже книге Б. В. Асафьева «Речевая интонация», где подчеркнут интонационный аспект. О цепочке взаимопереходов от обычной разговорной речи к пению говорит В. Н. Всеволодский-Гернгросс в своей книге «Теория русской речевой интонации»¹, где он дает схему, состоящую из нескольких звеньев, расположенных по возрастанию в них роли «идеального» начала — музыкальных компонентов речевой интонации.

Но мы в данном разделе остановимся в большей степени именно на артикуляционной стороне цепочки.

Ее первыми двумя звеньями являются разговорная речь и речь поэтическая. Разумеется, и внутри этих звеньев можно найти постепенные переходы, например, учитывая степень эмоциональной окрашенности речи. Но столь детальное изучение этих оттенков в данном случае для анализа не так существенно.

Переходя от первого звена ко второму, можно заметить, что уже здесь основная единица фонетического уровня — слог — по своим характеристикам изменяется так, что становится значительно более близкой к музыкальной артикуляционной единице — звуку. Это выражается, в первую очередь, в том, что меняется соотношение согласных и гласных в слого по длительности и приближается к соотношению переходных фаз и стационарной части в музыкальном звуке, то есть значительно увеличивается длительность гласного звука, а

¹ В. Н. Всеволодский-Гернгросс. Теория русской речевой интонации. Петербург, 1922.

вместе с этим становятся более стабильными и его звуковые характеристики.

Согласно экспериментальным данным О. И. Бычковой¹, полученным на материале записей двух дикторов, читавших стихи и прозаический текст, замедленный темп стихотворной речи по сравнению с прозаической достигается, главным образом, благодаря увеличению длительности слогов, завершающих фразу (особенно ударных). В стихе ударный гласный, замыкающий фразу, примерно в два с половиной раза длительнее, чем в прозе².

Простые слуховые наблюдения показывают, что меняется и звуковой результат. При чтении стихов, во взволнованной эмоциональной речи иногда даже появляется вибрато — прием, свойственный музыкальному исполнению и возникающий на стационарной части длительных звуков мелодии. Эти наблюдения подтверждаются исследованиями лингвистов. Л. В. Златоустова нашла, что в эмоциональной речи возникает даже вторая певческая форманта, придающая голосу блеск и металличность³.

Меняется и мелодико-интонационная сторона, что прекрасно отражено в выражении «чтение нараспев».

Следующим звеном является пение. В нем речевая артикуляция накладывается на музыкальное звуковедение. Это звено — наиболее важное во всей цепочке. Именно через него в наибольшей мере и осуществляется приспособление аппарата речевой артикуляции к музыкальному исполнению и восприятию не только вокальной, но и инструментальной музыки. Речевая артикуляция и фонетика здесь значительно трансформируются, что не всегда может быть оценено положительно. Критические замечания по поводу неправильного произнесения текста, которые, например, высказывает

¹ О. И. Бычкова. Синтагма и речевой такт. Сборник аспирантских работ (1964), изд-во Казанского университета, 1966, стр. 23—48.

² Аналогичное, но более резко выраженное соотношение наблюдается в паузах между фразами и строфами. Длительность первых увеличивается в четыре раза, вторых — в десять раз по сравнению с длительностью пауз в прозаической речи.

³ Л. В. Златоустова. Певческая форманта в ритмизованной и неритмизованной речи. Доклад на семинаре «Акустические среды» 28 сентября 1967.

А. А. Реформатский¹, безусловно, справедливы. Интересны в этой связи также экспериментальные исследования разборчивости текста в пении, проведенные ленинградским физиологом В. П. Морозовым². Такие данные должны быть использованы в практике вокальной педагогики. С точки же зрения взаимосвязей речи и музыки важно обратить внимание на другое. Изменение артикуляции, своеобразный синтез артикуляции речевой и музыкальной закономерен. Некоторая потеря разборчивости, связанная с трудностями синтеза речевой и музыкальной интонации и артикуляции, сопровождается усилением музыкального начала, выравниванием стационарной части звука, чистотой интонирования, тембровой красотой звучания и т. д. И в этом синтезе речь и музыка не только противоречат друг другу, но и помогают возникновению нового художественного целого.

Для музыкального восприятия и его развития как исторического, так и онтогенетического речевая артикуляция при пении чрезвычайно важна. Она облегчает развитие музыкального слуха, делает непривычное для начинающего занятие более естественным и при пении, и при слушании.

Сошлемся на известный педагогам-сопранистам факт. Чтение и исполнение мелодии с названием нот гораздо легче, чем пение без названия нот с закрытым ртом или на одной и той же гласной. И, по-видимому, не случайно (с этой точки зрения) были выбраны и привились в практике слоговые названия нот, в которых, кстати, только один раз используется закрытый слог — «соль».

Одним из доказательств важности артикуляции для музыкального интонирования в пении является свидетельство немецкой певицы Л. Леман. В книге «Мое искусство пения» она писала о том, что в своей певческой практике использовала для управления тембровыми и звуковысотными певческими процессами различия в по-

¹ А. А. Реформатский. Речь и музыка в пении. Сб. «Вопросы культуры речи», вып. I. М., изд-во АН СССР, 1955, стр. 172—199.

² В. П. Морозов. О работах физиологической лаборатории голоса и слуха. Доклад на семинаре «Акустические среды» 2 февраля 1966.

ложении органов артикуляции при произнесении немецких гласных *i* и *u*, а также других гласных¹.

Этот пример позволяет нам перейти к характеристике следующего звена цепочки «речь — музыка». Звеном, примыкающим к пению, является игра на духовых инструментах. Хорошо известно, что в ней широко применяются разнообразные речевые способы артикуляции. Здесь они используются уже не по своему «прямому назначению», но роль их в создании выразительности исполнения, а не только в овладении техникой исполнения, исключительно велика. Пользуясь тем же аппаратом артикуляции и тем же энергетическим источником, что и певцы, духовики применяют для создания различных штрихов исполнения артикуляционные приемы, аналогичные приемам произнесения речевых слогов, таких, как «та», «ту», «ка», «да», «ха», «ди» и другие.

В одном из экспериментальных исследований, проведенном автором совместно с педагогом-гобоистом И. Ф. Пушечниковым², было установлено, что различные типы речевой артикуляции при обучении игре на гобое, а также в художественном исполнении дают возможность управлять многими процессами музыкального звуковедения — интонационными оттенками, степенью остроты атаки в разных штрихах, тембровыми характеристиками звука и динамикой.

Опосредствованная связь с речевой артикуляцией и вокальной артикуляцией наблюдается и в игре на инструментах, где образование звука происходит без участия органов речи, например на смычковых инструментах, органе и фортепиано. Здесь мы сошлемся на уже приводившееся выше высказывание П. Казальса, а также на книгу И. А. Браудо³ и этим завершим краткий анализ различных звеньев постепенных переходов от речевой артикуляции к музыкальной.

Роль фонетического речевого опыта при восприятии неречевых, музыкальных звуков и их сочетаний проявляется и в целом ряде других плоскостей, уже опи-

¹ L. Lehmann. *Meine Gesangskunst*. Berlin, 1922, S. 28.

² Е. Назайкинский и И. Пушечников. Акустическое исследование влияния музыкальной артикуляции на характер звука. Сб. «Вопросы методики применения технических средств и программированного обучения», стр. 192—197.

³ И. А. Браудо. *Артикуляция*. Л., Музгиз, 1961.

санных автором в упоминавшейся статье «Речевой опыт и музыкальное восприятие».

На втором масштабно-временном уровне восприятия огромную роль играет синтаксический речевой опыт. Более подробное рассмотрение его дается в последнем разделе очерка. Отметим здесь лишь некоторые общие моменты. Возможность перенесения интонационного синтаксического опыта речи на восприятие музыки обеспечивается совпадением центра музыкального звуковысотного диапазона с речевым диапазоном. Внутренняя структура последнего в самом общем смысле повторяет структуру музыкального лада: низкие звуки в речи используются обычно для утвердительных, «тонических» окончаний фразы, а высокие для вопросительных, неустойчивых, «доминантовых» интонаций. Существенны также подобия в структуре горизонтали. Важно, в частности, воздействие национально-характерной речевой ритмики на становление и восприятие музыкального ритма, метра и синтаксиса в народной музыке.

В инструментальной музыке синтаксический опыт речи, по-видимому, обусловил господство речевых временных масштабов построений. Как показали исследования, в среднем длина музыкальных фраз (по числу звуков) совпадает с длиной речевых фраз, равной шести-семи слогам. Это видно из приводимого ниже графика.

Почти буквальное совпадение (средняя величина составляет 7 звуков) убедительно свидетельствует об общности масштабных закономерностей на уровне фраз. Интересно, что общность обнаруживается именно в инструментальной музыке. Это позволяет говорить о том, что речевой опыт может действовать на музыкальное мышление не только через ритмику и синтаксическую организацию текста, но и непосредственно.

Подобные совпадения отнюдь не единичны, и анализ их показывает, что есть много объективных условий, облегчающих подсознательное связывание музыки с речью, перенесение речевого интонационного опыта на восприятие музыкальной интонации.

Еще более важным, чем раскрытие моментов сходства и реальных связей музыки и речи через разнообразные типы цепочек, является анализ внутренней функциональной общности и специфики музыки и речи.

С этой целью мы обратимся к рассмотрению общих закономерностей восприятия интонации, к сравнению механизмов речевого и музыкального звуковысотного слуха, к сопоставительному изучению мелодики речи и музыкальной интонации.

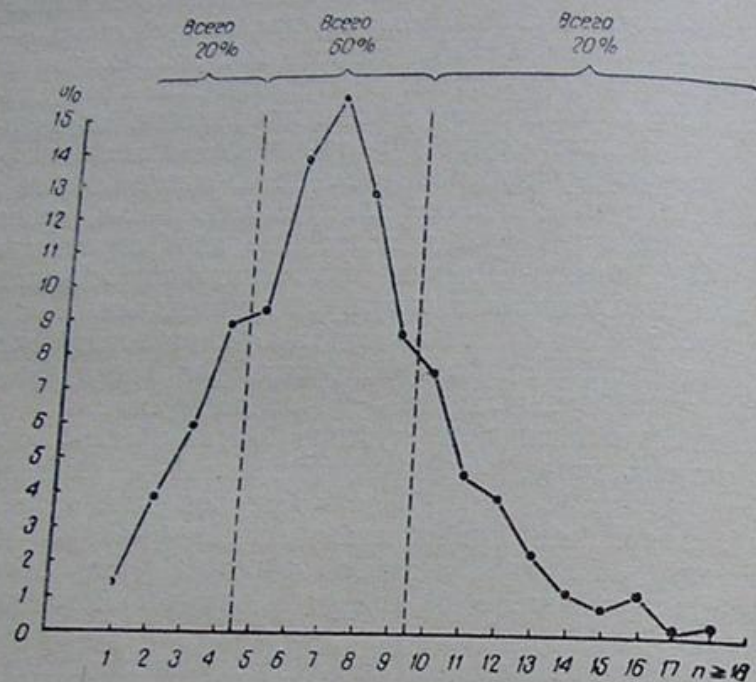


Рис. 9. График, показывающий, как часто встречаются в инструментальной музыке фразы с тем или иным количеством звуков (n — количество звуков в одной фразе)

Общие закономерности восприятия интонации

Термин «интонация» столь многозначен, что всякий раз требует оговорок.

В прошлом в языкознании интонация понималась как мелодическая звуковысотная кривая речи. Но последующие фонетические исследования привели к расширению содержания понятия. Под интонацией в широком смысле слова стали понимать реальное звуковое воплощение

речевого высказывания. Весь комплекс звуковых изменений во времени, образующий интонацию, составляют следующие компоненты: звуковысотная кривая (движения основного тона или «мелодия» речи), изменения динамики и тембра во времени, определенный ритм звуковых смен или полиритмия различных сторон интонации. Ритмическая сторона интонации проявляется как в общей длительности элементов речи, в темпе, так и в соотношении длительностей звуков этих элементов друг с другом.

Ведущим компонентом в интонационном комплексе считается звуковысотная кривая. Отсюда — интонация в узком смысле.

Встречающиеся в музыкознании трактовки понятия интонации также, по-видимому, можно свести к широкой и узкой. Под музыкальной интонацией в широком смысле можно понимать реальное звуковое воплощение музыкального произведения, характеризующееся совокупностью разнообразных звуковых средств и их соотношениями в рамках синтаксического масштабного уровня. Интонацией в узком смысле слова будем считать звуковысотную кривую мелодии или вообще какого-либо голоса музыкальной ткани.

Зафиксированное в нотной записи произведение дает представление о музыкальной интонации как в широком, так и в узком значении. Строго говоря, нотная запись рисует лишь схему интонации. Она отражает многие наиболее существенные черты интонации, которая может быть условно названа интонацией композитора. То, что вносит в эту схематичную картину исполнитель, можно определить как исполнительскую интонацию.

В данном очерке термин «интонация» будет применяться во всех этих значениях. Однако уточняющие определения будут сопровождать термин только в самых необходимых случаях, когда значение его не подсказывается контекстом.

Остановимся коротко на некоторых наиболее общих закономерностях восприятия интонации в речи.

Восприятие речевой интонации может быть самым различным по степени осознанности. Чаще всего воспринимаются и осознаются только смысл речи, эмоциональный подтекст, образ, личность говорящего. Слушателю кажется, что и смысл, и эмоция, и характер пере-

даются непосредственно. Иллюзия непосредственности возникает потому, что именно эти стороны содержания являются обычно главной информацией, в передаче и приеме которой заинтересованы участники разговора. Звуковые же качества речи являются средствами передачи и как таковые лишь в редких случаях попадают в центр внимания.

Однако осознанность и глубина восприятия как содержательной, так и «формальной» стороны интонации и речи в целом могут изменяться в зависимости от установки слушателя и его опыта. Большая или меньшая степень сосредоточенности на тех или иных сторонах речи, на самом процессе восприятия зависит от целей, которые стоят перед слушателем в каждом конкретном случае. Иногда восприятие смысла является настолько важным, что слушатель схватывает только смысл и потом не может вспомнить, кто и как говорил. Иногда же слушают только голос — голос, отражающий характер человека, манеру говорить и т. п.

Конечно, в процессе восприятия в той или иной степени улавливаются все элементы речи, что воздействует на формирование впечатления от той или другой отдельной стороны целого. Так, смысловая сторона речи определяется не только конкретным словесным материалом и порядком его расположения во времени, но и интонацией, мимикой, контекстом, ситуацией. Вместе с тем при целенаправленном восприятии смысла слушатель или включает весь комплекс в смысловую сферу, или абстрагируется от несущественных для смысла сообщений сторон речи. И наоборот, — любясь голосом говорящего, слушатель весь речевой комплекс оценивает как звучание голоса, как выявление тех или иных его особенностей, чарующих слух.

Установка, с которой слушатель воспринимает речь, может быть осознанной или подсознательной, точно так же, как процесс анализа речи и выделения ее отдельных компонентов или связей между ними осуществляется с точным знанием всего механизма или цели анализа или без такового.

Таким образом, в речевой практике обычно люди приобретают богатый опыт разнообразного по направленности слушания и различного по степени детальности и осознанности слухового анализа речи. Вместе с

тем наиболее типичным и привычным является восприятие, при котором нет осознанного анализа различных компонентов речи и улавливаются лишь смысловые, эмоциональные и характерологические компоненты содержания, которые обычно и имеют для слушателя наибольшую ценность. Такой тип восприятия можно назвать основным.

Что же касается более частных типов дифференцированного восприятия, то они присущи людям в разной степени, что зависит от жизненного опыта, в частности от профессиональных навыков. Актеры, музыканты, писатели слушают речь и слышат ее иначе, нежели фониетисты или психологи.

«...Какую ли речь ни услышу, кто бы ни говорил (главное, что бы ни говорил), уж у меня в мозгах работает музыкальное изложение такой речи»¹, — сообщал М. П. Мусоргский в письме Н. А. Римскому-Корсакову.

Л. Н. Толстой писал о том, что, слушая речь деревенских детей, он видел внутреннюю сущность их душевных движений, их душевный облик. А вот как описывает Толстой обращение Багратиона к одному из солдат батареи Тушина в «Войне и мире»:

«— Чья рота? — спросил князь Багратион у фейерверкера, стоявшего у ящиков.

Он спрашивал: «Чья рота?», а в сущности спрашивал: «Уж не робеете ли вы тут?» И фейерверкер понял это»².

Профессиональная направленность в восприятии речи, однако, в наибольшей степени сказывается тогда, когда речь становится объектом специального научного или художественного анализа; обычно же и актеры, и писатели, и психологи — люди, имеющие по роду своих занятий более специальное отношение к речи, чем другие, все же большей частью «слушают» ее смысл. М. П. Мусоргский в цитированном выше письме, рассказав о том, как в процессе работы над речитативной оперой «Женитьба» у него выработалась привычка слушать речь с музыкальных позиций, добавляет далее:

¹ М. П. Мусоргский. Избранные письма, стр. 52.

² Л. Н. Толстой. Собрание сочинений, т. 4. М., 1961, стр. 243—244.

«Теперь отдохнул — этого уж нет, а то просто беда — покоя нет»¹.

В некоторых случаях дифференцированное восприятие речи является настолько непривычным, что даже не может осуществляться. Как показывают психологические и педагогические исследования, у детей, например, звукоразличению, анализу звуковой стороны речи предшествует большая подготовительная работа, при которой в благоприятных ситуациях звучание отдельных фонем постепенно как бы отделяется от слов и воспринимается как таковое².

Все эти примеры показывают, что в восприятии речи проявляется один из общих законов психологии — объективированность восприятия. Мы видим самый предмет, а не отражение на сетчатке, слышим смысл речи, а не ее акустические процессы, ощущаем вкус и запах самой пищи, а не раздражение осязательных или обонятельных нервов. Первое и последнее звено в этом акте (предмет, явление — и его отражение в мозгу) слиты воедино. В неразвитых формах восприятия эта целостность преобладает, в патологических случаях разрушается, в совершенных, контролируемых формах сочетается с дифференциацией элементов. Однако во всех случаях она является определяющей закономерностью. Это вовсе не значит, что при целостном восприятии все отдельные звуковые компоненты речи пропадают для слушателя совсем. Они не осознаются, «не замечаются» им, но не проходят бесследно, хотя, конечно, тренированный слух улавливает в речи гораздо больше оттенков мысли и чувства, чем слух, не опирающийся на опыт звукового анализа.

Важно подчеркнуть, что навыки регулирования направленности восприятия, приобретаемые в жизненной практике в целом, обладают известной самостоятельностью и, будучи освоены, могут применяться к разным объектам восприятия. Практика речевого общения больше, чем что-либо другое, способствует их перенесению

¹ М. П. Мусоргский. Избранные письма, стр. 52.

² См.: А. К. Маркова. Формирование обобщенного умственного действия звукоразличения. «Доклады АПН РСФСР», 1958, № 2, стр. 57—60; Л. Е. Журова. Развитие звукового анализа слов у детей дошкольного возраста. «Вопросы психологии», 1963, № 3, стр. 21—32.

на музыкальное восприятие и развитию на слуховой основе. Научившись вычленять в речевом потоке смысловое и эмоциональное начало, дифференцировать словесный и звуковой материал речи, человек с большей, чем при отсутствии этих условий, легкостью может овладеть и навыком дифференцирования каких-либо других звуковых компонентов, например динамики и высоты или тембра и высоты, что чрезвычайно важно для развития собственно музыкального интонационного слуха.

Таким образом, в самой речевой практике благодаря многообразию функций речи, условий и задач общения приобретаются способности к звуковому анализу и создаются условия для специфически музыкального слышания. Переход от восприятия интонации речи к слуховой оценке интервалов музыкальных интонаций представляет собой огромный качественный скачок в развитии слуха. Но он подготовлен различием форм восприятия речи и может рассматриваться как одна из ступеней постепенно поднимающейся лесенки совершенствования слуха. Кроме того, развитию дифференцированного восприятия помогает и то, что в жизненной практике речевые звучания часто сопоставляются с неречевыми.

Остановимся еще на одной общей закономерности, проявляющейся в восприятии речи и имеющей большое значение для музыкального восприятия. Она связана с тем, что при всем богатстве информации, которую могут нести звуки, — о чем говорилось уже во втором очерке — слух все же в большей степени, чем зрение, дает сознанию материал, требующий дополняющей работы воображения. И вот это-то общее свойство слуховых раздражителей (способность активизировать воображение) речь усиливает и дублирует для своих специфических целей. Интонация почти всегда связана со словами, а последние опираются на образы, нередко в высшей степени обобщенные. В самом звучании строчки «Мороз и солнце; день чудесный!» нет ни холода, ни света, ни эмоциональной оценки. И то, и другое, и третье, как и все остальное, возникает в сознании читателя или слушателя во многом благодаря тому, что интонация опирается на соотношенность слов с обозначаемым ими кругом реальных предметов, явлений, образов, понятий, эмоций, стилистических оттенков.

Но в гораздо большей степени работа фантазии, творческого воображения усиливается в тех случаях, когда восприятие речи не подкрепляется знанием смысла слов, например при слушании незнакомой иностранной речи. Тогда она направлена на определение смысла высказывания по одной лишь интонации. Речь иностранца сохраняет для восприятия почти всю информацию характеристического типа. Она говорит о возрасте, о голосе, об эмоциональности и т. д. Она несет и следы смыслового содержания высказывания, которые в самом общем виде могут быть с той или иной степенью приближения угаданы слушателем.

Итак, интонация речи при восприятии требует от слушателя большой творческой работы, так как, во-первых, речь представляет собой одну из форм звуковых сигналов и, следовательно, подчиняется общим закономерностям восприятия звуков; во-вторых, — будучи связана со словами, то есть с опосредствованным знаковым способом отражения мира, интонация и сама по себе способна включать механизм ассоциаций; лишившись же опоры на слова, или при ослаблении, уменьшении смысловой ценности слов, она «старается» компенсировать недостаток семантической информации собственными силами, рассчитывая на догадку слушателя.

С этой точки зрения речь является для музыки прототипом обобщенного отражения действительности, сочетающего опосредствованную передачу информации с конкретной, непосредственной.

Только что рассмотренная особенность речевой интонации тесно связана с принципом контекстной, ситуационной обусловленности речевой интонации, имеющим, на наш взгляд, большое значение и в музыке. К его анализу целесообразно обратиться перед описанием важнейших функций интонации.

Связь речи и музыки с ситуационным контекстом в различных жанрах

Речевая интонация в своих логически-смысловых, эмоционально-выразительных и характеристических функциях опирается не только на конкретные значения

слов, произносимых в процессе речевого общения, но и на конкретную речевую ситуацию. Поэтому изучение функций интонации требует предварительного ознакомления как с общими языковыми лексическими закономерностями речи, так и с законами коммуникации, с законами, определяющими зависимость речевой интонации от общего ситуационного контекста, в котором развивается речь.

Аналогичная зависимость есть и в музыке. Выяснение ее и описание во многом облегчается тем, что и в теории музыки, и в языкознании, и в литературоведении существует уже достаточно разработанное понятие жанра, имеющее самое непосредственное отношение к понятиям коммуникации, контекста, ситуации.

И в речи и в музыке жанр в той или иной степени связан с типичными, обычными для него условиями общения — коммуникации и может рассматриваться как одна из форм отражения коммуникативной ситуации.

Как известно, музыкальные жанры — это исторически сложившиеся классы, типы, роды и разновидности произведений, объединяемых по ряду критериев, основными из которых являются характер содержания, условия и средства исполнения и конкретное жизненное, социальное предназначение. В лингвистике и психологии речи термин «жанр» употребляется значительно реже, чем в музыкознании, и уступает место таким терминам, как «стиль речи», «формы речевого общения», «коммуникативные типы»¹. Однако в большинстве случаев эти разные термины соответствуют одному и тому же понятию — понятию речевого жанра. Под речевыми жанрами подразумеваются различные виды и формы речевой деятельности, определяемые (как и в музыке) особенностями содержания, то есть текстом, характером и ситуацией речевого общения и особенностями аудитории, к которой направлена речь.

Уже сопоставление двух определений показывает, что речевые и музыкальные жанры опираются на некоторые

¹ Термин «речевые жанры» используется, например, в работе В. В. Виноградова «Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика» (М., изд-во АН СССР, 1963, стр. 15); в статье В. М. Панова «О стилях произношения» (сб. «Развитие современного русского языка». М., изд-во АН СССР, 1963, стр. 11—12).

общие законы коммуникации. Есть основания предполагать, что формирование музыкальных жанров, их специфические черты и закономерности их восприятия очень тесно связаны с закономерностями речевых стилей и жанров и в немалой степени обусловлены взаимосвязями музыки и речи. По-видимому, многое, что невозможно понять при изучении музыкальных жанров самих по себе, может стать ясным при их сравнении с разновидностями речевых форм.

Во всех жанрах от простых до сложных так или иначе отражены особенности реальной жизненной ситуации, в которой развертывается речь или музыкальное исполнение и на которую и речь и музыка обычно бывают рассчитаны как по содержанию, так и по звуковой структуре. Поэтому, изучая жанры, целесообразно учитывать важнейшие стороны типичной для каждого из них коммуникационной ситуации. Каковы же эти стороны?

Коммуникативная ситуация определяется, во-первых, — пространственными условиями исполнения, во-вторых, — числом членов коммуникации и характером их участия в общении, в-третьих, — жизненным контекстом (социальным, историческим).

Проблема связи речевых и музыкальных жанров с пространственными условиями, в которых они формируются и функционируют, уже была рассмотрена во втором очерке. Однако связь эта не ограничивается чисто внешними физическими, акустическими характеристиками, о которых говорилось в нем. Непосредственное отношение к ней имеет и вторая сторона коммуникативной ситуации — число участников общения и особенности их участия в коммуникации.

Анализ этой второй стороны может опираться на метод графической фиксации коммуникационных схем, известный в лингвистике и в социальной психологии. Он рассматривается, в частности, в работе Г. А. Миллера «Язык и коммуникация»¹.

Этот метод предусматривает установление характерной для данного жанра речевого общения схемы, в которой отражается число участников, их взаимное располо-

жение и характер их участия в коммуникации. Приведем в качестве примера несколько схем диалога:

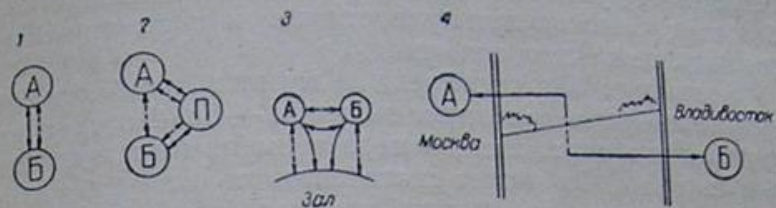


Рис. 10. Коммуникационные схемы диалога

Первая схема соответствует беседе двух лиц, хорошо понимающих друг друга. Стрелки показывают направленность звуковой и зрительной коммуникации. Вторая схема отображает разговор с участием переводчика. Видно, что пунктирные линии зрительной коммуникации соединяют всех трех участников общения, тогда как речевая информация передается от А к Б не сразу, а через П. На третьей схеме отображены коммуникационные особенности сценического диалога. Для него важны связи не только и не столько между А и Б, сколько связи между АБ и зрительным залом, публикой. На четвертой схеме — телефонный диалог.

Анализ этих коммуникационных разновидностей диалога показывает, что особенности пространственно-ситуационной схемы общения накладывают заметный отпечаток на форму речи в диалоге. В первом случае — это свободный диалог со вторжениями, краткостью реплик, схватыванием мысли с полуслова; во втором — обмен более развернутыми и законченными по смыслу «периодами», перебивание исключено, вопросы и ответы разделены большими промежутками времени. В сценическом диалоге разговор может вестись так же непосредственно, как и в первом случае, однако участие третьего заинтересованного лица — публики меняет его формы. Реплики становятся более четкими и громкими. Мимика видна публике. Интонация несколько заострена. Перебивание и одновременная речь используются реже. В телефонном разговоре характер связи меняется: ухудшается слышимость, исключается зрительное подкрепление речи.

¹ G. A. Miller. Language and communication. New York, 1951, pp. 249—275.

И это сказывается на особенностях жанра. Обязательной становится предварительная идентификация голоса собеседника, установление его личности. Обязательна четкость артикулирования и постоянное подтверждение взаимопонимания.

Благодаря близости речи и музыки в их основной функции — быть средством общения — анализ схем коммуникации в определенной мере применим и к музыкальным жанрам. Он может способствовать их систематизации, выделению некоторых важных сторон жанровых ситуаций, которые при простом описании теряются за деталями и подробностями.

Вообще говоря, музыканты уже давно пользуются коммуникационными схемами для некоторых специальных целей, например для того, чтобы зафиксировать особенности народного обряда, связанного с музыкой, или танца, для того, чтобы проанализировать особенности расположения ансамбля на сцене или найти режиссерское решение того или иного оперного фрагмента.

Рассмотрим некоторые из коммуникационных схем, встречающихся в музыке:

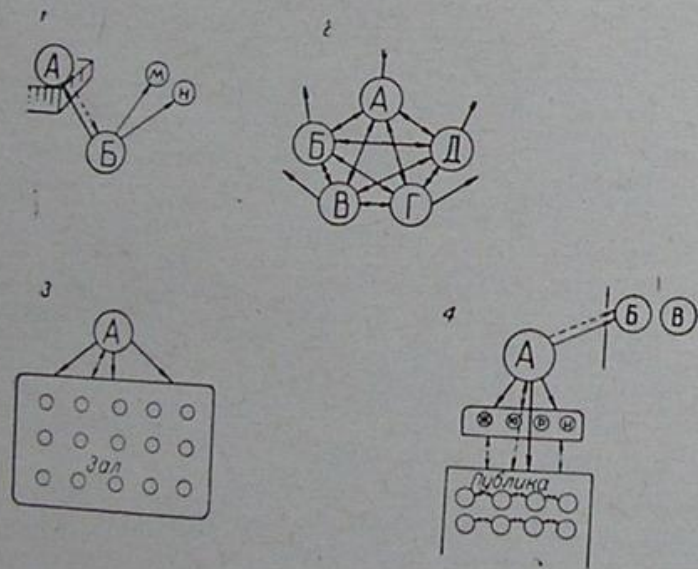


Рис. 11. Коммуникационные схемы серенады, народного хорового пения, концерта и конкурсного выступления

Это схемы серенады, народного многоголосного пения, концерта солиста и конкурсного выступления. Уже анализ этих схем раскрывает некоторые существенные черты жанровых типов. Если в первой главный слушатель один, хотя посторонние мнимые и настоящие слушатели также важны, то во второй слушателями оказываются сами исполнители. В третьем и четвертом случаях аудитория состоит из множества слушателей, специально пришедших на концерт.

Охарактеризуем подробнее различия между двумя последними схемами. Схема сольного концерта фиксирует следующие моменты жанра. Во-первых, сам по себе факт выступления одного исполнителя перед большой аудиторией означает, что этот исполнитель — выделяющийся среди других музыкантов солист-виртуоз, играющий лучше, по крайней мере, многих находящихся в зале слушателей. Это в очень большой степени определяет собой предварительную настройку слушателей, пришедших на концерт, — психологическую установку, влияющую на восприятие исполняемых музыкальных произведений. Формированию такой установки способствует известность исполнителя, предыдущее знакомство с ним слушателей, рекламная информация и многие другие факторы жизненного контекста, в который вплетен жанр концертного выступления солиста. Второй фиксируемый в схеме фактор — множественность адресата (слушательская аудитория — собрание индивидуумов с самыми различными в рамках определенной зоны вкусами). Этот фактор предопределяет использование более или менее универсальных и вместе с тем многообразных приемов музыкального воздействия, сочетающихся как в одном исполняемом произведении, так и в рамках умело составленной программы целого вечера. Отсюда — эволюция средств и принципов концертности, таких, как принцип выявления большого диапазона художественных возможностей исполнительского мастерства, в частности прием контрастных сопоставлений видов исполнительской техники, типов музыкальной образности, принцип рельефности, плакатности музыкальной формы, принцип множественности эмоционального, характеристического, логического воздействия на огромные массы слушателей, обладающих разными вкусами, подготовкой, потребностями.

Схема конкурсного выступления указывает на четкое расслоение аудитории на три части: жюри, собственно публика и соперники конкурсанта. Следствия этого расслоения многочисленны: слушатель превращается в судью, соперничающего с жюри, и в болельщика. Жюри испытывает давление зала. Исполнитель становится соревнующимся, для которого крепкие нервы так же важны, как и творческая одаренность и фантазия. «Борьба» пронизывает все стороны коммуникации (публика — жюри, слушатель — слушатель и т. д.). На первый план выдвигается не только и не столько произведение, сколько исполнительская интерпретация. Типичность конкурсной ситуации исполнения может стимулировать и развитие жанра конкурсных произведений, рассчитанных на быстроту выучивания, защищенных от притупляющего действия повторений, дающих, подобно теме вариаций, возможности для создания многих различных трактовок.

Приведенные примеры показывают, что особенности коммуникационной схемы, фиксирующей число членов коммуникации и характер их участия в общении, отражаются на чертах самого жанра и на строении, структуре как речи, так и музыки.

Третьей существенной стороной жанровой ситуации является связь с типичным жизненным контекстом, вплетенность исполнения в реальную конкретную жизненную нить событий, эпоху, среду.

Формы связи текста сообщения и его интонационного воплощения с ситуационным контекстом различны. Одной из наиболее важных является опора сообщения на конкретное предметное, жизненное окружение в передаче смысла. С этой точки зрения речевой текст или музыкальная пьеса выступают как элемент более крупного целого, причем информация заключена именно во всем целом. Возглас: «Крупные, крупные пошлы!» — понятен, если слушатели смотрят на идущие по реке льдины. Импровизация певца-казаха особенно волнует, если смотреть на степь, небо, облака, ибо он поет о том, что непосредственно видит перед собой. Выразительность, значимость, информационная ценность рождающегося художественного произведения заключена во многом в его соотносительности с ситуацией, вне которой понять, почувствовать, представить образы и эмо-

ции, возникающие у исполнителя-импровизатора под ее воздействием, очень трудно.

Контекстная обусловленность сильно выражена в песенных жанрах, связанных с традиционными народными обрядами и играми. Таковы, например, хороводные песни и хороводы, игровые схемы которых приводятся в книге Н. М. Бачинской¹. Автор книги справедливо отмечает, что типичность форм сочетается в этом жанре с конкретной обусловленностью слов и музыки данной ситуацией, с использованием внемузыкальных приемов и действий, конкретизирующих смысловое содержание, эмоциональный подтекст песни.

Связь жанров с жизненным контекстом может выражаться и в том, что сами формы текста или музыки, свойственные данному жанру, несут на себе следы типичного ситуационного комплекса. Эта связь ясно проявляется, например, в захлебывающейся речи спортивного комментатора или в диалогичности структуры песни «А мы просо сеяли, сеяли».

И наконец, — музыкальная пьеса (так же, как и литературные произведения, профессиональные, народные) благодаря запоминаемости способна вступать в прочные реальные ассоциативные связи с той ситуацией, в которой она впервые прозвучала для того или иного слушателя. И тогда она начинает выполнять для данного слушателя еще одну функцию — функцию напоминания о той, прежней ситуации и вызывать определенные, окрашенные воспоминаниями эстетические переживания. Если подобная ассоциативная связь возникает у многих слушателей, у целого народа, тогда песня на долгое время становится символом прошедшего, как например, «Священная война» А. В. Александрова, выразительная действенная сила которой обусловлена как самим музыкальным строением песни, так и ассоциативными связями с грозными событиями минувшей войны.

Проведенное сравнение речевых и музыкальных жанров показывает, как много общего присуще речи и музыке в области коммуникационных форм и закономерностей. Однако этим взаимосвязь речевых и музы-

¹ Н. М. Бачинская. Русские хороводы и хороводные песни. М.—Л., Музгиз, 1951, стр. 3, 98, 102.

кальных жанров не ограничивается. Речевые жанры и стили сами по себе представляют богатый материал для музыки. Они могут служить объектом для более или менее полного их воспроизведения — изображения (например, в опере) или давать материал для частичного претворения в музыкальных жанрах.

Сравнивая речь и музыку, обычно речь рассматривают лишь в одном ее, наиболее нейтральном виде — в виде длительного высказывания мыслей — высказывания монологического жанра, подобного длительному авторскому повествованию в литературном произведении. Но для того чтобы определить, что музыка может позаимствовать в речевых формах передачи смысловой, образно-характеристической и эмоциональной информации, целесообразнее брать речь во всем ее многообразии живых жанровых форм.

Как известно, наиболее важным специфическим признаком живой разговорной речи является ее диалогичность.

Диалогичность отражается и на структурных особенностях речи, причем эти особенности можно разделить на общие для всех диалогов и на особенные, характерные для определенных видов диалогической речи. Лингвисты отмечают существование и структурные особенности, например, таких видов диалога, как конфиденциальное объяснение, эмоциональный конфликт (ссора), диалог-спор, диалог-унисон. Выделяются разные типы диалогической речи, в зависимости от числа участников и их функций, как собственно диалог, лирический диалог (когда двое говорят каждый о своем), параллельный диалог — сплетение двух взаимокомментирующих диалогов, полилог — беседа трех-четырех человек. Отмечаются также структурные черты диалогической речи, как ее эллиптичность, взаимосвязанность реплик, возникновение вопросо-ответных единиц, синтаксических повторов, реплики-подхватывания, синтаксический параллелизм. Выделяются различные виды подхвата: подхват-развитие, подхват-перебивание, подхват-добавление, повтор-удивление, возмущение, прерывание и т. д.

Уже перечисление форм речевого диалога и некоторых их структурных особенностей показывает, что даже без знания слов, текста таких диалогов можно полу-

чить очень много смысловой, характеристической и эмоциональной информации. Можно, например, составить полное суждение (по одним только голосам и по интонации) о количестве говорящих, об их настроении, о характере беседы и ее смысловых оттенках.

Многочисленны и формы монологической речи. Они также сами по себе достаточно содержательны и насыщены смыслом. Речь оратора, научный доклад, разговор с самим собой — это не только различное словесное наполнение, но и различные формы, различный темп речи, различные соотношения пауз и звучания, различная громкость, различный интонационный уровень и рисунок произнесения.

Анализ музыкальных произведений инструментального характера убеждает в том, что разнообразнейшие общие принципы построения реплик в многоголосной ткани, как в гомофонно-гармонической, так и в полифонической, во многом опираются на содержательные и жанрово-окрашенные речевые формы и структуры диалогической речи или на жанровые типы монолога. Хорошо известно, например, отмечавшееся А. Швейцером глубокое претворение принципов речевой выразительности в инструментальных произведениях И. С. Баха, в его инструментальных речитативах и различных формах полифонического взаимодействия — общения голосов. Или — диалогический принцип, лежащий в основе конфликтной музыкальной драматургии бетховенских произведений. Примеров подобного рода в музыке достаточно много, и все они показывают, что коммуникативные закономерности речи, навыки речевого общения в различных жанрах, в различных ситуационных контекстах являются весьма важными для восприятия музыки, для ее сочинения и исполнения. Опыт речи дает возможность непосредственного, интуитивного постижения жанровых особенностей музыки, настраивает на слышание музыкального исполнения как особого рода художественной речи.

Итак, коммуникативные особенности жанров, отражающиеся в структуре текста, в действии принципа контекстной обусловленности художественной информации, в ассоциативных связях жанров с типичными ситуациями и с теми или иными историческими эпохами, служат источником действенности, содержательности

музыкального языка и отдельных приемов музыкальной речи.

Не следует, конечно, думать, что все особенности сформировавшегося жанра всегда абсолютно точно пришлифованы к конкретной ситуации и контексту. Жанры, обычно отражающие специфику момента и типичных ситуаций, иногда приходят в противоречие, в несоответствие с жизненным контекстом.

Такие смещения сами по себе могут быть средством передачи отношения, мысли, образа и часто употребляются намеренно. Вспомним шутливые обращения к близким: «милолюбивая сударыня», «уважаемый гражданин» — обращения, которые мы ставим в интонационные кавычки и тем самым придаем речи новую стилистическую окраску и выразительность. Есть и другие формы смещения жанра, например отставание сложившихся традиционных форм от развивающегося жизненного содержания, от социального фона.

Но если в жизни такое отставание можно расценивать как отрицательное явление, то в искусстве само смещение жанра или противоречие жанра контексту становится мощным художественным средством (например — применение жанра колыбельной в «Мазепе» П. И. Чайковского).

Смещение жанра, в сущности, есть высвобождение жанра как самостоятельной эстетической категории искусства. Оно отразилось в возникновении так называемых высших или вторичных жанров в литературе, музыке и в других видах искусства.

Одной из общих закономерностей «высших» жанров является художественное воссоздание жанрового фона специфическими средствами искусства. Так, однополовая народная мелодия, получающая свою выразительность в немалой степени благодаря тесному слиянию с окружающим миром, благодаря традиционной для народного жанра ситуации, будучи перенесена в симфоническое произведение, лишается этой опоры. Вновь воспроизведенная в другую эпоху, в другой социальной области, она — эта мелодия не может опираться и на знание типичной для нее ситуации слушателями. Профессиональное музыкальное искусство нашло два пути компенсации этой утраты: один из них чисто музыкальный — воссоздание жанрового фона, обрисовка ситуа-

ции музыкальными средствами. Музыкальные средства, как уже было показано во втором очерке, способны создавать иллюзии пространства, в котором обычно звучала народная мелодия, могут имитировать изобразительными приемами пейзаж, звуковое, шумовое оформление, дать контекст, вводящий в песню и развивающийся после нее.

Второй путь — путь немзыкальный. Это фиксация жанровых условий в литературных описаниях, составляющая немаловажную часть фонда исторического музыкознания.

Итак, музыкальные жанры, как и речевые, подчиняются многим общим коммуникационным закономерностям и отражают особенности ситуационного контекста, в котором они возникли и развивались. Функции речевой интонации, ее структура в огромной степени определяются именно жанровыми свойствами речи. Аналогичная зависимость существует и в музыкальной интонации. Поэтому при изучении влияния интонационного речевого опыта на восприятие музыкальной интонации следует строго дифференцированно подходить к различным жанрово-стилистическим типам интонации речи и учитывать жанровую природу музыки.

Однако при всем многообразии жанровых форм речи и музыки интонация способна выполнять и самые общие, встречающиеся во всех почти коммуникативных ситуациях функции. К рассмотрению наиболее важных из них мы и обратимся в следующем разделе очерка.

Функции интонации в речи и в музыке

Функции интонации в музыке многообразны. Некоторые из них в достаточной мере изучены и описаны в литературе. Правда, строгой научной систематизации пока еще нет. Интересны в этой связи общие положения о многообразии художественных возможностей музыкальных средств и о разграничении музыкально-выразительных, музыкально-логических, конструктивных, формообразовательных функций, выдвинутые

Л. А. Мазелем¹. Они применимы и к музыкальной интонации.

С другой стороны, для анализа функциональных проявлений интонации в музыке целесообразно привлечь данные о функциях речевой интонации. Именно этому и будет посвящен настоящий раздел.

В работах по фонетике и психологии речи указывают на несколько функций интонации, в частности на характеристическую, эмоциональную, логически-смысловую, побудительную, а также на функции выявления плана мысли, речевой ситуации². В этом разделе очерка речь будет идти главным образом о той роли, которую играет интонация в передаче характеристической, эмоциональной и смысловой информации.

Характеристическая или характерологическая функция речевой интонации выражается в ее способности давать слуховое представление о личности говорящего, о его характере, темпераменте, возрасте, о его голосе. Это одна из важнейших функций. Не случайно Р. Ферман — автор большого труда о выразительности речи — начинает его эпиграфом из Сократа: «Говори, чтобы я тебя видел»³. Меткое, хотя и косвенное определение характеристичности интонации дает строчка «Дыханье — облик, слово — содержанье» из стихотворения «Слово» писателя гуманиста XV века Абдурахмана Джамии.

Конечно, информация о человеке, о его облике заключена не только в интонации. Отпечаток личности, как показывают исследования⁴, несет на себе и лексика речи, стилистические особенности, «грамматика» мышления, диалектные и индивидуальные особенности произношения. Именно эти особенности часто используют писатели в своих произведениях, чтобы передать индивидуальный характер речи. Ведь интонацию во всех ее деталях нельзя зафиксировать в письменной речи.

¹ Л. А. Мазель. О путях развития языка современной музыки. «Советская музыка», 1965, № 6, стр. 19.

² См., напр.: В. А. Артемов. Тон и интонация. «Доклады на IV Международном конгрессе по фонетическим знаниям в Хельсинки», М., 1961.

³ R. Fähnmann. Die Deutung des Sprechausdrucks. Bonn, 1960.

⁴ См., напр.: А. А. Степанов. Отражение в речи особенностей личности. Сб. «Вопросы психологии личности и общественной психологии». Л., 1964, стр. 159—169.

«Купец: собственный дом», «О. любила слово аще...», «Обыватель в разговоре: и всякая штука», «Девушка постоянно: дивно!», «зеркало», «по крайней мере», «ни отнюдь» — эти заметки из записных книжек А. П. Чехова и записи отдельных слов и выражений¹ свидетельствуют о том, какое значение придавал писатель лексике персонажей. О важности характеристической роли произносительных особенностей или дефектов свидетельствует уже само существование в языке таких обобщающих слов, как «шамкающий», «шепелявый», «картавый», «сюсюканье», которые наряду с другими определениями и эпитетами часто употребляются для характеристики человека.

Однако нас здесь будет интересовать пока лишь собственно звуковая сторона речи, которая, как показывают современные исследования, теснейшим образом связана с конституциональными свойствами и со структурой личностных качеств человека, та сторона, которая позволила В. Г. Короленко, например, по голосу сторожа, подавшего ему свечу через отверстие в стене тюремного помещения и сказавшего всего три слова — «Барин, возьмите свечку!», вспомнить этого человека, уловить его характер. «Мне хотелось заговорить с моим сторожем, — читаем мы в рассказе «Искушение». — Голос, которым он сказал эти слова, был грудной и приятный. В нем слышались простые ноты добродушного человека, и я тотчас же вспомнил, что это тот самый, который первый пригласил меня в келью деликатным «пожалуйста»².

Каков же механизм выявления звукового образа говорящего? Этот механизм опирается на две стороны речи — статистическую и процессуальную.

Статистические характеристики голоса связаны с присущим данному голосу звуковым набором, со звуковой палитрой речи, которая состоит из доступных голосу высот, громкостей, тембров и их сочетаний. Некоторые из них в силу конституционных свойств голосового и артикуляционного аппарата удобны для данного индивидуума и применяются им в речи часто,

¹ А. П. Чехов. Собрание сочинений, т. 10. М., Гос. изд-во художественной литературы, 1963, стр. 437—559.

² В. В. Короленко. Сибирские очерки и рассказы. Часть вторая. Гослитиздат, 1946, стр. 15.

другие менее удобны и используются реже. Частота применения зависит также от сложившихся навыков человека. Следовательно, звуковой набор характеризуется не только диапазоном высот, и всевозможных тембров, но и их частотой употребления в речи, выявляющейся статистически, то есть за определенный промежуток времени.

Конечно, свойственная голосу палитра звуков используется не всегда одинаково. В зависимости от содержания высказывания, от цели и ситуации человек может говорить то «домашним», то «чужим» голосом, то робко, то крикливо и т. п. В различных случаях из всего множества звуков выделяются особые подмножества, которые характеризуют человека в данной жизненной ситуации. И все же конституциональные и личные свойства и качества человека налагают известные ограничения на эти подмножества: тот или иной голос оказывается в большей степени приспособлен для одних ситуаций и в меньшей — для других. Это значит, что в любых случаях наиболее вероятны проявления в речи тех звуковых ресурсов голоса, которые для него типичны вообще.

Таким образом, статистические — выявляющиеся за определенный промежуток времени — свойства голоса способны в любых условиях выполнять характерную роль потому, что наборы всевозможных доступных голосу звуков и комбинаций их свойств в целом у каждого человека различны и индивидуальны.

Тембровые, звуковысотные и громкостные элементы набора служат этим целям по-разному.

Чрезвычайно индивидуален тембр голоса. Р. Ферман называет его сокровеннейшей стороной человеческого голоса, связанной с самыми глубинами личности, с выражением тончайших душевных движений. Он отпосит тембр к наиболее постоянным (габитуальным или портретным) качествам, менее всего подверженным «экзогенным» влияниям¹. На спектральных характеристиках тембра строит свою систему четырех акустических стереотипов голоса американский исследователь П. Ф. Оствальд².

¹ R. Fährmann. Die Deutung des Sprechausdrucks, S. 40—41.

² P. F. Ostwald. Soundmaking. The Acoustic Communication of Emotion. Springfield, Illinois, 1963, pp. 59—83.

Нужно сказать, что тембр характеризует не только психические особенности субъекта, но и чисто физиологические и даже физические свойства органов фонации и в какой-то мере организма в целом. И это понятно. Ведь спектральные качества тембра определяются физико-акустическими свойствами источника звука и системы связанных с ним резонаторов и поглотителей, в данном случае — связок, легких, ротоглоточного рупора, носовой полости, мышечных и костных тканей.

В указанном отношении голосовой аппарат аналогичен музыкальным инструментам и любым предметам, способным издавать звуки. Вообще говоря, тембр можно определить как отражение некоторых свойств предмета, являющегося источником звука: размеров, упругости, реактивности (отзывчивости), наличия воздушных полостей и т. д. Поэтому-то тембр способен вызывать четкие предметные представления и быть одним из наиболее «портретных» качеств голоса.

Способность передавать информацию о физических свойствах объекта усиливается в жизненной практике благодаря многократным сопоставлениям звуковых впечатлений со зрительными. Тембр в результате начинает ассоциироваться непосредственно с инструментом или человеком, становится как бы заместителем — «репрезентантом» звукового объекта, его знаком, символом.

Репрезентативная функция тембра широко используется в оркестровой практике. Особенно четко проявляется характеристичность тембров в программных произведениях, но она существенна и в непрограммной музыке. С этой точки зрения музыкальные инструменты, например в симфоническом оркестре, можно сравнить с актерами, каждый из которых обладает своим амплуа: тембр каждого инструмента, достаточно индивидуальный, является базой для создания целого круга образов. Для каждого из своих музыкальных «героев» композитор подбирает подходящий тембр «голоса». Так, фанфарные темы требуют «трубного гласа», певучие — тембра смычковых. Конечно, иногда творческий замысел может предусматривать и определенное противоречие между характером темы и тембром. «Красивая, но с неприятным голосом», — записывает себе Чехов характеристику предполагаемой героини литера-

турного произведения¹. Переход фанфарной темы от нейтрального тембра к тембру труб и валторн является одной из движущих сил музыкальной драматургии в фуге из Первой оркестровой сюиты Чайковского.

Существенна для музыкальных тембров и отмечаемая уже связь их с представлениями о речевых тембрах. Отчасти благодаря ей музыкальные инструменты и получают то качество одушевленности, которое лежит в основе восприятия их как «голосов» и позволяет, например, говорить о флейте-пикколо как о «маленьком брате» своих деревянных сородичей, а контрабасы называть тяжеловесными и ворчливыми «патриархами струнной группы»².

Итак, способность тембров создавать яркую портретную или образно-предметную характеристику, играющая большую роль в восприятии речи, используется для аналогичных целей и в музыке, начиная от создания обобщенных представлений о некоей одухотворенной действующей силе и кончая отчетливой персонафикацией, как в «Пете и Волке» Прокофьева.

Звуковысотные средства речевой палитры также обладают определенными ресурсами характеристичности. У разных людей звуки различной высоты в речи даже при общем совпадении диапазонов могут использоваться весьма индивидуально. Одни из них — более редки, другие применяются чаще. Распределение звуков разной высоты по частоте их использования в речи представляют собой в графическом изображении сложную с вершинами и провалами кривую. Если к этому добавить различия регистров, ширины диапазона и разнообразие сочетаний высоты с динамическими показателями, станет ясно, насколько велики ресурсы оригинальности.

Статистические характеристики звуковысотного диапазона речи варьируются в зависимости от эмоциональных состояний в очень большой степени и способны служить своеобразным показателем общего строя чувств и мыслей. Изучение речевой интонации показывает, например, что непосредственность высказывания прояв-

¹ А. П. Чехов. Собрание сочинений, т. 10, стр. 496.

² Б. Бриттен. Вариации и фуга на тему Пёрселла. Партитура. М.—Л., «Музыка», 1966, см. авторские комментарии на стр. 17 и 32.

ляется в более широком диапазоне интонационных модулирующих голоса, сдержанность — в узком.

Показательно, что ладовые звукоряды в музыке, которые могут рассматриваться как известный аналог статистического распределения звуков в речи, также обладают характеристическими возможностями. Известно, например, что греки приписывали каждому ладу определенные этические свойства¹. Достаточно определенным, хотя и широким, кругом характеристических возможностей обладают и классические мажор и минор, пентатоника и другие лады народной и профессиональной музыки. Интересные характеристики ладов, применявшихся мейстерзингерами, дает в новелле «Мастер Мартин-бочар и его подмастерья» Э. Т. А. Гофман: «Господин Фольрад тотчас же встал, откашлялся и запел на златозвучный лад Ганса Фогельгезанга такую чудную песню, что у всех от радости сердце запрыгало в груди и даже Фридрих оправился от злой своей тревоги. Пропев еще несколько прекрасных песен на другие чудесные лады, как-то: сладкогласный лад, трубный лад, цветущий райский лад, свежий померанцевый лад и другие, он сказал, что если среди сидящих за столом есть кто-нибудь, владеющий чудным мастерством пения, то пусть и он запоет теперь песню»².

Третья область средств, из которых складывается статистический набор возможных для данного голоса звуков, — это диапазон громкости и его положение на абсолютной шкале динамики. Пожалуй, громкость речи наиболее непосредственно ассоциируется с такими личностными качествами, как сила и слабость, грубость и мягкость и т. п.

Индивидуальная неповторимость статистических характеристик звуковой палитры голоса обеспечивается тем, что практически возможно почти бесконечное число сочетаний громкости, высоты и тембра.

Какова же здесь роль собственно процессуальной стороны интонации? Дело в том, что звуковой образ говорящего складывается из целого ряда звуковых впечатлений от подчас разрозненных и не вдруг проявляющихся в речи ее особенностей. Интонация постепенно

¹ См.: «Античная музыкальная эстетика», стр. 70—85.

² Э. Т. А. Гофман. Новеллы и повести, стр. 653.

обрисовывает образ, заполняет его глубины и очертания. Необходимо некоторое время, в течение которого она подобно лучу телевизионной развертки проявит то одни, то другие качества голоса, закрепляя в сознании слушателя повторяющиеся, типичные детали, выявляя оригинальность или обычность звуков и оборотов, и наконец, опишет достаточно большую сферу, в которой уже проявляются статистические показатели речи. Обобщенный портрет говорящего есть сведение в один образ «накопленных» во времени особенностей звучания речи, по которым частично и создается целостное представление. При телефонном разговоре, например, если само содержание его не дает никаких критериев для узнавания, мы иногда долго не можем определить, кому принадлежит голос, пока не накопится достаточно сведений и одна из услышанных типичных фигур интонации не окажется толчком для «моментального» становления — кристаллизации образа.

Таким образом, интонации в этом процессе принадлежит активная роль — роль раскрытия, постепенного развертывания характерных особенностей звучания. Принцип развертки — как один из принципов восприятия — рассматривался французским исследователем А. Модем применительно к пространственным объектам¹. В данном же случае речь идет о развертке как о принципе воспроизведения временных структур. Вообще любой процесс, совершающийся во времени, может быть трактован как развертка целостной структуры того или иного объекта, явления, континуума свойств или возможностей, не выявившихся до начала процесса.

При скорости развертывания, сопоставимой с темпами, характерными для человеческих действий, движений, на первый план для восприятия выходит сам процесс развертки, его особенности, его «путь». Поэтому и в речи и в музыке движение интонации гораздо более важно для создания характера, эмоции, смысловых оттенков, нежели статистические, попутно прорисовываемые особенности звучания в целом.

В речи интонация по своему рисунку всегда доста-

точно сложна и несет в своих процессуальных характеристиках большую информацию не только о смысле и эмоции, но и об облике, характере, личности человека. Рисунок ее зависит от текста, от ситуации, от построения говорящего. Он, строго говоря, неповторим. Но все же и в нем можно уловить относительно устойчивые типичные черты, выделить обороты, менее зыбкие по сравнению с основной массой интонационных ходов, подчиняющихся мимолетным движениям эмоции и мысли. Эти черты также выполняют характеристическую функцию.

Одним из наиболее общих динамических качеств речевой интонации, в которых в той или иной мере проявляется облик, тип, характер поведения человека в определенных условиях, является темп речи. Интересные данные в этой области были получены В. И. Ильиной¹. Как известно, и в музыке темп создает предпосылки для выявления характера художественных образов. Неслучайно именно в темповых характеристиках, например в итальянских терминах, указания на скорость движения тесно переплетаются с определениями общего настроения, манеры, характера.

Чрезвычайно характеристична ритмическая сторона интонации, в частности такие стороны ритма, как соотношение длительностей звучания и пауз, длина речевых периодов, равномерность или неравномерность. Любопытные определения в связи с типом речевой «волны» приводит, например, Р. Ферман: «Говорящие «короткой волной» — это, кроме астматиков и людей с коротким периодом дыхания, разгневанные и возбужденные субъекты. С «длинной волной» говорят медлительные люди, религиозные, сибариты, любящие уют и удобства». Характеристическая роль ритмики отмечалась и в упоминавшейся уже работе В. И. Ильиной.

Среди важнейших компонентов музыкального языка ритм, пожалуй, обладает едва ли не наиболее действенными средствами характеристичности. Если в музыкальной теме звуковысотное движение интонации можно назвать тонусом, то ритм — это характер, индивидуальная манера.

¹ А. Модем. Теория информации и эстетическое восприятие, стр. 37—40, 106—109.

¹ В. И. Ильина. К вопросу об изучении вариантов речи. «Вопросы психологии», 1965, № 6, стр. 100—109.

Однако в музыке и звуковысотная сторона по сравнению с речевой мелодикой обладает значительно более обширными возможностями образности. Это видно уже из того, что только в музыке могли оформиться интонационные образования индивидуализированного типа — музыкальные темы. Формирование тематизма в музыке опиралось на колоссально возросшие возможности характерности звуковысотной интонации и ритма в музыке. Их источник — звуковысотная зафиксированность тона, ладовая и метрическая системы дискретной организации. Именно это позволило, например, С. С. Прокофьеву в «Семене Котко» превратить интонационно-речевые обороты в музыкально-тематические образования («Ну и с тем до свиданьчика», «Взаимно»). И если на определенных этапах развития музыки лад и мелодия могли соперничать между собой в области характерности, если, например, певцы, сочинявшие в том или ином ладу, создавая мелодию, по существу индивидуально расцвечивали ладовый звукоряд как типизированную структуру-тему¹, подобно тому как в народном театре исполнители варьировали Арлекина и Петрушку, то постепенно, опираясь на лад и ритм, мелодия выдвинула свои формы индивидуализированной организации, такие как напев («мотив»), тема, лейтмотив, способные запоминаться, сохранять индивидуальность и даже выполнять роль музыкальных «действующих лиц».

Встречающиеся в теоретической литературе аналогии между темой и героем или персонажем² вовсе не являются внешними метафорами, а основаны на признании яркой характерности интонации.

Итак, сравнительный анализ функциональных проявлений интонации в речи и в музыке (как в статистической, так и в процессуальной стороне) показывает, что одна из важнейших функций интонации в речи — характеристическая функция — получает значительное развитие и в музыке.

¹ Нечто подобное темам представляют собой, в частности, индийские раги — ладовые звукоряды, обладающие не только определенной интервальной структурой, но иногда и схемой направлений звуковысотного движения.

² См., напр.: Ю. Н. Тюлин. Строение музыкальной речи, стр. 11; Э. К. Розенов. И. С. Бах. М., 1911, стр. 72; А. Онеггер. Я — композитор. Л., Музгиз, 1963, стр. 87—88

Остановимся далее на функциях передачи эмоциональной и логически-смысловой информации.

Утверждение о том, что музыка является областью интонационного проявления эмоций и мыслей, в литературе встречается часто. Вместе с тем нередко акцент ставится на эмоциональной функции интонации, что обосновывается примерно следующим ходом рассуждений: музыка и речь сходны; сходство заключается в том, что и первая и вторая основаны на широком использовании интонации; однако в речи именно слово несет конкретный смысл, а интонация эмоционально окрашивает его; роль скоро в музыке остается только интонация, значит музыка не передает конкретного смыслового содержания, в ней остается только эмоциональный подтекст.

Ложность этого рассуждения очевидна. И дело не только в том, что предметно-содержательная, понятийная, логическая стороны и в речи и в музыке всегда неразрывно связаны с эмоциональной стороной — с отношением к высказываемому, с оценкой, с ощущениями убежденности или неуверенности, горячей заинтересованности или безразличия и т. п. Дело и в том, что эмоция, настроение не есть нечто бессмысленное, бессодержательное. И в речи и в музыке смысловое начало всегда несет в себе эмоциональный подтекст, а эмоция всегда осмысленна.

Музыка — искусство интонируемого смысла, — эта краткая формула Б. В. Асафьева удачно схватывает самую суть специфики человеческой интонации в целом, хотя и относится только к музыкальной интонации. Действительно, именно осмысленность человеческой эмоциональной интонации, ее непосредственная связь со смысловыми моментами речи, с ее конкретным содержанием, логикой и волевой направленностью отличает мелодию речи от крика животных. Эта особенность человеческой интонации сохранена и в музыке.

Приведенных общих соображений, однако, недостаточно для того, чтобы дать представление о механизмах логически-смысловой функции интонации. Если возможность передавать эмоциональные оттенки речи, эмоциональное начало музыкальной мысли не вызывает особых сомнений, то способность интонации служить целям передачи логически-смыслового содержания не

только через эмоциональность, но и непосредственно нуждается в аргументации, в анализе конкретных примеров. Именно это и будет основной задачей следующего далее изложения.

Формы проявления смысловой роли интонации в речи многообразны. Приведем некоторые примеры.

Очень ясно обнаруживается смысловая роль интонации в тех случаях, когда интонация выступает в качестве «заместительницы» отсутствующих во фразе слов. А. М. Пешковский, сформулировавший «принцип замены», в книге «Русский синтаксис в научном освещении» иллюстрирует действие заместительной функции интонации различными типами фраз, в частности вопросительными фразами¹.

Читатель может опытным путем проверить действие этого принципа, сравнив интонацию вопросительного предложения без вопросительного слова или с таковым — например, с частицей «ли» или без нее. Так, вопросительная интонация в предложении: «Дойдет ли письмо?» — может быть менее яркой, чем в предложении: «Дойдет письмо?». Это различие найдет выражение в степени повышения ударного слога главного слова (логического центра) вопросительного предложения. Интонационные средства как бы заместят частицу «ли» во втором варианте предложения.

После того как принцип замены был сформулирован Пешковским, на него обратили внимание в экспериментальной фонетике и заместительная функция интонации стала объектом экспериментальных исследований, проводившихся на материале как русского, так и других языков. Так, В. М. Пинаева обнаружила проявление принципа замены в произнесении вопросительных предложений во французском языке². Изучая интонацию перечисления в немецком языке, Р. В. Миловидова нашла, что в перечислениях с союзами интонация в немецких предложениях менее ярка, чем в перечислениях

¹ А. М. Пешковский. Русский синтаксис в научном освещении М., Учпедгиз, 1938, стр. 74—77 и др.

² В. М. Пинаева. Интонация вопросительных предложений во французском языке. «Ученые записки 1-го МГПИИЯ», т. XVIII. Изд-во Московского университета, 1960, стр. 131—158.

без союзов¹. К таким же выводам приводят и экспериментальные исследования З. И. Клычниковой².

Способность интонации замечать отсутствующие, семантически значимые элементы фразы — слова, проявляющаяся в рассмотренном «принципе замены», действует весьма широко. Из практики каждому известно, что по интонации можно восстановить с той или иной степенью детализации смысловую подтекст фразы. Например, фразу «Осторожно» можно произнести так, что она будет равнозначна по смыслу фразам: «Пожалуйста, осторожно», «Осторожно, черт-поberi!», «Внимание, — осторожно», «Как бы не так — осторожно!» и так далее. Экспериментальное исследование интонации в этой однословной фразе, проведенное В. А. Артемовым³, показало, что слово «осторожно», произносимое с 22 видами интонации, воспринимается как предложение, имеющее различный смысл, эмоциональную и волевою окраску, и может быть заменено фразой с большим количеством слов.

В книге «Работа актера над собой» К. С. Станиславский описывает различные случаи трактовки содержания однословной фразы, в зависимости от интонации: «После некоторой паузы Аркадий Николаевич стал на разные манеры повторять слово «облако» и спрашивал нас, о каком облаке он говорил. Мы более или менее удачно угадывали. При этом облако представлялось нам то легкой дымкой, то причудливым видением, то страшной грозовой тучей и т. д.»⁴.

Примеров действия принципа замены немало и в вокальной музыке. Они встречаются и в распевных, кантиленных мелодиях, далеких от воспроизведения речевой интонации, и в музыкальных имитациях разговорной речи. Удобнее всего рассмотреть музыкальные прояв-

¹ Р. В. Миловидова. Интонация перечисления в немецком языке сравнительно с русским языком. Автореферат диссертации. М., 1956.

² З. И. Клычникова. Бессоюзное предложение и его понимание. «Ученые записки 1-го МГПИИЯ», т. VI. Изд-во Московского университета, 1953, стр. 237.

³ В. А. Артемов. К вопросу об интонации русского языка. «Ученые записки 1-го МГПИИЯ», т. VI, стр. 9—54.

⁴ К. С. Станиславский. Собрание сочинений, т. 3. М., «Искусство», 1955, стр. 87.

ления принципа замены на интонациях вопросительных фраз.

Известно, что в речевой вопросительной фразе высота тона в большинстве случаев повышается на логическом ударении. Эта общая закономерность находит свое отражение и в вокальной музыке. Вспомним фразы: «Что день грядущий мне готовит?» из «Евгения Онегина» и «Чем кончилась вчера игра?» из «Пиковой дамы» Чайковского, начинающиеся с вопросительного акцента и с самой высокой ноты; интонации-заклинания «Здесь ли вы?» из гадания Марфы в «Хованщине» Мусоргского; фразы, с которыми Весна обращается к Снегурочке: «А разве пригожий Лель горазд на песни?», «Красавица, не хочешь ли на волю, с людьми пожить?».

Во всех этих примерах вопросительность отражена не только в интонационном рисунке мелодии. Она выражена и в том, что каждая приведенная фраза включает вопросительное слово. Выделить действие заместительного принципа можно лишь взяв для анализа достаточно большое количество вопросительных фраз двух типов: с вопросительным словом и без него. При сравнении фраз одного типа с фразами другого можно рассчитывать, что индивидуальные особенности мелодики благодаря многообразию примеров как бы нивелируют друг друга, и в результате из всей массы факторов выделится лишь то общее, что объединяет самые разные фразы в группы, а именно: наличие вопросительного слова в одной группе и отсутствие такового, требующее интонационной компенсации, — в другой.

Такой анализ был проведен автором на материале речитативов из опер — «Женитьба» Мусоргского, «Каменный гость» Даргомыжского и «Семен Котко» Прокофьева. Сначала охарактеризуем результаты анализа вопросительных фраз из I действия «Женитьбы». Было выбрано двадцать восемь фраз, содержащих прямой вопрос — в основном из партии Подколесина. Вопросительные фразы, осложненные интонациями удивления, восклицания, риторические вопросы не рассматривались. «Что ты говоришь?», «Да собой-то какова?», «Где ж седой волос?» — в этих фразах вопрос отражен в самих словах, а значит, подчеркнутая интонация вопроса необязательна. И наоборот, фразы «Не приходила сва-

ха?», «Блестит?», «Пришла?» и другие требуют интонационно яркого выражения вопроса.

Показательны тесситурные различия этих двух групп фраз. Более яркая интонация вопроса, как правило, связана с более яркими верхними нотами. В среднем во фразах без вопросительного слова (в партии Подколесина) акцентуемый слог смещается на большую секунду — малую терцию в более высокую часть баритонového регистра. Это довольно заметная величина, если принять во внимание, что в основном все акцентуемые звуки находятся в верхней части диапазона, где небольшое повышение существенно увеличивает напряженность звучания.

Еще более интересны специфически музыкальные средства, создающие впечатление интонации вопроса. Почти во всех случаях вопросительные интонации «гармонизовались» диссонирующими аккордами: малым мажорным септаккордом, большим нонаккордом, уменьшенным септаккордом. Из двадцати восьми случаев двадцать пять связаны с диссонирующими аккордами, и лишь в трех случаях употреблено мажорное трезвучие. Интонирование интервала вопроса совершается, как правило, по звукам диссонирующего аккорда. Чаще всего это тритон.

Действие принципа замены обнаруживается в ладо-гармонической стороне довольно заметно. Так, мажорное трезвучие употреблено только для гармонизации фраз с вопросительным словом. Весьма интересно различие в выборе тонов аккорда. Для фраз с вопросительным словом акцентуемый слог — чаще всего прима, терция и квинта аккорда, тогда как во фразах другого типа, где интонация должна быть ярче, акцентуемый слог чаще всего приходится на квинту, септиму и даже нону аккорда и ни разу на основной тон. Это различие тем более важно, что по величине интервального хода вопросительные фразы двух типов одинаковы. Можно предположить, что если в речи критерием для определения напряженности интонационного акцента вопроса является интервал движения речевой мелодики и тесситура, то в музыке может быть использован важный дополнительный фактор — интервал между акцентуемым мелодическим звуком и реальным или представляемым основным тоном — «примой»

аккорда, интервал, в той или иной степени ощущаемый музыкальным ухом.

Анализ интонации вопросительных фраз в речитативах опер других композиторов показывает, что аналогичные закономерности действуют и в них. В «Каменном госте» Даргомыжского принцип замены также проявляется в тесситурном повышении (в среднем на секунду) интонационных центров в фразах без вопросительного слова. Специфически музыкальные средства используются в этой опере также интенсивно. Например, терцовый и основной тона чаще используются во фразах с вопросительным словом, а септима и нона — во фразах без такового. В целом Даргомыжский значительно чаще, чем Мусоргский, применял трезвучия и консонирующие мелодические интервалы в вопросительных фразах. Но их распределение в группах различных по типу вопросов ясно показывает действие принципа замены. Так, необходимость более яркой интонационной выраженности вопроса приводит к более частому употреблению диссонирующих аккордов (три четверти всех проанализированных случаев). В фразах же, не требующих яркой интонации, диссонирующие аккорды применяются даже чуть реже, чем консонирующие. Та же тенденция обнаруживается в мелодических консонирующих и диссонирующих интервалах. Однако в целом мелодика вопросительных интонаций у Даргомыжского характеризуется более простой и удобной для вокального интонирования интерваликой. Редко употребляется тритон, являющийся у Мусоргского основным «вопросительным» интервалом. Эти различия обусловлены не только разными творческими стилями композиторов, но и характером опер. В «Женитьбе» воспроизводится речь бытовая, в «Каменном госте» — интонация театральной речи.

Еще более близки к живой разговорной речи музыкальные речитативы в «Семене Котко» Прокофьева. Вопросительная интонация и принцип замены здесь в большей мере опираются на собственно речевые средства — на размах интервалики в мелодии: фразы, требующие более яркого интонационного подчеркивания вопроса, по размаху интервального хода в среднем шире на секунду — терцию, чем фразы со словесным выражением вопроса. Заметны также тесситурные разли-

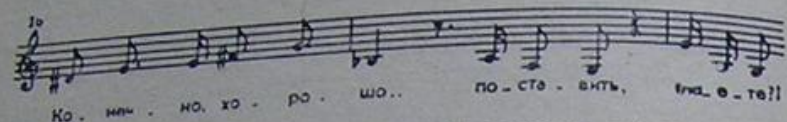
чия — от полутона до большой терции в большинстве случаев. Нередко используется специфически речевой прием: внутрислоговое изменение высоты — распев слога. У Даргомыжского и Мусоргского распев встречается лишь как исключение.

Итак, краткое описание результатов анализа показывает, что принцип заместительной функции интонации действует не только в речи, но и в музыкальном воспроизведении вопросительной интонации. Важно отметить, что, несмотря на подчеркнута точное имитирование речевой интонации, в вопросительных фразах музыкального речитатива сказывается не только чисто речевое начало, но и специфические музыкальные закономерности. Это значит, что музыкальные средства могут и сами по себе создавать ощущение интонирования, подчиненного логически-смысловому началу. Ведь принцип замены, заместительная функция интонации действуют тогда, когда в словах отсутствует то или иное логически необходимое звено.

Смысловая роль интонации в речи выражается не только в принципе замены и даже не столько в нем. Гораздо более важной смысловой функцией является структурно-организующая функция интонации во фразе. Во многих языках, в частности, в европейских, именно интонацией выделяется во фразе самое главное слово. Перенесение логического акцента (акцент — интонационное средство) с одного слова на другое может коренным образом менять смысл конкретного предложения.

Важнейшим средством смыслового акцента в русском языке, как и во многих других, является мелодический рисунок движения основного тона голоса, более или менее заметное повышение или понижение (в зависимости от смысла) на ударном слоге выделенного слова, а также ритмические изменения слога¹. Приведем в качестве примера одну из расшифровок речевой интонации, выполненных автором по зафиксированной на магнитофоне обыденной речи (в нотной записи):

¹ Детальный анализ взаимодействия различных факторов в создании эффекта речевого ударения содержат работы: Н. И. Жинк и н. Восприятие ударения в словах русского языка. «Известия АПН РСФСР», вып. 54, 1954; И. С. Селезнева. Восприятие словесного ударения. Диссертация. М., 1961.



Отсюда видно, что логический акцент оформлен в мелодическом рисунке интонации. В фразах различного типа интонационное оформление образует смысловое членение на части — так называемые синтагмы, смысловое объединение внутри синтагм и связь синтагм друг с другом указывает на конкретное соподчинение частей фразы, их логическую зависимость и может выявлять как степень, так и характер этой зависимости, образует сквозную линию развития мысли в целом ряде фраз, то есть то, что К. С. Станиславский называл «перспективной»¹. Именно эта смысловая (преимущественно логически-смысловая) сторона интонации графически заменяется символикой знаков препинания в письменной речи, без которых последняя превратилась бы в нерасчлененную мешанину слов. Такой же принцип интонационных объединяющих и разграничивающих средств действует и в музыке. Анализ их будет дан в последнем разделе очерка.

Суммируя все вышесказанное, можно сказать, что функции передачи различных сторон содержания распределены весьма своеобразно между несколькими компонентами речи и что интонация в речи выполняет не только эмоциональную, но и логически-смысловую функцию. Тесная связь этих двух функций свойственна и музыкальной интонации.

Нетрудно заметить, что почти во всех приведенных выше примерах речевая интонация несет смысловую информацию непредметного характера, что если она и «заменяет» слова, то только лишенные конкретного предметного содержания и выражающие логику движения мысли, отражающие логические зависимости в самом предложении или передающие сведения о самых общих зависимостях и отношениях в описываемой речи действительности.

Но и эту свою функцию, как и другие, она выполняет лишь при наличии определенных, лежащих вне сферы

¹ К. С. Станиславский. Собрание сочинений, т. 3, стр. 343.

самой интонации, условий: контекста, ситуации речи, словесного материала, порядка слов и целого ряда языковых средств.

Здесь действует один из универсальнейших законов коммуникации, который образно можно определить как закон ключа и замка. Сообщение составляется таким образом, чтобы при минимуме средств обеспечить максимальный объем передаваемых сведений. Наиболее экономным способом оказывается при этом использование ключа, открывающего нужную информацию, уже имеющуюся в запасах прежнего опыта или в дополнительных материалах, в условиях общения и т. д. Простой жест, указывающий на тот или иной предмет, — превосходная иллюстрация принципа ключа и замка. Вытянув руку по направлению к предмету, на особенности которого нужно обратить внимание собеседника, мы этим лаконичным жестом открываем в окружающей нас внешней среде именно тот ларчик, который содержит необходимые для сообщения сведения.

Точно так же и интонация, являясь своего рода ключом, открывает подтекст отношений к выраженной словами мысли, отношений между словами, отношений между говорящим и слушающим, между говорящими и всей окружающей их средой. Сравнивая интонацию с жестикующей, Станиславский уподобляет интонацию, сопутствующую двоеточию в тексте, указательному жесту: «Эта остановка что-то подготавливает, возвещает, рекомендует, выставляет или точно указывает пальцем на то, что следует»¹.

Однако применять принцип ключа и замка можно по-разному. Один из способов заключается в том, чтобы просто указывать предметы, сопоставлять их друг с другом в определенной последовательности. Или — монтировать кадры кино, сами по себе не выразительные, но в сочетании друг с другом вызывающие чувства и мысли в сознании зрителя. Или — составлять сюиту на основе отдельных программных сюжетных картин, или — комбинируя сюжетные ситуации, создавать трагедию, катарсис, очищающий душу. Вот это, теперь — это, потом — то, дальше — то-то и то-то... судите сами — таков первый способ. Для него не важно, каков сам

¹ К. С. Станиславский. Собрание сочинений, т. 3, стр. 328.

ключ, важно в каком порядке он раскрывает информацию и где она хранится.

Другой способ основан на том, что не только то, что открывается ключом, но и сам ключ может что-то выражать. Так, жест, характер жеста не только указывают на что-то конкретное в окружающей среде, но и сами несут определенный смысл, выявляя отношение к показанному. Если же жесты выделить, если они окажутся на первом плане, как это часто бывает, например, в сценическом действии, в пантомиме, то они становятся главным средством сообщения. Естественно, что сообщение теряет при этом свое яркое предметное содержание. В нем остается лишь более или менее обобщенное отражение законов логики и эмоции — выраженные отношения к чему-то, содержание эмоции, вызванной чем-то.

Такой способ передачи информации можно определить как выразительный, лирический. Для него важен сам ключ, ибо большая часть информации заключена уже в нем самом. В жестикуляции — это экспрессивные движения, не соотносимые с предметами или символикой сигнализации, с общепринятыми кивками «да-да», «нет-нет», точнее не сводящиеся к ним. В танце — беспредметные движения и не имеющие символического значения жесты. В речи — интонация, выходящая на первый план, еще не порывающая со словом и ситуацией, но интенсивно использующая свои внутренние ресурсы выразительности.

Очевидно, что в музыке второй способ должен быть преобладающим, даже если в произведении есть текст или изобразительные, программные моменты. Насколько возможна опора на интонационный речевой опыт в данном отношении, зависит от того, в какой степени самостоятельна интонация, что остается в ней от смысла и эмоций, если вынести за скобки весь словесный материал и вырвать ее из определенного контекста.

Самостоятельность интонации, ее собственные внутренние ресурсы и возможности определяются степенью сложности ее структуры. Анализ показывает, что интонация, являясь элементом речи, сама может быть охарактеризована как система субэлементов (движение тона, ритм, темп, тембр, динамика, артикуляционные факторы). Яркость или тусклость тембра могут нести све-

дения об эмоциональном состоянии говорящего, громкость — о чем-то другом, мелодика о третьем, темп речи — о четвертом и т. д. Субэлементы, входящие в физико-акустический комплекс интонации речи, могут в совокупности давать множество различных комбинаций. В описанных опытах В. А. Артемова наблюдалось, например, параллельное и контрастное сочетание движения основного тона и уровня интенсивности, что соответствовало различным эмоциональным и смысловым оттенкам произносимой фразы. Поэтому на вопрос о том, способна ли интонация, опираясь на внутренние ресурсы своей системы, выступать как более или менее самостоятельная сторона речи, следует ответить утвердительно. Речевой интонационный опыт может служить и служит одной из основ для восприятия логического и эмоционального содержания музыкальной интонации.

В настоящем разделе были затронуты лишь характеристическая, логическая и эмоциональная функции интонации. Однако ими роль ее не ограничивается. Речевая интонация отражает характер ситуации и контекста, выявляет план мысли, активизирует и соответствующим образом настраивает внимание собеседника. Существенна также волевая направленность высказывания, побуждающая слушателя к тому или иному действию. Наконец, важна формообразующая функция интонации, ее способность создавать на малых и больших «пространствах времени» объединяющие смысловые арки.

Все эти функции получают определенное развитие и в специфической сфере музыкальной интонации. Их детальное исследование — одна из интереснейших задач теоретического музыкознания и психологии музыки.

О механизмах речевого и музыкального слуха

Общие закономерности речевой и музыкальной интонации, рассмотренные в предшествующих разделах, говорят о большом сходстве речи и музыки, позволяющем переносить навыки восприятия речи на музыку. Дальнейшая задача — выяснить более подробно, каковы различия и сходства в самой материальной структуре интонации, в ее звуковых формах в речи и музыке.

В книге «Речевая интонация» Б. В. Асафьев предложил систему слуховых упражнений, основанную на признании единой природы речевого и музыкального интонирования. Нельзя не согласиться с Е. М. Орловой, которая в предисловии к книге пишет о том, что при оценке значения этой работы нужно учитывать время ее написания — 1925 год — и дальнейшее развитие взглядов Асафьева, а также развитие советской музыкальной науки и педагогики¹.

Однако признание внутреннего органического родства музыки и речи, в частности — в области звуковысотной интонации, являющееся краеугольным камнем теории Асафьева, получило уже в этой книге достаточно полное выражение. В нем ученый резко выступает против практики механического сольфеджирования, основанного на автоматическом запоминании звукорасстояний, на нейтральном воспроизведении ступеней, против сольфеджирования, не опирающегося на ощущения смысловой и стилистической значимости музыкального интонирования. Он утверждает, что поскольку музыкальное интонирование родственно речевому, постольку для пробуждения интонационно-осмысленного слухового контроля нужно не отрываться от речи, а наоборот, — опираться на речевой слух. Для этой цели предлагается система интонационно-слуховых упражнений, которая включает в себя как слушание и оценку речевой мелодики, так и пение различных типов напевов, расположенных в порядке постепенного перехода от речевой интонации через песенно-речевые, декламационные и речитативные мелодии к развитым формам мелодического интонирования. В сущности, Асафьев в виде методических рекомендаций, ярко и четко сформулированных, излагает те основные принципы, из которых издавна исходило учение о выразительности музыкального исполнения.

Сопоставим данную концепцию с другим положением современной науки, в оценке которого в большой степени сходятся музыкальная теория, лингвистика, психология, физиология. Это — положение о том, что специфическим моментом, отличающим музыкальный слух от

¹ Б. В. Асафьев. Речевая интонация. М.—Л., «Музыка», 1965, стр. 6.

речевого, является выделение высотного качества звуков при музыкальном восприятии в отличие от выделения тембрового качества звуков как основы речевого восприятия. Изучению его посвящены работы во всех названных областях науки.

Конечно, было бы неправильно абсолютизировать наблюдаемое различие и его роль в комплексе специфических признаков, разделяющих речь и музыку, но все же возникает вопрос: возможно ли перенесение навыков речевого интонирования и восприятия на музыку, не слишком ли все-таки различны и специализированы функции речевого и музыкального слуха. Он требует серьезного анализа свойств слуха, изучения материалов музыкально-педагогических наблюдений, экспериментальных данных. Интересно, в частности, обратиться к работам, в которых речевой и музыкальный слух исследовались современными психологическими методами.

Работы, выполненные советскими психологами Ю. Б. Гиппенрейтер и О. В. Овчинниковой под руководством А. Н. Леонтьева, занимают в этой области центральное место. В них наиболее четко изложена мысль о принципиальном различии механизмов музыкального и речевого слуха. Результаты этих исследований публиковались в «Докладах Академии педагогических наук РСФСР»¹, полно отражены в диссертациях Гиппенрейтер² и Овчинниковой³, а также в обобщающей статье Леонтьева⁴.

В своих работах психологи исходили из учения о двухкомпонентной теории звуковысотного слуха, описанной, в частности, в книге Б. М. Теплова «Психология музыкальных способностей». Согласно этой теории вос-

¹ См. публикации сообщений А. Н. Леонтьева, Ю. Б. Гиппенрейтер и О. В. Овчинниковой на тему «Анализ системного строения восприятия» в «Докладах АПН РСФСР»: 1957, № 4; 1958, № 1 и № 3; 1959, № 1 и № 2; 1960, № 3.

² Ю. Б. Гиппенрейтер. О восприятии высоты звука. Диссертация. М., 1960 (рукопись).

³ О. В. Овчинникова. Опыт формирования звуковысотного слуха. Диссертация. М., 1960 (рукопись).

⁴ А. Н. Леонтьев. О механизме чувственного отражения. «Вопросы психологии», 1959, № 2, стр. 19—21 (эта статья помещена также в сборнике «Проблемы развития психики». М., изд-во АПН РСФСР, 1959).

приятие высоты звука складывается из собственно звуковысотного и тембрового — «светлотного» компонентов. Высокие звуки отличаются от низких не только по высотным, но и по тембровым признакам, как светлые от темных, «тонкие» и «острые» от более «объемных», «массивных». Первый компонент определяется как музыкальный. Второй же характерен для восприятия и не музыкальных звуков. Опираясь только на тембровый критерий, слух не может точно определять звуковысотные интервалы. Логично предположить, что для музыкального восприятия более важен звуковысотный компонент, а для восприятия речи — тембровый компонент высоты, ведь в речи различение фонем ориентируется во многом именно на тембровые и артикуляционные признаки. На основе этого предположения были построены специальные эксперименты. Звуки разной высоты, предлагаемые слушателям для сравнения, могли воспроизводиться как с одинаковыми тембрами, так и с различными. Такая методика позволяла как бы разделять тембровый и высотный компоненты. Достигалось это тем, что изменения тембра не соответствовали изменениям высоты, не согласовывались с ними. И тембр и высота изменялись независимо друг от друга. Испытуемым предъявлялись пары звуков, в которых один был высоким, другой — низким. Разница по высоте изменялась от долей полутона до октавы и более. Каждый звук мог воспроизводиться с тембром, соответствующим речевым фонемам «и» и «у».

Как показали эксперименты, испытуемые с хорошим музыкальным слухом уверенно различали высоту звуков, независимо от того, с каким тембром произносился этот звук. Испытуемые же без музыкального слуха оценивали высоту в основном по тембровому качеству, по светлоте или затемненности. Звуки с более светлым тембром фонемы «и» оценивались как высокие по сравнению с темными звуками типа фонемы «у». Часто бывало даже, что реально более высокие звуки, произносившиеся на более «темной» фонеме, оценивались как более низкие по сравнению с действительно низкими, но «светлыми» звуками.

Экспериментаторы предположили, что такие результаты объясняются принципиальными различиями механизмов речевого и музыкального слуха. Двигательной

базой фонематического слуха являются артикуляционные органы речи. Соотнесение акустических сигналов, соответствующих тем или иным фонетическим системам национального языка, с определенными артикуляционными движениями и обуславливает активность, точность и остроту речевого слуха. Двигательной же мускулатурой слуха — предположили исследователи — являются не органы артикуляции, а связки, на и в речи и в пении. Неслучайно именно в практике певческого интонирования обычно и развивается музыкальный слух.

Опыты по развитию звуковысотного слуха, проведенные О. В. Овчинниковой, показали, что упражнения в оценке высоты с помощью «моторной» методики пропевания довольно быстро обостряют звуковысотную чувствительность. Более того, в особых экспериментах было установлено, что можно развить музыкальный слух и без пения, но обязательно с опорой на моторику, например на ощущения изменяемого вместе с высотой напряжения мускулов рук.

Таким образом, данные исследований позволили сделать вывод о том, что речевой и музыкальный слух — это две самостоятельные функциональные системы. Важнейшими звеньями речевого слуха являются слуховой рецептор и органы артикуляции. Именно этот комплекс и был назван особым функциональным системным органом речевого восприятия. Системным «органом» музыкального звуковысотного восприятия является комплекс, в который входит орган слуха и органы управления высотой звука, органы фонации.

Эти исследования, имеющие большое теоретическое значение в психологии, весьма интересны и для музыкальной педагогической практики. Они обосновывают, например, необходимость преобладающего использования в курсах сольфеджио активных форм развития слуха, построенных на участии связок, на пении.

Вместе с тем сами результаты исследований и выводы требуют дополнительных комментариев, без которых они могут быть неправильно истолкованы. В ряде же случаев необходимы уточнения формулировок выводов и вспомогательные исследования.

Прежде всего не следует забывать, что в описанных

исследованиях рассматривались лишь фонематические функции слуха и не затрагивалась проблема речевой интонации, в которой важную роль играет звуковысотная мелодическая линия. Эта проблема была поставлена только в одной из серий опытов, которые рассматривались как проверочные. Остановимся на них несколько более подробно.

В проверочных опытах испытуемыми были студенты, говорящие на так называемом тональном языке, — вьетнамцы. Как известно, в тональных языках, таких, как вьетнамский, китайский и некоторые другие, наряду с тембровыми компонентами, позволяющими отличать одну фонему от другой, важную роль играют тоны — движение высоты внутри слога на гласном звуке. Определенный рисунок движения (и иногда уровень) отличает одну фонему от другой при сходных тембровых характеристиках. Естественно было предположить, что в этих языках роль собственно звуковысотных тональных элементов значительнее, чем в языках нетональных, и что, следовательно, люди, говорящие на этих языках, должны приобретать музыкальный слух уже в речевой практике. Опыты, проведенные со студентами вьетнамцами, показали, что такое предположение достаточно правомерно: по сравнению с русскими испытуемыми вьетнамцы показали лучшее различение высоты разнотембровых звуков.

Из этого можно было бы заключить, что тональные языки развивают собственно звуковысотный слух; ухо же, воспитанное на нетональной речи, где фонологически значимы в основном тембровые фонематические средства, может подменять различение музыкальной высоты различением тембровых признаков светлоты или затемненности.

«Так называемые «тембровые» языки (к которым принадлежит и русский) имеют такие звуковые особенности, которые не только не благоприятствуют формированию восприятия высоты звуков, — говорится в одной из статей А. Н. Леонтьева и Ю. Б. Гиппенрейтер, — но, больше того, затрудняют его. Этот отрицательный эффект вызывается интенсивным развитием системы тембрового слуха и возникающим в связи с этим явлением «замещения» или компенсации им недостаточного развития звуковысотного слуха. В противоположность

этому речевое общение на так называемых «тональных» языках, к числу которых принадлежит, в частности, вьетнамский язык, способствует более равномерному развитию обеих упомянутых слуховых систем»¹.

По-видимому, опасность такого замещения действительно иногда может возникать. Однако вряд ли она является очень большой. Факты свидетельствуют о том, что приведенное выше высказывание нельзя рассматривать как окончательный вывод, имеющий всеобщее значение. Чтобы придти к некоторому общему выводу, нужно учесть наряду с результатами описанного исследования также и некоторые другие данные, касающиеся особенностей тональных и нетональных языков. Это важно и для более точной оценки степени взаимосвязи речи и музыки, и для изучения закономерностей музыкального воспроизведения речевых интонаций, и для решения ряда теоретических и практических вопросов воспитания слуха.

Рассмотрим более детально, что имеют в виду под тонами в тональных языках. Известно, что слова в языке, как правило, отличаются друг от друга по своему звуковому составу. Однако свойства звуков в разных языках используются для различения слов неодинаково. Так, в немецком языке, например, существенно долгота гласного (сравни wählen — выбирать и Wellen — волны, Beet — грядка и Bett — кровать), тогда как в русском долгота не играет словоразличительной роли. И наоборот, в немецком несущественна разница в степени твердости и мягкости согласных, являющаяся для русского языка одним из важнейших фонологических средств (сравни слова «цел» и «цель», «стол» и «столь», «стан» и «стань»). В тональных языках к фонологическим словоразличительным средствам относится наряду с тембровыми компонентами и движение высоты звука внутри слога. Различные типы движения высоты вместе с комплексом других звуковых характеристик и образуют так называемые тоны. Слова с различными тонами имеют различное значение.

¹ А. Н. Леонтьев, Ю. Б. Гиппенрейтер. Анализ системного строения восприятия. Сообщение VIII. Влияние родного языка на формирование слуха. «Доклады АПН РСФСР», 1959, № 2, стр. 61.

Уже из самого определения тонов ясна роль высотного фактора. Ее не следует преувеличивать, так как вместе с высотой в комплекс средств, определяющих тип тона, входит и целый ряд других характеристик. Так, шесть тонов литературного вьетнамского произношения отличаются друг от друга по звуковысотному рисунку, по длительности, динамике, по наличию или отсутствию гортанной смычки, по фарингализации¹. Исследования показывают, что в большинстве случаев тоны противопоставляются и различаются сразу по нескольким качествам, чаще всего по трем-четырем, причем в живой, связной разговорной речи разные признаки тона в известной мере могут компенсировать, замещать друг друга². Кроме того, различие тонов опирается и на целый ряд других критериев. В частности, большую роль играет тип слога — закрытый или открытый: первый и второй тоны встречаются только в открытых слогах, а пятый и шестой — только в закрытых. Восприятие тонов в большой степени может опираться и на знание вероятности появления того или иного тона после уже известного, так как во вьетнамском языке существуют определенные закономерности сочетания тонов. Таким образом, доля собственно звуковысотного различения тонов значительно снижается за счет целого ряда фонетических и контекстных факторов.

Но главное, есть еще одно обстоятельство, существенное для понимания функций звуковысотного слуха при восприятии тонов: узнавание тона не связано с точно зафиксированным музыкальным интервалом движения мелодической кривой в речи. Важна лишь форма этой кривой — скорость изменения высоты, спада или подъема — но не качественно определенная музыкальная величина интервала. Величина имеет значение лишь самое общее, а градации интервалов могут быть описаны в терминах: «большой», «средний», «малый».

¹ Фарингализация — особая окраска речевых звуков, возникающая в результате сужения глотки, достигаемого разными способами в различных случаях.

² Н. Д. Андреев, М. В. Гордина. Система тонов вьетнамского языка (по экспериментальным данным). «Вестник Ленинградского университета», № 8, серия истории языка и литературы, вып. 2, 1957, стр. 147.

Безусловно, необходимость различать значение слова не только по тембровым критериям, но и по мелодическому рисунку требует достаточно тонкого развития звуковысотной чувствительности слуха. Однако оказывается, что важно умение различать не музыкальные интервалы, а лишь скорость подъема или спада то-

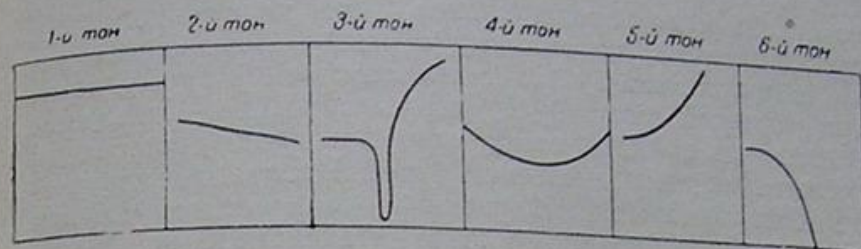


Рис. 12. Мелодический рисунок тонов вьетнамского языка по данным Н. Д. Андреева и М. В. Гординой

на, форму этого движения. Но если это так, то принципиального различия между тональными и нетональными языками в сфере мелодии речи нет. Мелодика и в русской речи играет смысловую роль, только не словоразличительную, а фразоразличительную. Так, по модальности отличаются слова, произнесенные с интонацией утверждения и интонацией вопроса. И в русском, как и в большинстве других европейских языков, движение тона совершается, как правило, в пределах слога, причем именно восприятие формы этого движения, а не точных интервалов и является необходимым и достаточным условием различения смысла, которым наделяется одна и та же по словесному составу фраза. Весьма показательны данные, полученные в экспериментальной работе И. А. Зимней и В. А. Фомичева¹. Они опытным путем установили, что именно оценка рисунка, а не абсолютной высоты и интервала речевой мелодики важна для слухового восприятия смысла.

Таким образом, вся разница заключается в том, что в одних языках движение высоты звука выполняет словоразличительную, а в других фразоразличительную

¹ И. А. Зимняя, В. А. Фомичев. Исследование одного из акустических стимулов, вызывающих восприятие речевой интонации вопроса. «Вопросы психологии», 1964, № 5, стр. 73—82.

функцию. Но и в том и в другом случае слух должен оценивать «кривую» звуковысотного движения.

Не случайно поэтому авторы русских учебников вьетнамского и китайского языков нередко пользуются приемом сравнения тонов с интонациями русского языка и рекомендуют его как метод овладения фонетикой тонов. Сошлемся на конкретный пример. Двухфонемное сочетание «да», произнесенное с вопросительной (для русского слуха) интонацией, с резким повышением тона, в китайском будет соответствовать второму тону, при котором слово будет иметь значение «отвечать». Достаточно придать слову «да» интонацию понижения с последующим повышением (третий тон), какая в русском языке может быть расшифрована словом «неужели?», чтобы слово получило в китайском языке значение «быть». И наконец, утвердительное произнесение слова «да» с резко понижающейся интонацией со значением «конечно, так» будет соответствовать четвертому тону и значению «большой» — в китайском. Этот пример, приводимый в одном из учебников китайского языка¹, наглядно демонстрирует и различия в применении звуковысотного движения (в китайском — для создания тона, в русском — для фразовой интонации), и сходство — обеспечение смыслового различия.

В целом можно констатировать, что, во-первых, и в тональных и в нетональных языках существенна оценка мелодического рисунка. В тональных — рисунок сложнее, так как на тоновую модуляцию накладывается и модалная фразовая интонация и это требует более чуткого слуха. Однако разница эта лишь количественная и с точки зрения собственно музыкальной — принципиальная.

Во-вторых, в речевой интонации существенна оценка так называемой огибающей кривой, тогда как в музыке важна интервалика, образуемая дискретным рядом. В речи важно услышать, большой или малый интервал взят голосом, но несущественно — малая нона это или большая секунда. Приблизительность интервалики от-

¹ Б. Исаенко, Н. Коротков, И. Советов-Чэнь. Учебник китайского языка. М., изд-во литературы на иностранных языках, 1954, стр. 38.

мечают многие исследователи¹. Она несущественна и в тональных языках и в «тембровых». Но даже если бы интервальные показатели звуковысотного движения в речи были более стабильны, ухо не могло бы их воспринять и определить как музыкальный интервал по другой причине: в звуковысотной линии речи нет никаких более или менее заметных ровных площадок интонации, которые могли бы стать исходными и конечными пунктами интервального отсчета, — высота непрерывно и плавно изменяется, слуху не за что «зацепиться». Во вьетнамской системе исключение составляет лишь один из шести тонов — «ровный». Но и его высота колеблется в пределах полутона.

Таким образом, специфика речевого и музыкального слуха заключается, с одной стороны, — в различной степени опоры на звуковысотную и тембровую сторону (что отмечалось А. Н. Леонтьевым, Ю. Б. Гиппенрейтер и О. В. Овчинниковой), с другой же — и это для нас значительно важнее — в различных подходах к оценке интонации: как скользящей — в речи и упорядоченной, дискретной — в музыке. Вместе с тем очевидно, что в речевом интонационном опыте есть не только фонематическая тембровая сфера, но и собственно высотно-интонационная. Именно она является объектом для сравнительного анализа в следующих разделах.

Мелодика речевой и музыкальной интонации. Различие, сходство, взаимосвязь

Итак, в речевой практике развиваются и функционируют две слуховые системы: артикуляционная и интонационная. Их относительная самостоятельность обусловливается необходимостью отдельного дифференцированного восприятия фонематической и мелодико-высотной сторон речи. Именно благодаря этой независимости вопросительная интонация, например, может быть воспринята как таковая и в слове «уйти?», и в слове «иду?», хотя последовательность гласных звуков

¹ Г. М. Левитова. Интонация риторического вопроса в современном английском языке. Автореферат диссертации. М., 1960, стр. 8—10.

(темного «у» и светлого «и») в первом случае параллельна поднимающейся мелодии вопроса, а во втором — контрастна.

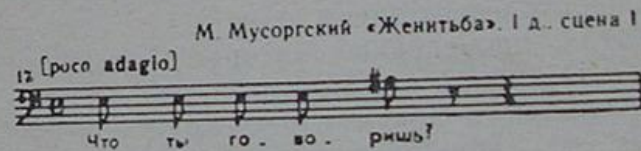
В начале очерка было показано, что артикуляционно-специфике звукового материала речи и музыки находят свою аналогию в восприятии членораздельности музыкальной речи. В данном разделе мы обратимся к моментам различия и сходства в собственно звуковысотной стороне речевой и музыкальной интонации.

Сравнение особенностей мелодического рисунка в речи и музыке будет проведено, во-первых, в связи с проблемой специфичности звуковысотной организации музыки. Непосредственное отношение к этому имеет анализ приемов отображения речевой интонации в вокальной и инструментальной музыке и выявление путей подключения речевого опыта к восприятию музыкальной интонации — путей, на которых преодолевается барьер специфичности. Во-вторых: поскольку звуковысотный рисунок в речи связан с логически-смысловыми, эмоциональными и многими другими характеристиками передаваемого речью содержания, постольку изучение различия и сходства музыкальной и речевой интонации, проявляющихся в самом рисунке, важно также для решения вопроса о естественных предпосылках семантики музыкального «интонационного словаря», о влиянии речевой интонации на формирование круга содержательно-образных и логических возможностей мелодии.

Целесообразно наметить два этапа: рассмотрение специфических особенностей и закономерных соответствий речевой и музыкальной интонации сначала в мелких деталях рисунка, с позиций точных интервальных измерений, а затем — в более крупном плане, в общих контурах мелодического рисунка.

В микромире интонации наиболее заметно обнаруживают себя различия музыкальной и речевой мелодики. Специфичным для музыки считается сравнительно устойчивое длительное выдерживание тона на одной высоте и возникающая в результате этого высотная зафиксированность тона, его способность включаться в ступенчатую интервальную систему строя и лада. В речи, как уже говорилось, одним из важнейших средств интонационной выразительности является движение вы-

соты тона внутри слогов. В основном именно оно и определяет смысл конкретной интонации. На траектории этого движения сосредоточено внимание при восприятии речи. Оценка рисунка движения требует особой направленности звуковысотного слуха. Важно не столько то, что при восприятии речевой интонации ухо ориентируется на тембровый компонент высоты, а при слушании музыки — на интервально-высотный, сколько то, что сигналы о движении мелодии, о звуковом рисунке воспринимаются по-разному: то как плавная кривая линии, несущая речевой смысл, то как линия ступенчатого характера, обрисовывающая скрытую гармонию, тональность, лад. Эти акценты в направленности музыкальной интонации. В речи интонационно значимы в основном формы и скорость скользящих переходов от одной высоты к другой, а в музыке — сами высоты и их соотношения. Если в речи важен лишь общий размах, величина регистрового сдвига, то в мелодии на первый план выходит музыкальное качество интервала, его ладовая характеристика. В музыкальной фразе вопросительной интонации, например, может соответствовать мгновенный подъем на строго зафиксированный в нотах интервал, причем сама форма перехода считается как бы несущественной. Приведем пример:



Графическая расшифровка нотной записи дала бы ступенчатую линию: ударный слог отмечен восходящим скачком на увеличенную кварту, но на самом этом слоге, как и на предударном, движения высоты нет. Характер интонации подчеркнут не плавным повышением линии, а лишь общим рисунком мелодии и напряженностью тритона.

Здесь мы вплотную подошли к вопросу о том, как же в музыкальной практике преодолевается преграда специфичности, затрудняющая перенесение интонационных речевых навыков на слышание музыки. Удобнее всего начать его рассмотрение с анализа особенностей

звуковысотной организации речитативов, в которых, как уже было показано на примере «принципа замены», особенно ярко проявляются функциональные закономерности речевой интонации. Изучение характера преобразования речевой интонации в музыкальную в речитативах существенно для определения роли речевого опыта в сочинении, исполнении и восприятии не только вокальной, но и инструментальной музыки.

Заметим предварительно, что даже в речитативах выявление интонационно-речевых функций самого мелодического рисунка связано с известными трудностями. Дело в том, что при восприятии конкретного произведения оттенок речевой интонации создается не только мелодико-линейными особенностями вокальной партии, но и целым комплексом других музыкальных средств, выразительностью исполнения, мимикой певца, а также сценической ситуацией, сюжетно-смысловым контекстом и т. д. Чтобы выяснить, какова доля участия собственно высотно-ритмического рисунка в имитировании речи, необходимы особые экспериментальные условия. Так, если мелодический оборот, копирующий речевую интонацию, воспроизвести на фортепиано, многие из сопутствующих факторов устраняются. Важно, в частности, то, что в фортепианном звучании звуковысотный рисунок резко отличен от речевой мелодики своей четкой дискретностью, полным отсутствием глissандирующих переходов от звука к звуку.

В опытах, проведенных автором, испытуемым предлагалось соотнести с вопросительной, утвердительной, восклицательной и другими типами речевой интонации некоторые из мелодических речитативных оборотов, приведенных Б. В. Асафьевым в книге «Речевая интонация»¹. Для опытов были выбраны фразы, текст которых не содержал ярких предопределяющих узнавание интонации моментов: вопросительных или восклицательных слов, междометий и т. п. К тому же текст перед слушанием мелодии сообщался испытуемым в виде письменной записи без знаков пунктуации, а мелодия исполнялась на фортепиано однополосно, без преувеличенных динамических, артикуляционных и агогических оттенков, направленных на передачу смысла интонации.

¹ Б. В. Асафьев. Речевая интонация, стр. 9—17.

В этих условиях музыканты-эксперты (21 человек), как правило, с большим трудом определяли тип интонации. Среднее количество верных ответов равно всего 32%. Столь незначительный процент объясняется, конечно, не только отсутствием опоры на контекст и другие упомянутые выше сопутствующие факторы. Психологическое исследование Е. К. Селицкой¹ показало, например, что естественная речевая интонация даже в вырванной из конкретного речевого контекста фразе все же адекватно распознается слушателями в 68%. Очевидно, что в два раза меньшая величина в наших опытах объясняется также несходством фортепианного звучания с человеческим голосом и, в частности, подчеркнутой ступенчатостью мелодического рисунка музыкальной интонации.

Результат описанных опытов говорит о том, что доля участия музыкального высотно-ритмического рисунка в создании иллюзии речевой интонации в общем невелика. Но важно подчеркнуть, что она и не равна нулю. Величина 32% с достаточной в статистическом отношении степенью достоверности свидетельствует о том, что даже без опоры на контекст, без скользящих звуковысотных переходов слух все-таки может иногда распознавать трансформированную в мелодии речевую интонацию как бы вопреки ступенчатости ее рисунка. Каким же образом он преодолевает это специфическое препятствие?

Анализ разнообразных фактических данных, в том числе и экспериментальных, позволяет выдвинуть следующее предположение. По-видимому, нельзя считать, что в восприятии музыкальной мелодической интонации принимает участие только одна собственно высотно-интервальная слуховая система. Есть основания допустить иное. Вероятнее всего мелодический рисунок оценивается сразу двумя способами: и как ступенчатая линия, подчиненная дискретной системе строя, лада, гармонии, и одновременно как плавная с округленными очертаниями волнообразная кривая, в которой интервалы сравниваются уже по иной шкале — по шкале «во-

¹ Е. К. Селицкая. Восприятие интонации речи. Автореферат диссертации. М., 1953.

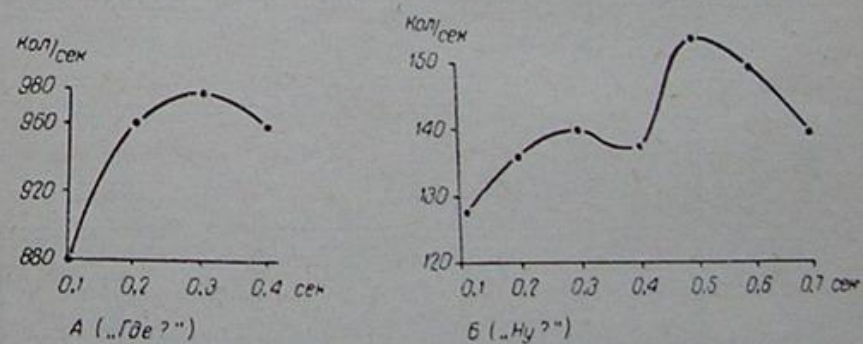
кальвесомости» (термин Асафьева), а переходы от звука к звуку, даже будучи объективно мгновенными, как на фортепиано, могут наделяться в восприятии качеством хотя и кратковременного, но активно преодолеваемого связками пути глиссандирующего движения. Эти две перцепционные картины накладываются одна на другую и органично сплавляются в единый слуховой образ музыкального интонирования. В конкретных условиях то одна, то другая может выходить на первый план, что зависит и от объективной структуры звучащей последовательности тонов, и от слуховых навыков. В одном случае союз музыкальной и речевой интонации реально осуществляется в пении или в инструментальном исполнении, что выражается в сочетании высотной фиксированности тонов с внутризонными колебаниями интонации и плавными переходами типа вокального portamento. В другом — качество звуковысотной непрерывности представлено иллюзорно в восприятии слушателя. Однако и в первом и во втором — музыкальный интервал как движение, а не только как переключение с тона на тон может оцениваться лишь при опоре на вокально-речевую опыт интонирования.

Высказанное предположение согласуется со многими фактами. Во-первых, с этих позиций легко интерпретируются все данные, которые были положены в основу двухкомпонентной теории высоты. Темброво-светлотный компонент высоты может быть преобладающим (хотя, возможно, и не единственным) в создании образа плавного движения, тогда как собственно звуковысотный компонент связан с интервально-системной стороной мелодического рисунка. Во-вторых, сама практическая проблема воспроизведения речевой интонации в музыке и ее разнообразные творческие решения, бесчисленные сравнения музыки с речью, принадлежащие музыкантам, музыкально-теоретическая терминология, насыщенная заимствованиями из лингвистики, — все это также говорит в пользу гипотезы о двойственной природе музыкальной интонации и о комплексности механизма звуковысотного музыкального слуха. Сошлемся, в-третьих, на то, что именно опора на голосовой аппарат, на пение, при котором ощущение интервала сочетается с моторным ощущением перехода, соединяющего звуки, является, как показывает музыкально-педагогическая практика, важнейшим условием успешного развития музыкального слуха.

Взаимосвязь двух механизмов слуховой оценки звуковысотного движения, действующих в процессе музыкального восприятия, укрепляется у слушателя как в результате собственной вокально-речевой практики, так и благодаря тому, что во многих видах музыкального исполнения фактически объединяются элементы плавного и ступенчатого звуковысотного движения.

Особенно богатыми возможностями такого рода обладает пение. Певец, пользуясь приемами portamento, глиссандирующими переходами, внутризонными изменениями уровня интонирования, может вносить в мелодическую линию характерные признаки речевой интонации. В вокальном исполнении очень часто реализуется органичный союз музыкальной и речевой интонации.

Интонационная расшифровка вокальных партий в оперных речитативах показывает, что особенно часто используются возможности речевого интонационного скольжения в тех случаях, когда музыкальный рисунок не мешает его применению, например в слоговых распевах, в которых на один слог текста приходится два или три звука. Но иногда даже звуки, записанные как выдержанные ноты, в действительности в реальном исполнении представляют собой специфическое воспроизведение плавной линии речевого интонирования. Приведем в качестве примера расшифровку интонации вопроса из «Семена Котко» Прокофьева:



Р и с. 13. Движение интонации в вопросительных фразах «Где?», «Ну?» при пении

Из рисунка видно, что вопросительные односложные возгласы («Где?» и «Ну?») по звуковысотной интонации вопроса, а отнюдь не ровную прямую. Правда, столь значительные изменения высоты на одном звуке не всегда могут быть применены в пении без нарушения впечатления гармоничности, чистоты музыкального впечатления. В большинстве случаев гораздо более сильно действует слуховая иллюзия плавного звуковысотного движения.

Особенно важна такая иллюзия при восприятии мелодии, исполняемой на инструментах с жестко фиксированной настройкой, например на фортепиано. Здесь мелодическое движение слухом и на благоприятствующие контекстные факторы самого музыкального произведения.

Интересным примером скрытого использования динамичных выразительных и формообразующих возможностей речевой интонации незавершенности является мелодия седьмой прелюдии Шопена:

Ф. Шопен. Прелюдия, оп. 28, № 7

Andantino

P dolce

Как уже говорилось, характерным средством неустойчивой, в частности вопросительной, интонации в речи является плавное повышение тона внутри слога, на который падает главный акцент фразы. Как же оно передается на фортепиано? В прелюдии Шопена имитациями внутрислогового распева являются начала фраз. Каждая из них начинается затактом и следующим за ним ритмическим дроблением сильной доли. Это типичная для мазурки упругая танцевальная формула. Однако танцевальность не препятствует здесь проявлению вокально-речевых предпосылок, а напротив, — удивительно органично сочетается с ними. Уже само положение пунктирной фигуры дробления на опорной доле сильного такта, в самом центре активного мелодического движения сближает ее с вокальным внутрислоговым распевом — ведь распеваются обычно акцентуемые слоги. Это связано в свою очередь с одной из важнейших закономерностей речевой интонации — основное значение в звуковысотной линии приобретает мелодика главных ударных слогов, которые бывают, как правило, длиннее остальных, артикулируются более четко и содержат основную интонационную информацию.

Впечатление гибкости интонационной линии в немалой степени обуславливается также умеренным темпом и своеобразием трактовки пунктирного ритма. Как из-

вестно, в большинстве случаев короткая нота пунктирной фигуры связывается со следующей за ней длительностью в активную ямбическую ячейку. Ямбическая тенденция в какой-то мере действует и здесь. Однако ей противопоставлена сильная связь шестнадцатой ноты с предшествующей длительности, обеспечиваемая мелодическими и гармоническими средствами: секундовым движением, способствующим применению legato, фигурой задержания, сохранением гармонии от шестнадцатой ноты к последующей четверти, благодаря чему в сопровождении исключается legato. Но главное заключается в том, что восприятие, противодействуя ямбической связи и соединяя восьмую с точкой и шестнадцатую, опирается на внутреннюю вокализацию или на представление о вокализации, обеспечивающее слуховую иллюзию певческого, голосового portamento¹.

Таким образом, сочетание нескольких факторов обуславливает при восприятии прелюдии действие вокально-речевых предпосылок. В результате — танцевальная ритмическая формула становится вместе с тем напевной и говорящей, логика изящной игры грациозных интонационных поворотов начальной фигуры (ее показывает в интереснейшем анализе этой прелюдии Л. А. Мазель²) дополняется действием вопросительно-ласковой интонации, которую можно в данном случае назвать интонацией недосказанности, устремленности. Эта микроинтонация действует до последней завершающей фразы, в которой сменяется интонацией ответно-заключительной. Смена является одним из интонационных способов, создающих структурную спаянность целого при ясной расчлененности и выпуклой завершенности отдельных фраз.

Рассмотренные выше отдельные примеры показывают, что, несмотря на специфические особенности речевой и музыкальной интонации (в масштабах микроизмере-

ний высоты), их союз в мелодии возможен. В пении он опирается на помощь слова и особых исполнительских приемов интонирования. Благодаря им в пении во многих случаях устраняются «дефекты» музыкально воспроизведенного рисунка речевой интонации. Мелодия может приобретать свойства выразительной скользящей речевой интонации и в исполнении на смычковых и многих духовых инструментах. На фортепиано эффект гибкого интонирования может усиливаться благодаря целому комплексу музыкально-выразительных средств, в частности динамических, ритмических и артикуляционных. Но наиболее существенным здесь является действие механизмов слуха, который на основе речевого опыта компенсирует отсутствие тех или иных компонентов речевой интонации или исправляет ее деформации. Навыки такого слышания требуют известной практики, что и является одной из задач сольфеджио, по определению Асафьева.

Обратимся теперь к более общим закономерностям интонационного рисунка, проявляющимся в контурах мелодического движения, в более крупном масштабе времени — на синтаксическом уровне.

Большую роль в становлении логики мелодического движения на втором масштабном уровне играл в процессе эволюции музыки синтаксис речи как естественный прообраз музыкального синтаксиса. Синтаксис речи — это ее смысловая логическая организация, осуществляемая, во-первых, посредством грамматических видоизменений и соподчинений слов (окончания, флексии, союзы, порядок слов в предложении и т. п.) и, во-вторых, посредством интонации. Очевидно, что именно вторая сторона, не связанная прямо со структурой слов, наиболее важна как прототип музыкальной интонации. Проявляющиеся в этой стороне закономерности во многом сходны с закономерностями музыкального синтаксиса и служат одной из основ для его восприятия.

Важен здесь уже самый общий фактор, на базе которого строится синтаксис — расчлененность речи. Слух, воспитанный на синтаксической смысловой расчлененности речи, становится способным воспринимать и расчлененность мелодии как смысловую. Система своеобразных динамических стереотипов, соответствующих наиболее устойчивым видам синтаксических структур рече-

¹ Художественную «обязательность» представляемого portamento читатель может установить опытным путем: пропевая мелодию прелюдии и вслушиваясь в движение тона внутри пунктированной фигуры. Точное выдерживание высоты на протяжении всей длительности восьмой с точкой окажется мало соответствующим характеру мелодии.

² Л. А. Мазель. Строение музыкальных произведений, стр. 151—157.

вой фразы, словосочетания, представляет собой естественный фундамент, на котором надстраиваются и формируются навыки восприятия музыкального синтаксиса. Именно благодаря этому музыкальные фразы, предложения, периоды воспринимаются как построения, имеющие относительную музыкально-смысловую законченность и определенность.

Более того, на эту основу опираются музыкальные ощущения не только общей смысловой завершенности, но и конкретной смысловой, логической направленности развития, впечатления вопросительности, повествовательности, утвердительности музыкальной интонации. Приведем несколько примеров, конкретизирующих положение о подобии речи и музыки в области интонационно-синтаксической организации. Весьма ярко, в частности, сказываются элементы сходства в четырех интонационно-синтаксических типах структуры, которые можно определить как интонацию вводных построений, интонацию «цитаты», интонацию перечисления и интонацию резюмирования.

Вводными словами или предложениями в грамматике называют включенные внутрь сложного предложения элементы, не связанные грамматически с другими частями предложения. В письменной речи вводная конструкция выделяется с помощью запятых, тире или скобок («Вечор, ты помнишь, вьюга злилась»). В устной речи важными факторами, способствующими выделению вводной части, являются смена динамического и высотного уровня интонирования, а также перемена темпа. Этими средствами создается как бы новый план, новая линия мысли. Переход к новому уровню интонирования и возвращение после него к прежнему происходят иногда довольно резко. Поэтому вводная часть воспринимается как нечто прерывающее на время основную мысль, с которой «вводная мысль» связана лишь косвенно. В этом случае возникает впечатление связи на расстоянии двух разъединенных частей основного предложения.

Экспериментальное исследование интонации присоединения (один из типов вводной конструкции), проведенное В. Ф. Мильк¹, показало, что для этой цели исполь-

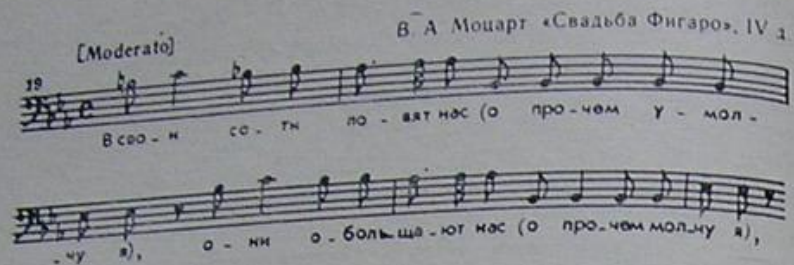
зуются следующие интонационные средства. Присоединенная часть выделяется изменением движения и высоты основного тона. Она может находиться в более высоком или более низком регистре по сравнению с первой частью предложения. Характерна также большая, чем в основной части, интенсивность, замедленный или ускоренный темп, зачастую — особый тембр. Перед присоединяющейся частью нередко дается экспрессивная пауза — до 1 300 миллисекунд. Присоединение отличается от собственно вводной конструкции тем, что после него основная линия не возобновляется. Но интонационные средства их во многом идентичны.

Конечно, и в речи, так же как и в музыке, материальной основой для такого разграничения планов мысли служит опыт восприятия разноплановых звуковых процессов действительности. Явления, процессы, не связанные друг с другом непосредственно или даже случайные по отношению друг к другу, часто заявляют о себе резко вступающим, внезапным сигналом, отличающимся от остального звукового фона своей высотой, тембром, громкостью, своими пространственными характеристиками.

Однако в речи подобные контрасты сопоставлений приобретают в результате многовекового социального опыта (а для отдельного человека — в результате его жизненной практики) речевой смысл. В частности, смысл вводных конструкций — это выявление разных уровней абстракции в развитии излагаемой мысли, или выявление отношения к ней говорящего, или сопоставление двух точек зрения — например, изложения фактов и их интерпретации, сопоставление объективного и субъективного планов.

В музыке такого рода сопоставления различных планов используются весьма широко. В них могут подчеркиваться то связи с первоначальными естественными прообразами — очень часто в изобразительных моментах, о чем говорилось во втором очерке, то с вторичными логическими, смысловыми моментами, опосредствованными речевым опытом. Большую роль играют здесь регистровые сопоставления мелодических построений внутри музыкального синтаксического целого. В следующем примере из «Свадьбы Фигаро» Моцарта вводная конструкция в тексте — «о прочем умолчу я» — выделяется именно регистровыми средствами мелодии:

¹ В. Ф. Мильк. Интонация присоединения в современном русском языке. «Ученые записки 1-го МГПИИЯ», т. XVIII, стр. 239—246.



Родственна интонации вводного типа своеобразная речевая интонация цитаты. Слова, цитируемые говорящим, обычно выделяются интонационными средствами: сменой регистра (часто — повышением), более ровным ритмом и умеренным темпом и другими средствами, отличающимися так называемый полный стиль произношения от разговорного стиля.

В музыке нередки случаи, когда исполнительское интонирование, как и композиторское, уподобляется интонированию чужой «прямой» речи или цитаты. Так, тема вариаций или полифоническая тема часто исполняется с интонацией «цитаты» — как демонстрирование перед слушателем некоего стилистически своеобразного звукового объекта, к которому «говорящий» пока непричастен, но о котором он в дальнейшем будет говорить.

Многочисленны приемы претворения в музыкальном синтаксисе речевой интонации перечисления. Так, например, очевидна аналогия перечислений с секвенциями и повторами в музыке. И в речи, и в музыке используется в этих случаях повторность интонационного рисунка.

Впрочем, логика интонации перечисления свойственна не только секвентным повторам, но и более свободным типам повторности в мелодическом развертывании, сохраняющим подчас лишь приблизительное сходство по длительности сопоставляемых элементов, ячеек мелодии. Интересные аналогии, касающиеся секвенций и повторов, приводит в книге «О мелодии» Л. А. Мазель¹.

В речи интонация перечисления не является монотонной повторностью. При разной значимости членов перечисления их весомость различным образом показывается в интонации. Как показало экспериментальное

¹ Л. А. Мазель. О мелодии, стр. 179—180.

исследование интонаций перечисления, проведенное Р. В. Миловидовой¹, одинаковый рисунок звеньев встречается значительно реже, чем разный. Благодаря этому логика интонации повторности дает основу для ассоциаций более широкому кругу типов повторности в музыке. Главное же, что следует подчеркнуть, заключается в следующем. Звенья, составляющие цепочку музыкальных повторов того или иного типа, подсознательно связываясь с представлениями об интонациях перечисления, приобретают (хотя это может быть и не единственной основой логики мелодического движения) логическую однозначность, идентичность, становятся как бы членами одного смыслового ряда, подчиненного какой-то другой мысли, которая или предшествует повторам или завершает цепочку.

Можно отметить и более частные моменты сходства в использовании интонационных повторов в речи и в музыке. Так, в случае поступенного подъема интонации при перечислении, члены ряда в большей степени обособляются, чем при общем спаде. Интересно, что и в мелодии очень часто секвенции, объединенные силой динамической устремленности к кульминации, вместе с тем в определенных отношениях обособляются в большей степени, нежели секвенции нисходящие. Можно в этой связи сослаться на первую часть Пятой симфонии Бетховена, в которой остинатно повторяющийся четырехзвуковой мотив является основой для построения и восходящих и нисходящих линий, или на первую тему финала Шестой симфонии Чайковского, где восходящий ряд усиливающихся и учащающихся звеньев секвенции, ведущей к кульминации, при повторении заменяется нисходящим рядом, завершающим первый раздел. Удивительно в таких примерах то, что даже при большей физической отчлененности (паузы, замедления) в нисходящих секвенциях объединяющая логика ощущается в меньшей степени.

Конечно, основу описанной закономерности составляют не только речевые интонационные связи. Она определяется и более простыми естественными предпосылками. Так, подъем к кульминации, вызывающий пред-

¹ Р. В. Миловидова. Интонация перечисления в немецком языке сравнительно с русским языком.

ставления о нарастании энергии движения, и при исполнении требует действительного увеличения силы звукоизвлечения. Это приходит в конфликт с другой закономерностью исполнения, в особенности вокального, — каждое звено восходящего ряда приводит к израсходованию части энергии или запаса воздуха в легких, между тем как логика восходящего движения требует все более увеличивающегося расхода. В результате между звеньями возникают естественные, ясно ощущаемые цезуры. Они подчеркиваются или дыхательными люфт-паузами, или динамическим сопоставлением более мягкого окончания звена с более активным началом следующего, или и тем и другим вместе. В нисходящих же секвенциях спад энергии движения, внутреннего напряжения естественно сочетается с постепенным убыванием силы звукоизвлечения, с расходом воздуха. Поэтому и паузы дыхания здесь не так уж необходимы, и динамика сопоставлений звеньев менее толчкообразна.

Еще более широкой предпосылкой расчлененности восходящего движения и слитности нисходящего является опыт двигательно-динамический, опыт оценки разнообразных форм движения, в том числе и мускульный двигательный опыт самого человека. Восхождение, ускорение, активное развитие есть, в сущности, преодоление инерции, требующее затраты сил. Эта затрата при повторных приложениях энергии дает ощущение четко отделяющихся силовых толчков. Спад, угасание, остановка — процесс, большей частью совершающийся уже самостоятельно по инерции или под действием иных механических сил, — он уже не связан с приложением активной силы человека, его волей и действиями. Раскручивание и бросок при метании диска или пращи, разбег, толчок и свободный полет при прыжках — лишь отдельные примеры из множества подобных, составляющих базу для возникновения двигательных ассоциаций. Нередко именно они и обнажаются в музыке, особенно в тех случаях, когда она по самому своему характеру или жанру связана с движением. Такова, например, первая тема из штраусовского вальса «Весенние голоса». В ней сливающиеся в единое раскручивающееся движение секвенции перед взлетом мелодии к кульминации создают ощущение ряда энергичных упругих толчков, а расчлененные паузами ниспадающие звенья объединяются в

единое целое под знаком последнего «затянувшегося» после броска движения.

Речь, язык, развиваясь в течение длительного времени, постепенно вбирали в свои владения простейшие естественные закономерности движения, дыхания, голоса и, опираясь на их значение, на их простой физической смысл, формировали речевую логику, логику передачи мысли с помощью речи. Простейшие закономерности кульминационной волны в динамике разнообразных процессов действительности речь использует для передачи смысловой незаконченности и законченности, расчлененности или слитности мысли и множества других логических и синтаксических оттенков фразы.

Благодаря опыту использования двигательного, моторного, энергетического начала в речи, восприятие наделяет логикой смыслового движения мелодическое развертывание музыкальной мысли, отчего мелодия становится интонацией в асафьевском смысле слова.

Интонационный спад, способствующий объединению отдельных звеньев, в логическом отношении служит целям резюмирования, окончания мысли, подведения итога, обобщения. Таковы же функции каденционных, завершающих разделов в музыкальных произведениях, также сочетающихся со спадом мелодии и структурным суммированием. По-видимому, и само суммирование косвенным образом отражает весь рассмотренный выше пласт закономерностей, начиная от простейших двигательных, физических и физиологических до речевых, логических.

Что касается «каденционных» интонаций, то чрезвычайно часто их строение напоминает план речевого интонирования, подчиненного логике резюмирования.

Одна из распространенных форм логического резюмирования содержит два этапа: достижение самой главной в высказывании мысли и дополнительное разъяснение, подтверждение, выражение субъективного отношения к главной мысли и т. п. На слове, которое до конца определяет собою основной смысл того, о чем говорится, как правило, дается значительный интонационный акцент, подкрепляемый волной ритмического замедления, а затем уже начинается выяснение отношения к этому основному тезису или повторение, дополнение, подтверждение этого смысла. Этот последний фазис в интонации

онном отношении характеризуется спадом высоты, громкости, часто ускоренным произнесением, а иногда, наоборот, замедленным, что зависит от эмоциональной окраски.

Приведем для сопоставления ряд примеров из разных жанров литературных и музыкальных произведений. В литературных образцах выделены слова, на которые падает «предкаденционный» смысловой акцент.

«Однажды орел парил в небе. А лиса, смотрешая на него снизу, взяла да и высунула ему язык. Но у орла глаза зорки. Молнией упал он на лису, схватил ее и унес высоко, под самые облака, а оттуда сбросил вниз.

Падая, лиса кричала: — Подстелите соломки! Соломки подстелите!»¹.

В этой французской народной сказке развязка и главный смысловой акцент приходится на слова «сбросил вниз», причем последнее слово произносится с резким понижением интонации, своеобразно отвечающим повышенному кульминационному уровню интонирования на предшествующих словах «высоко, под самые облака». Этот выразительный интонационный ход не только подчеркивает главное, но и одновременно выполняет изобразительную роль, благодаря чему подъем и падение лисы становятся как бы зримыми, подкрепленными интонационной «жестикуляцией»: вверх — вниз. Последняя фаза сюжета — констатация естественного следствия, наступившего после развязки. В интонационном отношении фраза, несмотря на ее грамматическую сложность (сочетание авторской и прямой речи, симметрия лисьих восклицаний), более или менее однопланова в динамическом отношении. Перед этой завершающей фразой дан значительный перерыв, в написании обозначенный абзацем, в произнесении — глубокой паузой. Кстати, здесь причудливым образом совпадает речевая логика с логикой двигательного-пространственного предпосылки: первая фаза — активное действие, вторая фаза — свободное падение, фатальное, неизбежное, предопределенное предшествующими целенаправленными действиями орла.

¹ «Французские народные сказки». М.—Л., Гос. изд-во художественной литературы, 1959, стр. 3.

В своеобразном эпиграфе, который предпосылает одному из своих циклов «полусказок» писатель Ф. Кривин, логика двух фаз резюмирования разворачивается на ином, уже не образно-сюжетном, а на повествовательном лирико-философском материале. Здесь деление на кульминацию и заключительную фазу резюмирования происходит внутри второй ответной части:

«— Почему вы не носите очки? — спросили у Муравья.

— Как вам сказать... — ответил он. — Мне нужно видеть солнце и небо, и эту дорогу, которая неизвестно куда ведет. Мне нужно видеть улыбки моих друзей... Мелочи меня не интересуют»¹.

Кульминацией являются слова «улыбки моих друзей». Интонация здесь имеет два варианта: повышение на последнем слове или понижение. В зависимости от этого следующая далее обобщающая мысль интонируется или ниже, или выше. Перед нею глубокая цезура, смысл которой и в том, что перечисление могло бы быть продолжено — на свете много интересного, — и в том, что отвечающий задумался, подыскивая краткую форму для обобщения, и в том, чтобы подчеркнуть значительность эмоционально-смыслового акцента предшествующих слов и важность последующих.

Конечно, такая логика резюмирования может проявлять себя не только в последних заключительных моментах произведения, но и внутри. Хорошей иллюстрацией этого и удобным переходом к музыкальным примерам может послужить стихотворение А. С. Пушкина «Не пой, красавица, при мне». Известно, что на текст этого стихотворения создали романсы Глинка, Балакирев, Римский-Корсаков, Рахманинов. По свидетельству Глинки, Пушкин написал это стихотворение под впечатлением от услышанной им случайно грузинской мелодии.

В третьей строке тире — грань, перед которой может быть поставлен смысловой акцент, а после — идет заключение:

Я призрак милый, роковой,
Тебя увидев, забываю;
Но ты поешь — и предо мной
Его я вновь воображаю.

¹ Ф. Д. Кривин. Полусказки. Ужгород, «Карпаты», 1964, стр. 4.

В романсах Римского-Корсакова и Рахманинова интонационный контраст, подчеркиваемый остановкой на слове «поешь», отражен в мелодико-высотной и ритмической стороне. Акцентность и большой вес этого момента подчеркивают в своих стиховедческих работах А. Белый¹ и С. Шервинский², хотя в объяснении внутренних причин разнообразных ритмических деталей исполнительского произнесения этих стихов они расходятся. Шервинский, приводящий в своей книге «Ритм и смысл» много интересных примеров подобного рода замедлений, связанных со смысловым акцентированием и выражающихся как в структуре самого стиха, так и в агогике декламации, показывает на конкретных образцах роль интонационного рисунка в выявлении смысловой логики рассматриваемого типа.

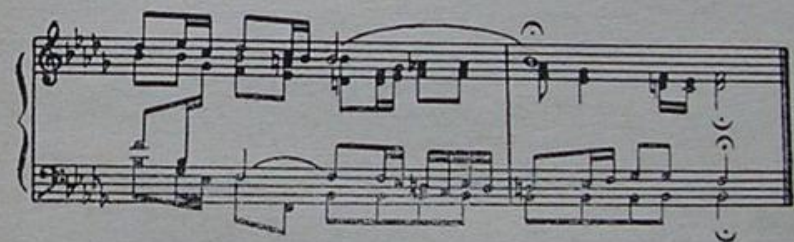
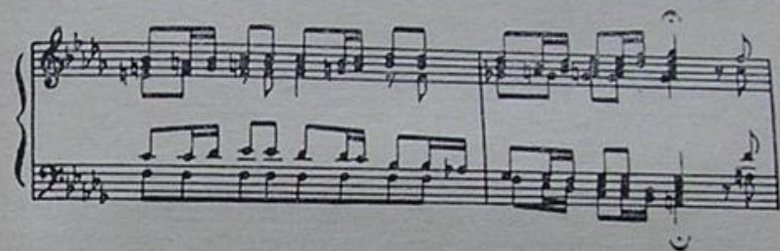
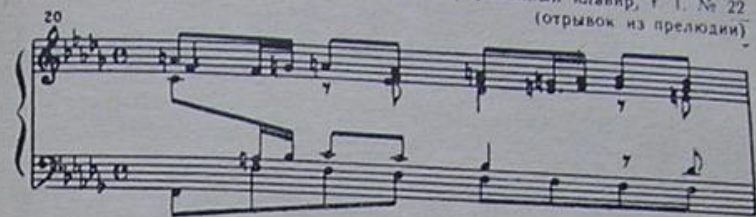
Во всех приведенных выше и аналогичных им примерах общим является то, что после главного смыслового момента высказывания (смысл которого выявляется как в словах, так и в интонации, а иногда в большей степени в интонации или исключительно в ней) идет завершающая часть, которая, в сущности, лишь еще раз подтверждает ту же мысль, только иным способом: в первом и третьем — как описание следствия, которое характеризует причину и могло бы быть выведено из нее, — во втором примере главная мысль, раскрытая с положительной стороны (интересуют — небо, дорога, улыбки друзей), в дополнении-резюмировании обобщается с негативной стороны (мелочи — не интересуют).

Сопоставим с этими примерами фрагменты из нескольких бестекстовых инструментальных музыкальных произведений.

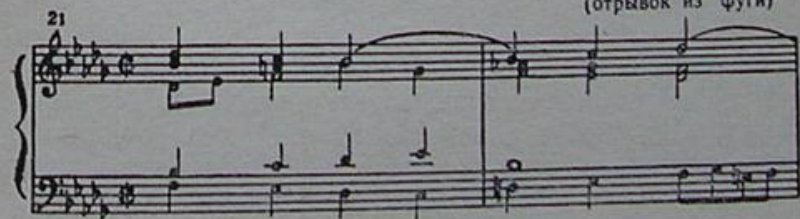
Так, в фугах и прелюдиях И. С. Баха нередко встречаются в конце перед кодой или заключением остановки на аккорде гомофонного типа или на подчеркнутом, необычно широком интонационном ходе, например, на нону вниз. Таковы заключительные построения в прелюдии и фуге си-бемоль минор из «Хорошо темперированного клавира» (I том):

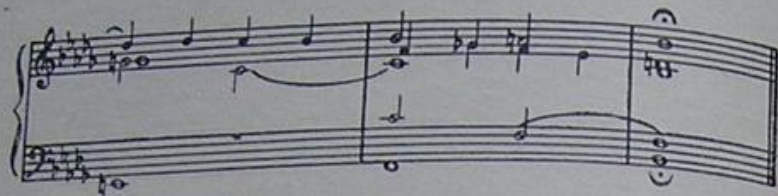
¹ А. Белый. Ритм как диалектика. М., 1929.
² С. В. Шервинский. Ритм и смысл. М., изд-во АН СССР, 1961.

И. С. Бах. Хорошо темперированный клавир, т. I, № 22
 (отрывок из прелюдии)



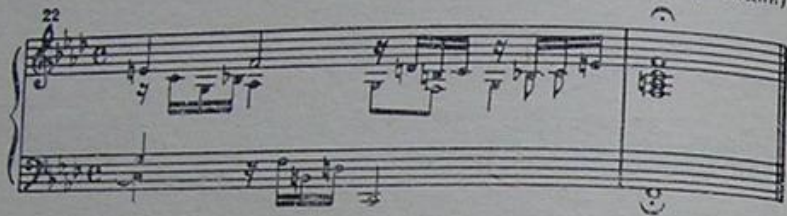
И. С. Бах. Хорошо темперированный клавир, т. I, № 22
 (отрывок из фуги)





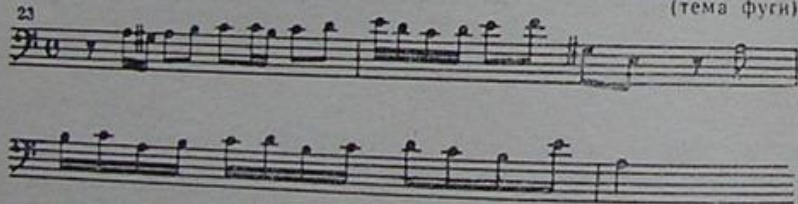
в прелюдии фа-минор из 1 тома:

И С Бах Хорошо темперированный клавир, т. I, № 12
(отрывок из прелюдии)



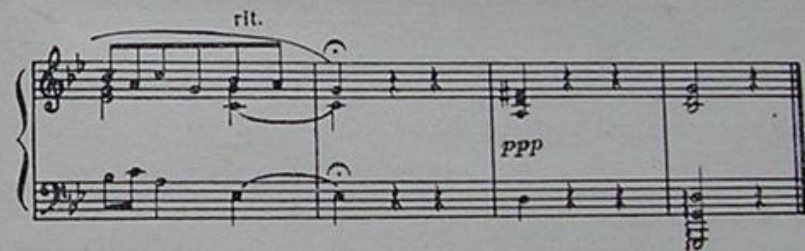
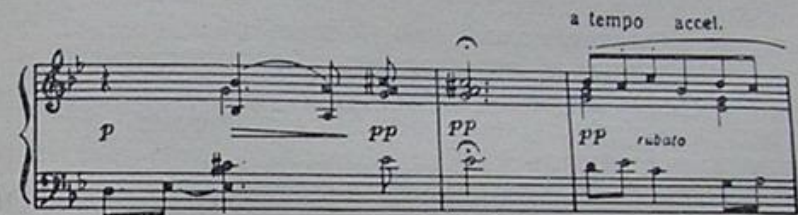
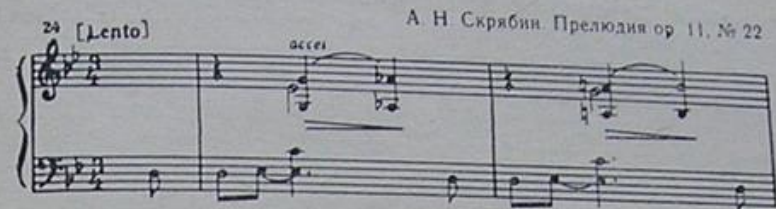
В первом примере остановка усилена фермой. Во втором и третьем речевому кульминационному акценту на главном в смысловом отношении слове соответствуют звуки баса, взятые скачком на нону вниз. Иногда такая логика интонации встречается и в самой полифонической теме, что согласуется с распространенным типом сочетания двух фаз: 1) главное — 2) второстепенное или 1) индивидуализированное — 2) общее. Яркий пример — тема из ля-минорной фуги (1 том):

И С Бах Хорошо темперированный клавир, т. I № 20
(тема фуги)



Интересно, что и здесь обрисовывается интервал нисходящей ноты, что способствует ощущению логической весомости и вместе с тем логической незавершенности такого характера, при котором требуется лишь небольшое уточняющее, обобщающее заключение.

Аналогичные примеры есть и в творчестве других композиторов. Ограничимся примером из соль-минорной прелюдии Скрябина:



Несомненно, что во всех этих примерах скрыто действует речевая интонационная логика, хотя вес ее различен в разных случаях, так же как и эмоционально-смысловой оттенок, и образное наполнение. Ясно, что слушатель может не осознавать этой связи с речью. Более того, как правило, осознания и не бывает. Интонационная логика музыкального развития опирается на музыкальный и речевой опыт. Но и тот и другой действуют скрыто, в подсознании слушателей. Безотчетность, непосредственность — одна из общих закономерностей восприятия как речи, так и музыки.

Приведенные выше примеры далеко не исчерпывают всего многообразия случаев родства в логике развития интонационного плана в речи и музыке, но они, на наш взгляд, достаточны для подтверждения главной мысли — мелодика речевой и музыкальной интонации, если ее рассматривать в крупном плане, отмечая лишь общие контуры рисунка без точной фиксации интервалики и мелких деталей, основана на многих общих и родственных закономерностях. И в речи и в музыке эта логика опирается на широкий круг простых «природных» предпосылок, но благодаря опыту осмысленного речевого интонирования последние начинают служить целям передачи логического, эмоционального и образного содержания.

Выполненное выше на сравнительно немногих примерах сопоставление мелодики музыкальной и речевой интонации показывает, что сходство обнаруживается главным образом в крупном плане: в общих контурах мелодического рисунка, в принципах интонационной логики. В значительно меньшей степени оно наблюдается в деталях мелодической линии. Здесь наиболее ярко проявляется специфичность музыкальной интонации, ее системный характер. В музыкальном исполнении, особенно в пении, синтезируются элементы музыкальной речевой интонации, благодаря чему музыкальная интонация получает дополнительную выразительность и гибкость. Благодаря этому вскрываются также потенциальные возможности самой музыкальной интонации.

Очерк V

О ГЕНЕЗИСЕ ВОСПРИЯТИЯ МУЗЫКИ

(по материалам наблюдений над музыкальным развитием детей)

Многие из закономерностей музыкального восприятия, рассматривавшихся в предшествующих очерках, могут быть охарактеризованы еще более полно, если для их анализа прибегнуть к методам генетического направления современной психологии. То, что в восприятии взрослого человека предстает перед исследователями как уже налаженный отработанный механизм, четко действующая функция, в действительности проходит в процессе развития длительный и сложный путь. В ходе формирования навыков музыкального восприятия отпадают, редуцируются многие несущественные для дальнейшего звенья, складываются сложнейшие иерархические системы осмысления, семантического заполнения усвоенных музыкально-выразительных средств, многое прячется, уходит вглубь. Эти процессы интериоризации совершаются обычно в раннем детском возрасте, и, изучая материалы, относящиеся к этой стадии развития человека, исследователь получает возможность раскрыть реальную внутреннюю структуру той или иной особенности, закономерности музыкального восприятия.

Детское восприятие музыки обычно исследуется с позиций психологии или педагогики. Можно назвать работы целого ряда исследователей, посвященные вопросам развития музыкального слуха, певческого голоса и музыкального восприятия детей. Это, например, работы С. Н. Беляевой-Экземплярской, Н. А. Ветлугиной, Л. А. Гарбера, Г. А. Ильиной, Е. А. Мальцевой, Т. А. Ре-

пиной, это статьи в сборнике «Развитие восприятия в раннем и дошкольном детстве»¹ и многие другие.

Однако музыкальное восприятие в детском возрасте и его особенности представляют большой интерес для музыкальной теории и эстетики. Изучение психологии музыкального восприятия детей может дать ценнейший материал для выяснения специфики музыкального языка и природы музыки как искусства, для исследования ее связей с речью, мышлением, эмоциями, с различными видами и формами человеческой деятельности и общения. С точки зрения музыкально-эстетической представляет интерес проблема выявления именно в индивидуальном восприятии ребенка преломляются те наиболее общие и фундаментальные закономерности музыки, без которых было бы немыслимо ее функционирование как общезначимого искусства.

В данном очерке процессы формирования навыков музыкального восприятия рассматриваются с позиций одной из главных задач всей книги — изучения роли широкого жизненного опыта в восприятии музыки. В соответствии с этим материал психологических наблюдений подбирался так, чтобы на его основе можно было достаточно четко отграничить факторы общего влияния окружающей среды на музыкальное развитие ребенка от факторов специального педагогического воздействия. В наибольшей степени этому требованию удовлетворяют наблюдения над музыкальным развитием детей, не обучающихся специально под руководством музыкантов-педагогов. Именно такой материал дает возможность как бы в «чистом виде» выявить, как воздействует на развитие

музыкального восприятия сама окружающая среда, как это развитие соотносится с опытом ребенка, с его речью, двигательным-динамическим и сенсорным опытом, какую роль играют собственно музыкальные впечатления, испытываемые ребенком. Отвечающий названному условию материал и положен в основу данного очерка. Это материал нескольких дневников, в которых делались более или менее подробные и регулярные записи о развитии музыкального восприятия детей дошкольного возраста.

Наблюдения над музыкальным развитием детей фиксировались и раньше. В частности, известная работа Б. М. Теплова содержит такого рода материалы и их анализ¹. Особенностью изучавшихся нами дневников является, пожалуй, то, что кроме описаний они содержат большое количество нотных записей. Это записи вокальных и инструментальных импровизаций детей, обычно сопровождающих их игры. Дневники содержат подробные записи импровизируемых текстов (музыкальных и словесных), а также ряд нотных записей речевой интонации детей. Таким образом, они дают возможность анализировать не только впечатления и описания, выполненные взрослыми, но и продукты самой деятельности ребенка.

Из ряда имеющихся в распоряжении автора неопубликованных дневников в качестве основных были выбраны три, так как в них, кроме обычных записей — описаний, содержалось и достаточно много нотных примеров. Эти три дневника будут далее обозначаться порядковыми номерами.

Дневник № 1 включает 124 записи, непосредственно касающиеся музыкального развития ребенка. Этот дневник отражает особенности формирования музыкального восприятия девочки дошкольного возраста на протяжении примерно трех лет — от двух с половиной до пяти с половиной лет. Записи вели родители — музыканты по профессии. Родители не проводили с ребенком никаких специальных занятий, направленных на обучение музыке, не предпринимали никаких особых мер для стимулирования развития музыкального слуха, голоса и восприятия. Музыкальное воспитание осуществлялось как бы само собой, стихийно, и если не считать повышенной до-

¹ Б. М. Теплов. Психология музыкальных способностей, стр. 306—325.

¹ С. Н. Беляева-Экземплярская. Музыкальное переживание в дошкольном возрасте. Сборник работ физиолого-психологической секции ГИМНа, вып. I, М., 1925; Н. А. Ветлугина. Музыкальное развитие ребенка. М., «Просвещение», 1968; Л. А. Гарбер. Начальная стадия развития музыкальных способностей. Сб. «Проблемы способностей», М., изд-во АПН РСФСР, 1962; Г. А. Ильина. К вопросу о формировании музыкальных представлений у дошкольников. «Вопросы психологии», 1959, № 5; Е. А. Мальцева. Психологический анализ музыкального развития младшего школьника. «Психология младшего школьника», М., изд-во АПН РСФСР, 1960; Т. А. Репина. О некоторых методиках изучения звуковысотной чувствительности у детей дошкольного возраста. «Доклады АПН РСФСР», 1961, №№ 4, 5, 6; Развитие восприятия в раннем и дошкольном детстве. М., «Просвещение», 1966.

зы звучания музыки в доме, а также определенного характера музицирования (разучивание произведений, репетиционная и другие формы домашней работы музыкантов) — если не считать этого, музыкальное развитие девочки испытывало такие же воздействия окружающей среды, какие характерны для большинства случаев, во многих семьях, где любят музыку.

Дневник № 2 содержит 111 записей, в том числе нотных. Это дневник музыкального развития мальчика в возрасте от 3 месяцев до четырех лет. Записи несколько менее регулярны, чем в дневнике № 1. Дневник № 3 состоит из нескольких десятков записей. В него входят главным образом записи мелодий и текстов, сочиняемых девочкой дошкольного возраста. Дневник вел дядя девочки — музыкант по профессии.

Кроме названных дневников принимались во внимание и другие. Однако в изложении результатов анализа конкретные примеры будут приводиться только из этих трех дневников, особенно из первого как наиболее последовательно отражающего развитие восприятия музыки.

Главная задача данного очерка — рассмотрение факторов, в результате действия которых постепенно преодолевается нерасчлененность, диффузность детского восприятия музыки и подготавливается база для осмысленного ее слышания. Такими факторами являются: опыт общения — коммуникативный фактор; речевой и двигательный игровой опыт; а также опыт сенсорный — пространственные и зрительные ощущения и представления. Роль каждого из этих компонентов опыта анализировалась в предыдущих очерках. Здесь же ставится цель выявить особенности их воздействия на формирование музыкальных навыков восприятия в начальной стадии развития человека.

Анализ материалов наблюдений показывает, что важнейшим фактором, ведущим постепенно ко все более дифференцированному слышанию музыки, к различению ее мелодических, ритмических, гармонических и других особенностей, является на первых этапах развития ребенка фактор коммуникативного опыта — различение разнообразных ситуаций общения, в которых ребенок сталкивается с музыкой. Рассмотрим роль этого фактора более детально. Записи в дневниках говорят о том, что овладение на-

выками музыкального восприятия осуществляется в процессе целого ряда многообразных видов деятельности ребенка, среди которых собственно слушание музыки занимает вначале ничтожно малое место. На самых ранних стадиях развития дети гораздо более чутко реагируют на различие ситуаций, в которых им приходится слышать музыку, нежели на характер самой музыки. Для них различные виды деятельности, включающие в себя те или иные музыкальные компоненты, отличаются друг от друга прежде всего по особенностям коммуникации. Это совершенно естественно, так как для ребенка гораздо легче узнавать именно ситуации общения. Они отличаются друг от друга и по пространственным особенностям расположения участников общения, и по количеству людей, и по их взаимоотношениям. Дифференцированию помогает множественность ярких отличительных признаков.

Но постепенно между часто повторяющимися впечатлениями возникает устойчивая связь, и ребенок малопомалу начинает ориентироваться уже в особенностях самого звучания, характерных для той или иной коммуникативной сферы.

Вначале, как показывают данные наблюдений, все виды музыкального звучания объединяются для ребенка в нескольких сферах, каждая из которых сама по себе довольно широка и в дальнейшем делится на все большее число областей.

К одной из таких сфер относится для современных детей музыка, звучащая по радио или в звукозаписи. Какие бы произведения ни исполнялись, все они объединяются по отчетливо воспринимаемому внешнему признаку — окружающие ребенка люди не производят этого звучания, оно идет из таинственных недр репродуктора.

К другой сфере относится пение окружающих. Если в первой нет никаких предметных критериев для различения, например джазовой и симфонической музыки, оперной арии или эстрадной песни — все это звучит в одной и той же точке комнатного пространства, то во второй сфере — такие критерии значительны и дифференциация более рельефна. Колыбельная матери, обращенная к ребенку и связанная с ласками, и пение старшего брата, прыгающего и играющего около кроватки, — различие этих ситуаций для ребенка огромно, пусть даже исполняется одна и та же мелодия. Это различие ведет

постепенно и к умению выделять такие музыкальные элементы звучания и исполнения, как регистровые особенности пения, динамические нюансы, темповые и ритмические различия, особенности вибрирования голоса, тембровые качества и так далее.

К третьей сфере можно отнести музыку, исполняемую в присутствии ребенка на каких-либо инструментах. И здесь явны специфические, яркие для ребенка признаки коммуникативной ситуации — действие взрослого с инструментом, — по которым ребенок отделяет инструментальную музыку от вокальной, исполняемой в его присутствии, а с другой стороны — от звучащей по радио вокальной и инструментальной музыки. Для него разница между поющим и играющим на первых порах заметнее, ежели между двумя разными мелодиями, исполненными одним и тем же способом.

К четвертой сфере относится музыка, включенная в комплексное действие синтетического характера, например музыка, связанная с танцем, с игрой, с пьесой, музыка, сопровождающая какие-либо осмысленные, понятные для ребенка действия.

Разграничение коммуникативных ситуаций, осуществляемое по самым разным признакам — по включенности в тот или иной жизненный контекст, по количеству участников музицирования или слушания, даже по пространственным особенностям, — такое разграничение, как было показано в предыдущих очерках, связано и с особенностями самой музыки и с ее восприятием. Исторически сложившееся разделение музыкальных жанров в известной мере аналогично проведенному выше разграничению сфер: при всем многообразии жанров выделяются группы инструментальных, вокальных, танцевальных и синтетических жанров. Жанровые различия музыки, связанные с формами и условиями ее воспроизведения и восприятия, с ее прикладными и художественными функциями, — все это постепенно сказывалось и на самом характере музыки; благодаря этим связям и опираясь на них в ходе исторической эволюции музыка постепенно обретала самостоятельность и художественно-эстетическую значимость, формировала свой собственный язык и шлифовала собственные средства выразительности.

Таким образом, углубление восприятия в собственно музыкальную сферу идет у детей естественным, исто-

рически проверенным путем — от комплексно жанровоситуационного впечатления к дифференцированному восприятию музыкальных произведений.

Неслучайно коммуникативный фактор стимулирует в первую очередь развитие умения слышать жанровые особенности музыки. Постепенному осмыслению и выделению музыкальных особенностей жанра помогают два условия, в известном смысле взаимно противоположных: наличие традиционных сочетаний музыки определенного жанрового характера с типичной для данного жанра ситуацией и случаи расхождения коммуникативной ситуации с музыкальным жанром произведения. Благодаря первому из названных условий в опыте ребенка постепенно закрепляется связь между типичным ситуационным комплексом — например, концертной обстановкой исполнения, и особенностями самой музыки — например, характером звучания симфонического оркестра. Благодаря второму условию — музыкальный жанр осознается, выделяется как нечто самостоятельное, в известной мере независимое от ситуации. Возникновение связи с ситуацией, конечно, требует не только частых сочетаний музыки и внемузыкального контекста, но и яркости самой ситуации для ребенка. Поэтому иногда многократное слышание музыки в одних и тех же условиях, не вызывающих у ребенка особого интереса, уступает однократному, но яркому жанровому впечатлению, благодаря которому сразу же возникает сильная ассоциативная связь. Приведем два примера из дневника № 1.

Девочка много раз слышала по радио и в звукозаписи симфонические произведения, вокальную народную музыку, но нейтральная для нее в эмоциональном отношении «радиоситуация» отнюдь не способствовала четкому разграничению этих двух заведомо разных родов музыки. Но вот она в первый раз гобывала на симфоническом концерте, где ее поразили вид оркестра, действия дирижера, необычность обстановки. Этого оказалось достаточно, чтобы между характерным «симфоническим» звучанием оркестра и впечатлениями большого концертного зала, публики в ее сознании возникла связь. После этого посещения она уже по-другому восприняла воспроизведенную дома в звукозаписи симфонию Шуберта, которую неоднократно слышала раньше.

«Это — концерт?» — спросила она. «Нет, это — симфония», — ответили ей. Неудовлетворенная непонятным ей ответом она стала уточнять: «Это — в консерватории?», и была очень довольна, получив подтверждение. Воспоминания о недавнем концерте не имели прямого отношения именно к данному произведению, но важно уже то, что симфония была выделена среди других жанров, знакомых ей по звукозаписи, характер оркестрового звучания был опознан и связан с яркими впечатлениями.

Другой пример.

По радио передавали белорусские народные песни. Пели хоры самодеятельности. Манера пения — не профессиональная. Есть «неточности» интонации, отсутствует профессиональное вокальное вибрато и т. п. Девочка вдруг обратила внимание на одну из песен и сказала: «Так же похоже, как соседи». Из расспросов выяснилось, что она имела в виду соседей своей бабушки, у которой гостила летом в деревне. За забором соседского сада были слышны различные песни. Пели «прямыми» голосами, с затягиванием и глиссандированием в окончаниях. И вот характер музыки и особенности манеры исполнения прочно связались для ребенка с ситуацией — деревня, открытое небо, веселящиеся люди.

Изучение дневниковых материалов позволяет установить, что в первую очередь наиболее близкими, наиболее легко дифференцируемыми оказываются для детей те виды музыкального восприятия, которые связаны с синкретическими формами музицирования — с танцем, игрой и пением, в которых участвуют сами дети. На музыку, исполняемую в присутствии детей взрослыми, вначале дети обращают меньшее внимание. Впоследствии же и радио, и игра на разных музыкальных инструментах осваиваются ими через подражание, через включение в детскую игру различных «концертов» с объявлениями, аплодисментами и т. п.

Наиболее уверенно и точно ребенок разграничивает на протяжении всех первых лет развития музыкального восприятия песенные жанры. Во многом это связано именно с тем, что формирование музыкального опыта опирается на активные, деятельные виды восприятия, сопровождаемые собственным пением ребенка.

Итак, в самых общих чертах роль музыкально-коммуникативного опыта заключается в следующем. Коммуникативный фактор — один из важнейших факторов, способствующих преодолению первоначальной недифференцированности восприятия музыки. Большое значение имеет соотнесение музыкального произведения, его характера и языка с жизненным контекстом. Возникают важные для дальнейшего музыкального развития ребенка ассоциативные связи между особенностями музыки того или иного жанра и коммуникативной ситуацией. Существенна также опосредствованная оценка жанра и характера музыки, опирающаяся на восприятие реакции взрослых и на их объяснения.

В тесной связи с коммуникативным фактором действуют и другие.

На развитие дифференцированного восприятия музыки большое влияние наряду с собственно музыкальными впечатлениями и музыкальной деятельностью ребенка оказывает его речевой опыт. Воздействие речевого опыта сильно отчасти потому, что наиболее доступная форма активного освоения музыки — пение — тесно связана со специальным инструментом коммуникации — речью: через голос, через текст и многое другое.

Наблюдения над музыкальными и речевыми проявлениями детей позволяют сравнительно легко выявить некоторые взаимосвязи между восприятием музыки и речи, которые на последующих этапах развития музыкальных способностей как бы уходят вглубь, включаются в более сложный комплекс, действуют более опосредствованно и потому становятся труднодоступными для исследования.

Изучение материалов дневников показывает, что связи эти разнообразны. К ним относится и чисто физиологическая связь: опора на один аппарат — голос. Отсюда идет, в частности, почти полное совпадение звуковысотного диапазона речи и пения в раннем возрасте, которое было выявлено по нотным записям речевой интонации и вокальных импровизаций в дневнике № 1 (см. рис. № 14).

Более существенны другие связи — связи в области эмоциональной, логической и синтаксической. В раннем возрасте формируются навыки переноса интонационного и структурно-синтаксического опыта речи на слу-

шание музыки и пение. Одним из путей здесь являются постоянные взаимопереходы от речи к пению и опять к речи. В дневнике № 1 записаны некоторые примечательные образцы вокализированной речи девочки.

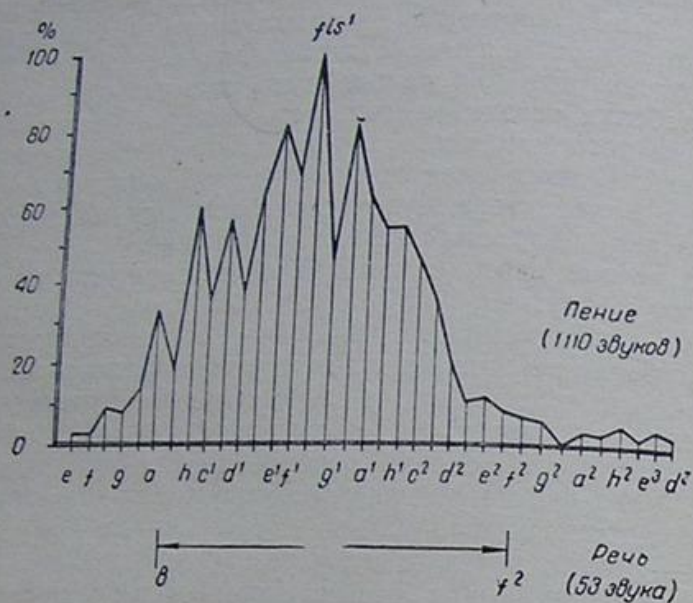
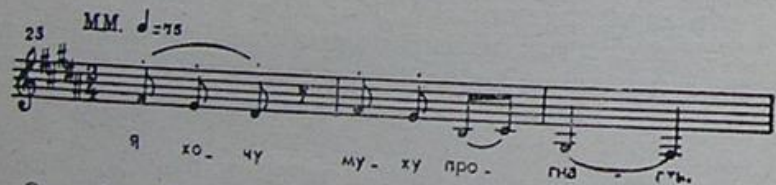
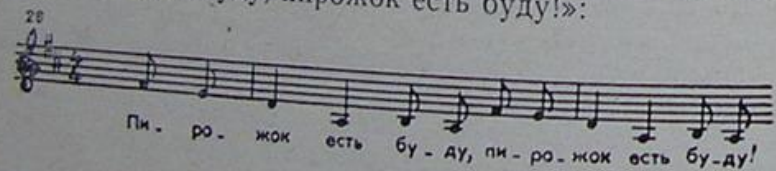


Рис. 14. Частота использования звуков различной высоты в пении и звуковысотный диапазон речи

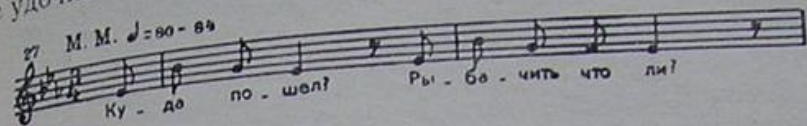
Встав утром с кровати и увидев муху, запела: «Я хочу муху прогнать»:



За обедом, увидев пирожки, с чувством пропела: «Пирожок есть буду, пирожок есть буду!»:

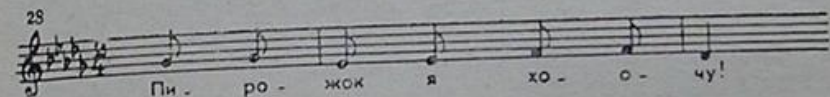


А вот обращение к брату, который собрался на реку с удочкой:

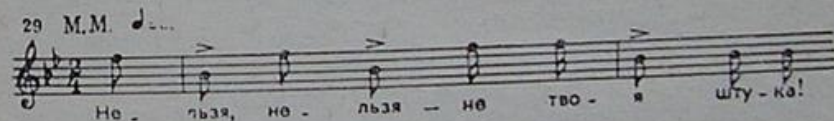


Характерно, что эта музыкальная фраза возникла не сразу, а после нескольких полуразговорных, полупапевных ее повторений. Несомненно, здесь возникают богатые возможности для перенесения интонационного опыта речи на восприятие музыкальной интонации, для формирования ладового чувства, для смысловой дифференциации ладовых функций звуков.

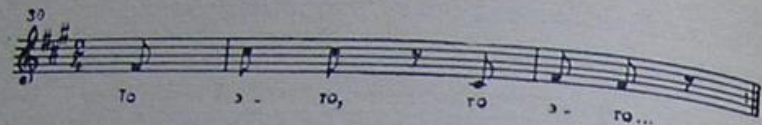
Вот примеры утвердительной речевой интонации, накладываемой на тоническую ступень лада:



Обращение к брату, протест: «Нельзя, нельзя, не твоя штука!» (по поводу пустого флакона) — это получилось у девочки очень экспрессивно и с напевной интонацией. По-видимому, она сама обратила внимание на эту напевность и тут же повторила фразу, превратив речевую интонацию в вокальную, с более точной музыкальной фиксацией тонов:



А вот пример смысловой дифференциации тонов доминанты и тоники, подкрепленной речевой интонацией и пространственным действием. Девочка перебирает яблоки, откладывает одни в одну сторону, другие — в другую и поет. В интонациях чувствуется логика разграничения, связанная с предметным действием «сортировки»:



Здесь к речевой логике присоединяется динамика и логика действия, и оба эти фактора способствуют становлению ладового чувства связи доминанты и тоники. Другой тип взаимодействия музыкального и речевого начал в пении, в восприятии ребенка — это связь мелодии с текстом. На первых порах она настолько сильна, что мелодия без текста, так же как и текст уже известной песни без мелодии, воспринимается как нечто необычное. Записи в дневниках свидетельствуют о том, что в первую очередь усваиваются и запоминаются мелодии песен с русским текстом, мелодии же, например, итальянских песен (дневник № 1) никак не воспроизводились в пении и в импровизациях, если не считать отдельных интонаций.

Вот два характерных высказывания, записанные в дневнике № 1.

Девочка начинает петь песенку «Во саду ли, в огороде», но останавливается — забыла слова. Отец напоминает ей слова, но она делает ему замечание: «Почему ты не поешь? Ты рассказываешь как сказку, а это ведь — песенка!».

Более поздняя запись. Девочка рисует нечто похожее на ноты. Она видела раньше, как этим занимались взрослые. Потом просит сыграть свою «пьесу» на пианино. На предложение — Спой сама! — девочка отвечает: «Которые я пишу песни, я не могу. Когда я знаю слова, я пою их, а которые не знаю слова, я не пою... Не знаю, какие тут звуки... А слова я могу петь...»

Записи в дневнике № 3 свидетельствуют о том, что девочка много сочиняет. Но мелодии получаются у нее только тогда, когда уже есть готовый текст. Поэтому, прежде чем сочинить мелодию, она должна сначала придумать слова. В данном случае раздельное сочинение объясняется тем, что мелодии изобретаются не голосом, а на инструменте. И лишь в более позднее время, как видно из дневника № 3, появляется одна мелодия, текст к которой был придуман после.

В дневнике № 2 есть одна весьма характерная запись. Мальчик — в три года, — подражая игре на каком-то музыкальном инструменте, поет без слов хорошо знакомую ему мелодию и настойчиво просит, чтобы взрослые отгадали, какую песню он поет. Взрослые нарочно называют то одну, то другую, и наконец отгадывают. Тогда мальчик говорит им: «Нет. Я играю совсем другую песенку. У этой песни нет голоса, она не поет».

Записи свидетельствуют о том, что на определенной стадии развития тесная связь пения с представлением о речи, о тексте ослабевает, отчасти благодаря многочисленным импровизациям, в которых на одну мелодию накладываются все новые и новые слова; но главное — отношение к мелодии как к осмысленной интонации — остается.

В дневниках есть примеры, показывающие, как связь мелодии с текстом способствует включению пения в процесс общения. Музыкальная фраза, мелодия может выступать в качестве обращения, просьбы и даже заклинания. Таковы некоторые из приведенных выше образцов вокализированной речи, с которой ребенок обращается к окружающим его людям. Но иногда разговор на музыкальном языке полностью переносится в игровую сферу. Разговаривают два или даже три действующих лица, а исполнитель один — играющий ребенок, который поет разными голосами, то за одного, то за другого. Таким образом переносится на музыкальную основу коммуникативный опыт диалогической речи.

Вокально-речевой опыт доминирует особенно заметно на первых этапах. Иногда он служит основой для оценки музыки или исполнения. Вот что говорит девочка, услышав пластинку с исполнением Черны-Стефаньской: «Она только играет, а не поет. Плохая тетя. Не интересно» (дневник № 1).

Иногда речевой опыт явно переносится на инструментальное звучание. Спев знакомую ей мелодию с текстом, девочка говорит: «А теперь я на металлофоне спою», — берет палочки, играет и поет. Получив в подарок дудочку, девочка пробует играть — дует в нее и поет, издавая голосом определенные тоны. «Почему не получается говорить на дудочке?» — спрашивает она. Отец задает ей ответный вопрос: «А как ты думаешь, когда я играю на своей дудочке, то я дую или говорю?». «Говоришь», —

уверенно отвечает дочь. Тогда отец берет дудочку и играет мелодию песенки «Жила-была пастушка», известную ей. Она внимательно смотрит на рот и видя некоторые движения мышц губ при смене высоты звуков, утверждает-спрашивает: «Видишь, ты ведь говоришь!» (дневник № 1).

Однако инструментальное звучание в гораздо большей мере в восприятии ребенка связывается с его игровым двигательно-динамическим опытом. Можно разграничить здесь общий, игровой двигательный опыт, равно относящийся и к инструментальным, и к вокальным импровизациям, а также опыт специфический — освоение клавиатуры, механики самого инструмента.

Двигательный, моторный опыт — это фактор, способствующий не только четкому жанрово-коммуникационному дифференцированию вокальной, инструментальной, танцевальной музыки, но и одно из условий различения, выделения отдельных выразительных средств в самой музыкальной ткани. Так, например, благодаря ему происходит отчленение мелодии, слов и ритма и их осознание как самостоятельных компонентов целого. Приведем пример из дневника № 2.

Мальчик грызет сухарик и вдруг обращает внимание на то, что ритм хрупанья совпадает с ритмом знакомой ему мелодии. «Слушайте, слушайте! — зовет он взрослых, — У меня получается песенка, когда я хрупаю!». Здесь ритм выступает как элемент, замещающий всю песенку в целом — со словами и мелодией.

А вот другая запись из того же дневника, говорящая о роли инструментально-игровых движений. Мальчик в гостях пытается играть на пианино. Звуки берет самые произвольные, но ритм у него неожиданно совпадает с ритмом припева известной ему белорусской «Перепелочки». Обрадованно он говорит: «Я играю песенку, звуки только другие, а слова те же самые: «Ты ж моя, ты ж моя, перепелочка». Здесь налицо разграничение звуковысотного и ритмического начала. Важно отметить также, что ритм связывается со словами, с их артикуляцией.

Много записей, показывающих, как воздействует двигательный опыт на развитие навыков дифференцирования звуковысотного и ритмического рисунка, мелодии и

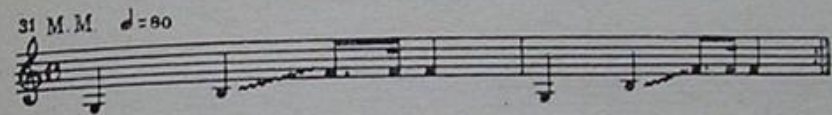
текста, ладовых функций и других компонентов музыкального целого, содержится в дневнике № 1.

Приведем сначала примеры, показывающие роль танцевальных движений и движений, совершаемых ребенком в процессе игры.

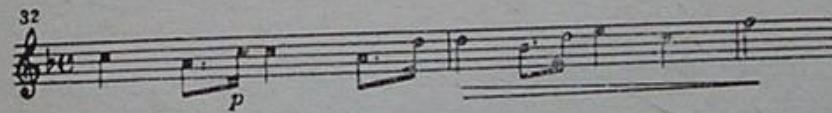
Записи показывают, какое сильное впечатление произвело на девочку посещение балетного спектакля, с каким вниманием она смотрела телевизионные передачи, в которых показывались гимнастические упражнения с музыкальным сопровождением. Иногда она сама ходит по комнате и выстукивает ритм ногами, а затем спрашивает: «Какая это песенка?».

Иногда озвучиваются движения игрушек.

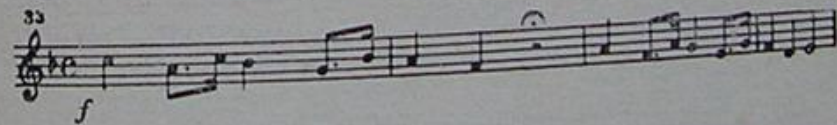
Вот, например, она играет с олененком. Олененок «умеет летать». Когда он летит, девочка вполголоса повторяет мелодическую фразу, которая, видимо, выражает внутреннюю сущность и динамику полета. Это — доминантсептаккорд с глиссандирующим подходом к септимеру и с пунктирным ритмом:



Вот волк попытался схватить олененка, но он взвизывает вверх. Это сопровождается подъемом мелодии и затиханием:



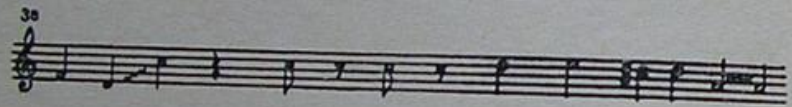
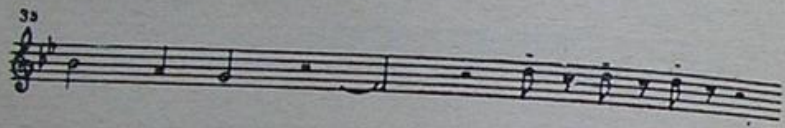
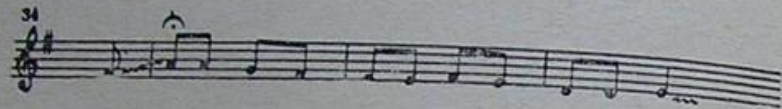
Девочка комментирует события: «Олененок улетел». Через некоторое время олененок начинает спускаться вниз, и это сопровождается нисходящими секвенциями:



Нельзя попутно не отметить того, что и двигательный фактор оказывает влияние на смысловую дифференциацию

цию ладовых значений различных ступеней звукоряда. Так, отображение плавного движения приводит к хроматизмам. Противопоставление доминанты и тоники к хроматизму сказывается в том, что в игре меняется направление движения.

Можно сказать, что ладовое чувство уже в основном сформировалось у этой девочки в три-четыре года и должно развиваться далее. О прочности звуковысотных представлений, в частности, говорят интересные записи пения девочки во сне. Таких записей немного — три. Но все они свидетельствуют о точности интонирования высоты и в то же время о коренном изменении ритмических соотношений. Четкие в звуковысотном отношении, эти мелодии растянуты, разделены глубокими внутренними неметризованными паузами:



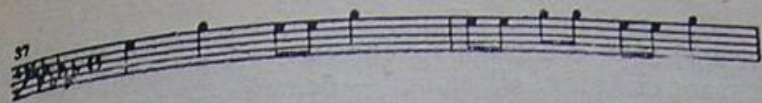
Вторая, более специфическая сфера двигательной активности связана с освоением клавиатуры.

Многочисленные записи показывают, что клавиатура становится ареной для различных игровых сцен. Перешагивая пальцами по клавишам, девочка изображает бегущих человечков и догоняющих их в пунктирном ритме волков. Регистры прочно связываются с образами различных зверей с толстыми и тонкими голосами.

Тут проявляются элементы изобразительности и синестезии (фактор сенсорного опыта).

Вот две записи, свидетельствующие об этом:

«Девочка придумала «песенку», но не голосом, а за пианино — на черных клавишах:



Потом стала повторять ее в разных регистрах и приговаривала с удивлением: «И здесь получается!». При этом у нее сохранялся только ритмический рисунок и направление движения. Интервалы же были разные: большая и малая терции, большая секунда. На предложение сыграть эту мелодию так, как медведь ее поет, девочка сразу сделала движение к самому низкому регистру, но тут же остановилась и сказала: «Я не хочу, а то мне будет страшно». Потом сыграла птичку в четвертой октаве, собачку — в малой, а корову не могла найти. Интересно, что искала она глазами, а не руками.

Вторая запись говорит об осязательно-зрительных образах: нажала правой ногой педаль пианино, а правой рукой играла легкие скользящие глissандо по черным клавишам; вслушалась и сказала: «Это — пух».

Ряд фактов свидетельствует о двусторонней связи слухового и зрительного восприятия. Однажды, расставляя пешки на шахматной доске, девочка обратила внимание на то, что при ударе о доску они издают звуки разные по светлоте тембра. Тогда она переставила все пешки в соответствии с их тембром: на черные клетки попали пешки с «темным» тембром, на белые — с более «светлым». Увидев цветные карандаши, разложенные от самого темного слева до самого светлого справа, девочка стала считать их в этом же порядке. При этом она повышала голос, двигаясь по гамме, так что светлый желтый карандаш оказался у нее самым «высоким» по тону. Важно при этом, что согласование высоких тонов со светлыми и низких — с темными возникло совершенно спонтанно, без всяких настраивающих обстоятельств. До этого не было никаких рассказов или игр, в которых бы устанавливалась такая связь между цветом и высотой звука.

А вот аналогичные примеры из дневника № 2.

Мальчик нажимает на клавиши фортепиано и на правую педаль и вдруг говорит: «А-аа! Я понял, я понял. Когда нажмешь педаль — звук светлее!» «Что значит — светлее?» — спрашивают его взрослые. Он отвечает: «Светлее — это значит громче».

Другая запись. «Папа, мама, — говорит мальчик, — низкий звук я называю черным». «А высокий?» — спрашивает его отец. «Высокий — белым», — следует быстрый ответ.

Вечером однажды услышав игру на баяне, мальчик сказал: «Вот этот звук красивый я называю розовым: а-а-а (поет). А другой — белым».

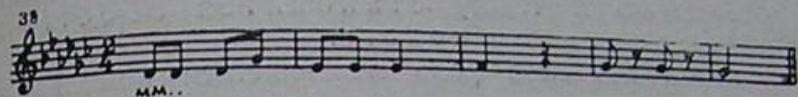
Интересно, что явления синестезии у него не ограничиваются слухо-зрительными связями. Одна из записей свидетельствует о том, что обобщенное представление о высоте включилось в сложный зрительно вкусовой комплекс. Это очень хорошо видно из его высказывания по поводу кислого яблока: «Тоже вкусно, но у этого яблока какой-то низкий вкус. Кислота темная какая-то. Света нет у этой кислоты».

Как коммуникативный и речевой опыт, так и опыт двигательный и интерсенсорный дают ребенку общую базу для музыкального развития, облегчают усвоение музыкальной речи и во многом даже участвуют в формировании навыков восприятия музыки. Центральным же и специфическим является собственно музыкальная практика, музыкальная деятельность. Дифференцированное восприятие ладотональной стороны музыкального произведения, его ритмической организации и композиционной структуры, опираясь на общие компоненты жизненного опыта и деятельности, требуют все же специфически музыкальных навыков, развивающихся на музыкальном материале.

Фактические данные свидетельствуют о том, что здесь благоприятно действуют на развитие два фактора: богатство музыкальных впечатлений, с одной стороны, и повторяемость впечатлений — с другой.

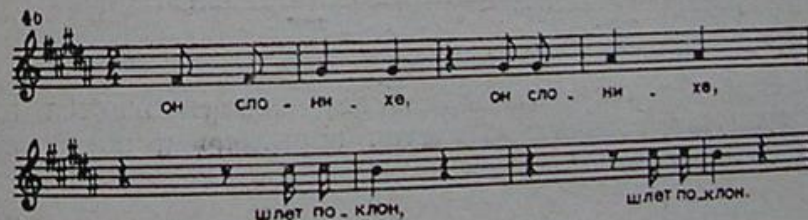
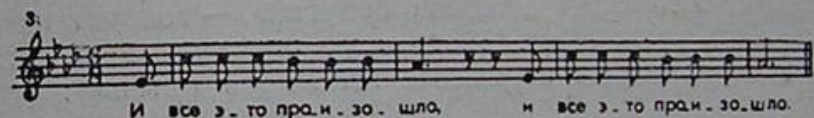
Из множества разнообразнейших ладоинтонационных оборотов слух ребенка постепенно выбирает все больше и больше вариантов. Стоит только обратить на себя внимание какой-либо детали мелодии — каденции или выразительному ходу, как она уже включается в песенные импровизации, ставится в разные контексты, перерабатывается и входит в собственный интонационный словарь ребенка. Анализ нотных текстов импровизаций из дневника № 1 показывает, как переключаются те или иные интонационные обороты из услышанных произведений в собственные мелодии девочки.

Так обстоит дело, например, с каденционным мелодическим ходом: VI—VII—I ступени. В записях дневника № 1 зафиксировано более десятка вариантов этой каденции. Такова же судьба традиционного симфонического росчерка — трехкратного повторения тоники в конце. Вот пример, в котором объединены восходящий мелодический каданс с трехкратным повтором (импровизация на основе мелодии из «Снегурочки» Чайковского):



Реплика девочки по поводу этой каденции («Папа, слушай конец песенки») свидетельствует об осознанности завершающего характера использованного ею мелодико-ритмического оборота.

В следующих двух примерах ладофункциональное движение от неустойчивых ступеней к тонике подкрепляется ритмическим кадансированием, сменой кратких звуков более длительными, метрической направленностью к опорному звуку:



В музыкально-поэтических импровизациях, которые, как показывают записи, нередко бывают весьма длинными, обычно сохраняется от начала до конца какая-либо ритмическая фигура, подчиняющая себе и текст, и структуру целого. Повторяются также мелодические

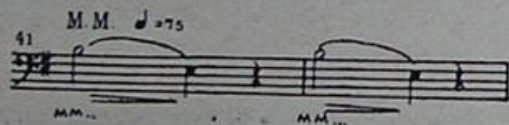
обороты. Варьирование при повторениях обычно затрагивает в большей степени метрически легкие звуки, например затактовые части мотивов и фраз.

Сохранение мелодико-ритмических оборотов при смене текста говорит об известной эмансипации музыкального начала. Связь мелодии и текста становится более свободной, речевые акценты усиливают дифференциацию тонов мелодии, их деление на главные и подчиненные, что способствует конкретизации ладовых функций звуков, их смысловому наполнению. Мелодия по отношению к тексту становится обобщающим компонентом целого.

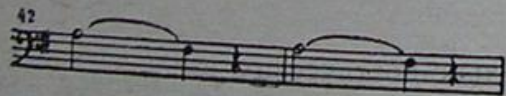
В пении без слов роль меняющегося компонента выполняют часто игровые движения, которые также оттеняют для восприятия ладовые функции. При многократном повторении движений и сопровождающих их мелодических оборотов между ними устанавливается некоторое соответствие, при котором двигательные ощущения музыкально окрашены, а мелодическое развитие приобретает для восприятия динамическую устремленность.

К приведенным выше описаниям таких связей (примеры №№ 30—33) добавим еще одно из дневника № 1.

Девочка ходит по комнате и изображает взмахи крыльев. «Это летит большой попугай», — говорит она, поднимает руки вверх (поет *си*), опускает вниз (не очень определенное по высоте *ми* малой октавы):



Затем девочка останавливается, поворачивается на 180 градусов, говорит: «Полетел обратно», и поет уже терцию ля — фа-диез:



Здесь не только мелодический рисунок, но и функции согласованы с игровыми действиями. Изменение

направления «полета» усиливает поляризацию ладовых функций устоя (41) и неустоя (42).

Благодаря подобным постоянно возникающим при пении (а также и при слушании) связям мелодии с речевой интонацией и текстом, с динамикой и эмоциональной окраской движения, с игровой ситуацией, музыкальная интонация как бы впитывает в себя разнообразные динамические и логические качества контекста; в ладовых функциях звуков фокусируются в наиболее обобщенном виде характер, направленность и динамическая напряженность согласующихся с этими функциями действий ребенка. Таким образом, услышанные ранее мелодические обороты вовлекаются в активный процесс усвоения, в котором присущая им музыкальная интонационно-ладовая логика значительно усиливается, обогащаясь разнообразными речевыми, моторно-динамическими и прочими жизненными связями и, в сущности, воссоздается как бы заново.

В результате все больше и больше укрепляются собственно музыкальные навыки восприятия, складываются представления о специфической системе звуковых соотношений в музыке. К концу рассматриваемого периода в импровизациях девочки возрастает число восходящих разрешений в тонику, появляются хроматизмы, отклонения, секвенции.

Аналогичный процесс захватывает и другие сферы музыкального языка и формы.

Осознанию и усвоению многих структурных, композиционных закономерностей способствуют возникающие в игре сопоставления пения без слов и пения со словами, инструментальной импровизации (на фортепиано, металлофоне, дудочке) и пения. В музыкальных импровизациях появляются вступления и коды, интермедии. Большую роль играет здесь развитие навыков звукового анализа речи и чтения. Представления о делении речи на элементы переносятся и на музыку. Возникают аналогии между записью речи и нотной записью. Музыкальные впечатления являются основой, материалом. Но их осмысление опирается на все компоненты жизненной деятельности.

Итак, данные анализа дневниковых материалов показывают, что музыкальные впечатления ребенка органично и естественно связываются со всем его жизнен-

ным опытом, включаются в деятельность и это способствует развитию музыкальности.

Разнообразные музыкальные воздействия, которые оказывает на ребенка окружающая среда, несут в себе сложный комплекс определенных средств выражения. Но на первых этапах эти средства, как и их организация, некоторо время остаются плохо различимыми и семантически «пустыми». Они лишь приспособлены для удобного их заполнения индивидуальными впечатлениями и обобщениями, что выражается в достаточной акустической разграниченности элементов (в соответствии психофизиологическим порогам различия и т. п.) и в особой «склонности» к тому или иному значению.

Становление навыков музыкального восприятия включает в себе две стороны: развитие способности к дифференциации различных компонентов музыки и их художественное осмысление, постепенное становление смыслов, семантическое наполнение различных единиц музыкального языка.

Путь развития аналитической способности ведет от разграничения более или менее резко различающихся ситуативных контекстов к тонкой дифференциации самих элементов музыки.

Процесс усвоения семантики музыкального языка во многом сходен с процессом овладения речью и языком. Чтобы уяснить для себя значение того или иного слова, ребенок должен сопоставить его с явлениями или предметами, обозначаемыми им, установить прочные связи между ним и реальным миром. В первую очередь усваиваются слова, наиболее тесно связанные с предметным миром, с тем, что можно ощутить, увидеть, почувствовать. И лишь на этой основе оказывается возможным дальнейшее движение в глубь языка, к обозначениям отвлеченных понятий, обобщенных категорий.

Зафиксированные за той или иной единицей языка значения для каждого начинающего жизнь человека всякий раз появляются как бы заново в результате непосредственных сопоставлений знаков с реальной действительностью в речевой практике. Так образуется личный запас ассоциаций и образов — своеобразный словарь, для которого теория информации, как уже го-

ворилось, предлагает в качестве термина греческое слово *тезаурус* — хранилище, сокровищница, клад.

В процессе музыкальной деятельности из простейших ассоциаций, возникающих на основе коммуникативного, речевого и двигательного опыта, а также под влиянием синестезии, у ребенка постепенно складывается тезаурус, соответствующий первичному семантическому уровню музыкального языка. Опирающееся только на этот уровень восприятие музыки примерно так же отличалось бы от полноценного художественного восприятия, как буквальное понимание стихотворного текста — от проникновения в его поэтический смысл. Однако как в поэзии прямые значения слов нужны для построения системы метафор, для создания поэтического подтекста и художественного образа в целом, так и в музыке первичный семантический уровень — выходящий в детском возрасте на первый план и лишь позднее уходящий вглубь — является необходимой предпосылкой для многогранного, эстетически полного восприятия, для образования более высоких производных уровней семантики.

Формирование возможно более полного первоначального тезауруса, опирающегося на речь, пение, танец, игры, синтетические виды искусства, — есть одна из задач дошкольного воспитания. Оно является фундаментом для развития тонкого художественного восприятия музыки, которое хотя и начинает зарождаться уже в раннем детстве, но в основном складывается позднее.

Подчеркнем далее, что музыкальная деятельность ребенка важна не только как подготовительный этап для последующего музыкального развития. Она важна для формирования его личности в целом.

Естественно сложившиеся и исторически отшлифованные системы музыкальной организации и различные элементы музыкального языка выступают для ребенка, в частности, как особое средство обобщения качественных — смысловых, эмоциональных — характеристик явлений и процессов действительности, как одна из форм фиксации его опыта.

Как уже говорилось, соотнесение компонентов игровой или какой-либо иной ситуации с включенными в нее интонационными, ладовыми, динамическими, рит-

мо-синтаксическими элементами музыки во многом способствует усвоению последних, их конкретизации, семантической «прорисовке». Но, по-видимому, весьма существенна и обратная связь: музыкальные структуры могут играть роль обобщающих по отношению к явлениям действительности, отражая процессуально-динамические, временные ее свойства, логику и характер отношений между объектами в их качественной определенности. Устанавливая в речевой практике соответствие между словами и реальными объектами, дети учатся мыслить: определять сходство и различие, анализировать, обобщать и т. п. Соотнося элементы музыкального языка с какими-либо действиями, отношениями, качествами, с речью, движениями, эмоциями, с игрой и явлениями синэстезии, дети тоже учатся мыслить, но в иной сфере и в иных — интонационно-музыкальных формах, своеобразно дополняющих речевые.

В пользу этой гипотезы свидетельствуют факты. Вот один из них (записанный в дневнике № 1). Однажды, после трехкратного посещения кинотеатра, вспоминая фильм, который пришлось смотреть в необычной последовательности серий (№ 2 — № 1 — № 2), девочка спела вполголоса мелодический оборот: *фа-диез — ми — фа-диез*. А затем он был включен в следующую, поясняющую фразу: «Получается так: мм — мм — мм — (пение) — вторая серия — первая серия — вторая серия». Это обобщение в форме музыкальной интонации, отражающее и различия, и связь, и симметрию, на первый взгляд можно расценить как курьезный случай. В действительности же аналогичную роль музыкальные интонации, судя по дневниковым записям, выполняли и во многих других случаях, где пение включалось в игровую ситуацию.

Таким образом, музыка как созданный обществом инструмент эстетического освоения действительности упорядочивает опыт ребенка, создает навыки слышания, восприятия и дополнительные, свойственные человеческой культуре особые формы мышления, развивает умение чувствовать и мыслить, выражать себя и понимать других.

Заканчивая этот краткий экскурс в область психологии детского восприятия музыки, подчеркнем еще раз, что основной целью анализа было рассмотрение неко-

торых закономерностей восприятия музыки в процессе их формирования под влиянием условий окружающей среды, под влиянием разнообразных компонентов общего жизненного опыта и деятельности человека. Этот анализ показал, в частности, что многие навыки музыкального восприятия, кажущиеся самостоятельными и музыкально-специфическими, в действительности в ходе развития теснейшим образом связаны с такими общими компонентами жизненного опыта, как коммуникативный и речевой опыт, двигательно-динамический опыт, сенсорный опыт.

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

Особенности музыкального восприятия, его закономерности рассматривались в этой книге главным образом с точки зрения музыковедения. В структуре слушательского опыта были выделены сенсорный, моторно-динамический и социально-коммуникативный компоненты, что и определило во многом последовательность очерков. Оказалось удобным при анализе пространственных элементов музыкального восприятия особенно подчеркнуть сенсорную сторону восприятия; в очерке, посвященном предпосылкам музыкального ритма, естественно выделилась роль двигательного опыта, а тема «интонация в речи и музыке» в наибольшей мере давала возможность рассмотрения коммуникативных закономерностей музыки.

Вместе с тем, обращаясь с разных сторон к одним и тем же музыкально-теоретическим проблемам, автор стремился объединить очерки рядом общих идей, сквозных линий. Здесь, в заключительном разделе завершаются некоторые из них и таким образом в какой-то мере подводятся итоги исследования.

Одна из групп вопросов, рассматривавшихся в разных очерках, в целом касается соотношений музыки, музыкальных произведений с условиями их исполнения, жизнью их в обществе, с общим жизненным фоном или контекстом, в который включено музыкальное произведение и его восприятие. Речь идет о факторах коммуникативного опыта, об анализе музыкальных жанров и их закономерностях, об их роли в процессах формирования музыкальной семантики.

В общем разнообразные связи музыки, ее языка и форм с более широким жизненным, социальным базисом, как показывает анализ, возникают и действуют главным образом в процессе реального функционирования музыки как искусства, в моменты творчества, исполнения, слушания, то есть тогда, когда средства музыкального языка включены в музыкальную речь — в непосредственное исполнение конкретного произведения, предназначенного для определенной жанрово-коммуникативной ситуации.

Этой предназначенностью определяются в конечном счете не только конкретный материал, формы и функции произведения, не только учет возможностей инструментов, исполнительской техники и законов восприятия, но в какой-то мере и особенности содержания музыкальных произведений. В результате — возникает комплекс признаков, достаточно устойчивый и показательный для того или иного жанра, для той или иной коммуникативной ситуации. Этот комплекс несет на себе отпечаток многих особенностей типичного жизненного контекста и, благодаря многократным связям с ним в прошлом опыте слушателя, благодаря связям с историческим прошлым данного конкретного жанра, способен актуализировать устойчивые ассоциативные связи с характером ситуации, ее типичным эмоциональным тоном и смысловым наполнением. Многообразные средства музыкальной выразительности, выработанные в первичных, прикладных жанрах, где связь музыки с особенностями ситуации является очень сильной, в профессиональной музыке становятся более обобщенными, но не утрачивают приобретенной ими семантики. На выразительных, смысловых, семантических возможностях этих средств строится во вторичных жанрах подчас довольно сложная система соотношений и особая жанровая драматургия.

Роль общего и музыкального коммуникативного опыта этим, конечно, не ограничивается. Значение общего жизненного фона, ситуационного контекста для развития навыков музыкального восприятия, для усвоения сложившегося музыкального языка каждым из слушателей заключается в том, что он вводит слушателя в сформировавшуюся систему специфических музыкально-выразительных средств через менее специфические,

известные слушателю не только из музыкального, но и из общего жизненного опыта. К таким общим моментам опыта относится опыт речи, связь всех музыкальных жанров с наиболее общими двигательными ритмическими предпосылками. К ним относится и умение оценить пространственно-временные особенности музыкального произведения и жанровой ситуации. Другая общая особенность жанрового фона, ситуационного контекста — в том, что для музыкальной культуры той или иной эпохи, для того или иного стиля он служит специфической питательной средой, на основе которой осуществляется постепенное становление семантики музыкально-выразительных средств, в дальнейшем уже несвязанных непосредственно с конкретными особенностями того или иного жанра.

Процесс усвоения музыкальным языком неспецифически музыкальных форм, закономерностей действительности, отражение общих свойств психологии восприятия, общего жизненного опыта обеспечивается благодаря целому ряду условий. К одному из них относится наличие цепочки постепенных переходов от немusических форм деятельности через неспецифически музыкальные к собственно музыкальным. Такого рода цепочки переходов существуют, как было показано в очерках, и в области сенсорного опыта восприятия пространственно-временных особенностей явлений, объектов, процессов, и в моторно-динамическом опыте, и в опыте коммуникативном. Другим важным условием является общность материала, функций и принципов организации, выявляющаяся в той или иной мере при сопоставлении музыки и других форм деятельности. Эта общность, как и функционирование цепочки разнообразных связей музыки с неспецифически музыкальными компонентами жизненного контекста облегчают выработку особых навыков перенесения общего опыта на музыкальное восприятие.

Вторая большая группа вопросов, так или иначе рассматривавшихся в разных очерках, связана с общей для книги проблемой целостности и дифференцированности музыкального восприятия.

В создании впечатления целостности музыкального произведения, как было показано, огромную роль играет пространственно-временной опыт человека. Важ-

нейшим фактором, обеспечивающим целостность восприятия, является внутреннее единство системы музыкально-пространственных координат, подчиняющих себе все пространственные и временные компоненты музыкальной формы произведения. Другим, также связанным с пространственно-временным опытом человека фактором единства оказывается принцип структурной иерархичности, которому подчиняются как развертывающаяся во времени звуковая форма музыкального произведения, так и его образно-содержательная драматургия, а также сложная многоуровневая организация музыкального языка, его семантики. Впечатление единства создается, кроме того, и благодаря действию многих других закономерностей музыкального восприятия, например благодаря разнообразным возможностям возникновения вневременного симультанного образа музыкального произведения. Симультанность музыкального восприятия при всех конкретных формах ее проявления базируется на одной общей закономерности восприятия — на оценке какого-либо элемента музыкального произведения как части целого, представляющей, репрезентирующей все целое. Такой замещающей все целое частью может явиться и общая эмоционально-образная настройка, возникающая у слушателя в процессе восприятия, и та или иная конкретная деталь музыкальной ткани — тема, ритмический оборот, гармоническая особенность развития и т. п. Существенную роль играют здесь факторы метроритмического предвосхищения развития музыки, действующие в сознании слушателя в процессе восприятия. Благодаря подобной экстраполяции каждый данный момент оценивается как эталон для будущего развертывания ткани и тем самым как бы содержит в себе это будущее в потенции. Особенностью метрической экстраполяции по сравнению с ожиданиями тональных поворотов развития, тематических подобий и контрастов является большая временная точность предвосхищения. Этим определяется и роль метрической организации в создании дифференцированности восприятия музыкального целого. В общем ритмические, пространственно-временные факторы и предпосылки музыкального восприятия являются основой для развития навыков тонкого дифференцированного восприятия музыки. Пространственный и двигатель-

ный опыт в этом отношении служит надежной базой для постепенного формирования слуховых способностей дифференциации. Опора на этот опыт широко используется в педагогической практике, что скрыто используется и в самой системе теоретических понятий, способов записи музыки, в музыкальной терминологии.

Смысловая целостность и дифференцированность в восприятии музыкального произведения во многом обеспечивается опорой на речевой опыт. Важной основой музыкальной логики развития на втором — синтаксическом — масштабном уровне восприятия является, в частности, интонационный опыт речи. Разнообразные синтаксические структуры в речи, обладающие определенными возможностями передачи эмоциональных, логически-смысловых соотношений, связанных с содержанием сообщения, служат прототипом и для исторического развития логики музыкального синтаксиса, и для развития навыков восприятия ее обобщенно-содержательной стороны у каждого слушателя в отдельности.

Образные, эмоциональные, логически-смысловые возможности музыки опираются в целом на весь жизненный опыт человека. Но особое место в нем занимает опыт речевого выражения чувств, мыслей, характера. Речевая интонация является важнейшим звеном, опосредствующим связи собственно музыкального языка с широким кругом жизненных явлений, с которыми человек сталкивается в своей практической деятельности.

Материал, из которого строится динамическое и архитектурное здание музыкального произведения в целом, если посмотреть на него с несколько внешней точки зрения, как бы представляет собой сочетание разных форм движения и развития, заимствованных из действительности — физической или психической. И уже благодаря этому каждый человек, имеющий определенный жизненный опыт, отчасти подготовлен к восприятию музыки. Однако элементы, типы, формы, закономерности развития, движения предметов, психических процессов не переносятся в музыку механически и не представляют в последней сумму озвученных контуров действительных явлений. Все эти компоненты утрачивают свою непосредственную связь с явлениями действительности и, сочетаясь в музыке по-новому, порождают ее специфику. Специфика музыкального языка, музыкаль-

ного материала, музыкальных закономерностей — это во многом и есть то новое, что дают взаимосвязи компонентов, опирающихся на реальную действительность, но вступивших в музыку в особые новые соотношения: ладовые, ритмические, интонационно-тематические и т. д. Разумеется, специфика музыки не исчерпывается спецификой ее языка. Она заключается также и в том, что ее материал начинает служить новым специфическим эстетическим целям.

В начале книги уже говорилось, что главным объектом исследования в ней является музыкальное восприятие, то есть восприятие музыки человеком, имеющим достаточно богатый, собственно музыкальный опыт, опыт художественного, эстетического слушания музыки. Здесь, в заключение еще раз подчеркнем, что такой тип восприятия — это всего лишь один из многих встречающихся в музыкальной жизни типов, хотя и наиболее важный. Одной из дальнейших задач музыкально-психологических исследований, по-видимому, должно быть изучение многообразных социально значимых форм восприятия музыки. В частности, большой интерес представляют особенности восприятия музыки исполнителями, композиторами, музыковедами, а также представителями других видов искусства. Сложившийся исторически традиционный и богатый язык описания музыки, влияющий на ее восприятие, на сочинение и исполнение, во многом обусловлен в своих особенностях закономерностями психологии восприятия названных социальных типов слушателей. Не менее важно изучение психологии восприятия музыки прикладных жанров, ибо они образуют для художественно-полновесной музыки определенный социально значимый фон, влияние которого на восприятие нельзя не учитывать.

ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Автокорреляция — 65, 66, 223
 Агогика, агогические оттенки — 8, 23, 139, 222, 244, 332
 Адекватность восприятия — 24, 43, 44, 50, 52, 103, 175, 197
 Аккорды, созвучия — 63, 137, 245
 Аксиологическая установка — 56
 Акустика музыкальная — 22
 Акустика помещений — 94, 95, 112, 122, 125, 126, 129, 136, 179
 Акцент, ударение в речи и музыке — 219, 224, 243, 244, 297, 299, 300, 321, 329, 330, 331, 332, 334, 356
 Акцентный ритм и метр — 230, 241, 246, 247
 Анкетный метод в психологии — 38, 42, 180
 Антропоморфизм, антропоморфизм — 188, 189, 208
 Апперцепция, зависимость восприятия от опыта — 6, 7, 45, 69, 71—75, 85, 186
 Артикуляция в речи и музыке — 8, 50, 158—160, 187, 198, 210, 244, 254—264, 276, 285, 307
 Архитектоника музыкального произведения — 44, 93, 95, 96, 162, 165, 167, 170
 Ассоциативная психология (ассоциационизм) — 19, 21, 24, 30, 35—37, 38
 Ассоциации — 19, 30, 36, 37, 68, 69, 84, 85, 98, 99, 129, 156, 158, 178, 179, 180—183, 209, 272, 287, 289, 343, 363
 Атомизм психологический — 19, 20, 21, 24, 26, 30, 36, 47
 Бинауральное восприятие — 23, 94
 Быстрый и медленный темп — 199—202, 207
 Вариативный (вариантный) объект — 235
 Вариаций тема — 278, 326
 Вариационное развитие — 237
 Вводная конструкция (синтакс.) — 324—326
 Вебера — Фехнера закон — 13
 Величина «poco più mosso» и «poco meno mosso» — 215, 216
 Вероятностная организация процесса предугадывания — 57, 61
 Вертикаль, вертикальная координата в музыке (фактурная, звуко-высотная) — 95, 100, 107, 120, 162, 163, 177
 Верхний и нижний голоса в многоголосии — 119, 120

- Внимание — 21, 128, 175, 176, 177, 243, 244, 246, 247
 Воздушность звучания — 127, 129, 131, 134—137, 154, 161
 Вокальная клавиатура — 157
 Вокально-речевой опыт — 318, 322, 349
 Волна, волнообразность развития — 329
 Восприятие — 21, 25, 32, 33, 49—55, 59—66, 80—82, 92
 Восприятие высоты звука — 21, 52, 196, 305, 306, 307, 308, 317, 318
 Восприятие мелодической линии — 317, 318
 Восприятие музыки — 3, 4, 20—23, 24—39, 43, 44, 46, 47, 68—71, 179, 180, 359, 367
 Восприятие музыки в детском возрасте — 47, 48, 175, 337—361
 Восприятие речевой интонации — 242, 243, 266—272
 Временные характеристики, временные масштабы музыкального восприятия — 38, 39, 64, 65, 66, 163—165, 221
 Время в музыке и его восприятие — 31, 32, 39, 44, 59, 60, 88, 93, 94, 163, 165, 169, 170, 188,
 Время настоящее — 98, 128, 170, 240
 Вступление — 169
 Высота звука — 16, 21, 52, 89, 106, 107, 120, 121, 156—159, 196, 246, 305—311, 315, 317, 318, 353, 354
 Гармоничность темпового ощущения — 213
 Гармония — 96, 245, 247
 Генетический метод (подход) в психологии — 48, 337
 Гештальт — 25, 31, 32, 65
 Гештальтпсихология — 25, 26, 31—35, 89
 Глиссандо и портаменто, плавное скользящее, непрерывное звуко-высотное движение — 310—313, 315—323
 Глубина, глубинная координата в музыке — 91, 95, 98, 100, 120, 127—134, 144—148, 159, 161—164
 Голос, голосовой аппарат (речевой, певческий) — 252, 285, 286, 287, 289, 290, 345, 346
 Гомогенность звуковысотной шкалы — 89
 Гомофонный склад — 119, 120
 Горизонталь, горизонтальная координата в музыке — 91, 100, 161, 163—165, 167, 170, 177
 Громкость звука, динамика, динамические оттенки — 23, 24, 117, 118, 144, 145, 158, 159, 256—258, 289, 353
 Движение в музыке — 91, 150, 168, 225, 243, 245, 328, 329, 366
 Двухкомпонентности высоты теория — 16, 17, 30, 89, 90, 305, 306, 317—320
 Двухфазность движений — 243, 257
 Диалогические формы, диалогичность в речи и музыке — 130, 141, 142, 275, 279, 280, 281, 349
 Диапазон воспринимаемых частот — 190, 191, 192
 Диапазон звуковысотный в музыке и речи — 265, 288, 289, 345, 346
 Диапазон ритмических (ритмически воспринимаемых) частот — 192, 193, 194, 196, 199, 200, 209
 Диапазон, шкала темпов — 189, 194, 195, 199—204, 209, 210, 215, 216
 Динамический стереотип — 67, 323
 Дискретность восприятия — 197
 Дискретность, ступенчатость в музыке — 213, 217, 219, 220, 256, 259, 292, 312, 313—317, 319

Дифференциация, качественные различия опорных и неопорных метрических долей — 221, 222, 227, 230, 232 243—247
Дифференцированность восприятия музыки — 3, 22, 26, 33, 34, 100, 101, 106, 171—178, 184, 185, 186, 188, 230—233, 270, 271, 340—345, 350—352, 354, 358, 365, 366
Длительность различных элементов в музыке — 66, 122, 187, 195—199, 224, 261, 262, 265
Драматургия музыкального развития — 44, 56, 99, 159, 169, 170, 253, 288, 363, 365
Дробление (ритмическое) — 194, 195, 199, 200
Дыхание в процессах восприятия, исполнения и сочинения музыки — 39, 192, 207, 208, 209, 217—221, 254, 264, 328, 329
Естественные предпосылки выразительности музыкальных средств — 70, 84, 85, 102, 119, 137, 143, 186, 213, 220
Жанр, жанры в музыке и речи — 11, 41, 75, 94, 109, 124, 125, 126, 144, 152, 153, 204, 207, 208, 247, 273—283, 342—345, 363, 364
Жанр как эстетическая категория — 282
Жанровые свойства, средства, элементы музыки — 123—126, 144, 153, 156, 170, 185, 277—279, 281, 283, 342—345, 363, 364
Жанры первичные (прикладные) и вторичные — 152, 282, 363, 367
Зависимость тембра от расстояния — 117—119
Замедление, ускорение — 199, 211, 214—216
Заместительная функция интонации в речи, «принцип замены» А. М. Пешковского — 294, 295—299, 316
Звук музыкальный — 17, 18, 22, 115, 119, 120, 136, 213, 243, 246, 255, 258—261, 264
Звуковедение — 262, 264
Звуковое воздействие — 68
Звуковой (сенсорно-слуховой) материал, «материя» звучания в музыке и речи — 24, 25, 164, 243, 245, 246, 251, 252—265, 271, 364, 366, 367
Звуковысотная организация, звуковысотная система в музыке — 16, 21, 22, 89, 120, 256, 257, 314, 357
Звуковысотная шкала в музыке — 89, 90, 219, 256
Звуковысотное движение, рисунок интонации в речи и музыке — 290, 291, 310—312, 313—323
Значение, смысл, семантика в музыке и речи — 31, 101, 102, 131, 134—138, 140—144, 174, 185, 267—272, 278, 293—295, 299—303, 311, 312, 315, 325, 329, 347, 351, 358—360, 363—366
Игра — 344, 351, 356, 357, 359, 360
Иерархичность, иерархические структуры в музыке — 54, 55, 66, 96—98, 100, 143, 185, 188, 230—232, 235—237, 240, 365
Изобразительность, звукоподражательность в музыке — 72, 74, 127, 133, 140, 141, 143, 167, 174, 182, 280, 283, 314, 352—354
Иллюзии восприятия — 55, 62, 122, 320
Интервалы звуковысотные — 89, 133—137, 213, 306, 315, 318
Интериоризация — 52, 54, 208, 337
Интонационный словарь — 29, 314, 354
Интонация — 247, 266, 267, 271, 290, 291, 302, 303, 329, 336, 357
Интонация вводного построения, присоединения, цитаты — 324—326

Интонация вопроса, незавершенности — 294—299, 311—313, 315, 319—322
Интонация перечисления — 294, 326—329
Интроспекция, интроспективная психология — 19, 28, 136
Информация, теория информации — 57, 58, 64—66, 75, 79
Исполнение музыкальное — 124, 166, 199, 201, 267, 278, 326, 363
Исполнительские средства, техника — 154—156, 218—220, 244, 262, 264, 277, 328, 363
Кода, каденция, заключение, резюмирование — 245, 329—335, 355
Коммуникативная, жанрово-коммуникативная ситуация — 123—126, 161, 272—284, 301, 340—345, 357—360, 363, 364
Коммуникативный опыт — 78, 82, 123, 251, 260, 340—345, 349, 362, 363
Коммуникация, коммуникативные закономерности в музыке — 39—43, 57, 123, 124, 126, 273—283, 301, 302, 341, 342, 363
Константность восприятия — 26, 33, 35, 55, 89, 126, 150
Контекст, фон — 35, 42, 47, 144, 162, 169, 180, 272—274, 277—279, 281—283, 301, 316, 317, 320, 358, 363, 364, 367
Корреспондирующие метрические доли — 233
Кратность в темпе и ритме — 200, 211—213, 217—221
Кульминация — 44, 59, 169, 327—331
Культура музыкального восприятия — 43, 59
Лад (система, структура, закономерности) — 14, 47, 55, 236, 241, 244—247, 257, 265, 289, 292
Ладовые, гармонические функции, тоника, доминанта — 96, 161, 236, 265, 347, 348, 351, 352, 355, 356
«Личный», индивидуальный темп и ритм — 204, 205
Логика, логическое начало в музыке — 98—100, 163, 184, 221, 239, 240, 247, 300, 302, 323—336, 347, 348, 357, 366
Логически-смысловая функция интонации — 293—303
Масштабно-временные, масштабные уровни восприятия музыки, музыкальной формы — 10, 93, 96—101, 120, 127, 143, 150, 164, 185, 187, 188, 196, 225, 231, 236, 238, 240, 253, 254, 257, 265, 267, 323, 366; Первый (фонетический) уровень — 98, 120, 127, 253, 254, 257; Второй (синтаксический) уровень — 99, 100, 120, 143, 150, 164, 196, 225, 231, 238, 240, 253, 254, 265, 267, 323, 366; Третий (композиционный) уровень — 99, 196, 253, 254
Мелодика речи — 266, 267, 290, 291, 299, 300, 304, 310—336
Мелодическое, звуковысотное движение — 89, 152, 153, 170, 243, 313—315, 318—323
Мелодия — 26, 95, 159, 161, 187, 292, 313—336, 348—350, 355—357
Метафора, метафоричность — 102, 103, 128, 141, 142, 144, 146, 149, 180, 183, 184, 359
Метр в музыке — 186, 187, 201, 212, 213, 221—247, 365
Метрическая акцентная пульсация — 189, 194, 201, 213, 222, 223, 227, 228, 243, 244, 246
Метрическая доля, единица — 201, 213, 224, 225, 227, 232, 239, 243—246
Метрическая структура, система, метрический эталон произведения — 223, 224, 225, 228—238
Метроном, метрономическая шкала — 189, 195, 199—204, 216
Механизмы музыкального и речевого слуха — 15, 50—52, 260, 263, 305—309, 313, 318, 323

Миг, мгновение, минимум длительности — 163, 196—198
Минимальное различие темпов — 213—217
Многоплановость фактуры — 98, 128, 130, 145, 161, 169, 170, 176
Моторно-динамический, двигательный, кинетический опыт — 45, 78,
149—162, 176, 186—247, 328, 329, 350—352, 364, 365, 366
Моторная основа, моторные звенья восприятия — 45, 50—52, 99, 156,
158, 160, 176, 177, 192, 200, 203, 209, 210, 223, 230, 257, 258,
306, 307
Моторные, двигательные компоненты музыкального восприятия —
47, 90, 91, 139, 152—162, 175—177, 192, 207, 208, 210, 230
Музыкальная жизнь — 10, 11, 41
Музыкальная педагогика, музыкальное воспитание — 45—48, 85, 106,
107, 175—178, 244, 250, 263, 304, 307, 338, 339
Музыкальные средства выражения — 56, 70, 144, 222, 358, 363
Неосознаваемые, подсознательные, скрытые компоненты и стороны
восприятия — 6, 37, 54, 55, 69, 171, 180—183, 335
Норма, эталон — 63, 64, 224, 229, 230, 233—238, 254
Нотная запись, нотный текст — 106, 114, 158, 168, 201, 225, 267
Обертоны, гармоники — 22, 118—120, 136, 213
Образ музыкального произведения — 43, 96, 165—169, 365
Образ художественный, образность — 56, 59, 78, 82, 88, 94, 102, 103,
134, 143, 145, 146, 152—155, 162, 182, 185, 291, 359
Образ чувственный — 44, 51, 53, 62, 103, 114, 150—155, 159, 160, 162,
164, 165, 175, 178—181, 197, 285, 289, 290, 353
Образ-эталон — 63, 64, 235
Общезначимое, социальное и индивидуальное, личное в опыте че-
ловека — 42, 50, 75—84, 134, 149, 204, 205, 325, 338, 358, 359
Объективированность восприятия — 270
Опережающее отражение, предугадывание, предслышание — 32, 53,
56—61, 64, 188, 223, 236, 237, 240, 365
Опорная метрическая доля такта — 151, 221—224, 239, 243—247
Опыт жизненный — 6, 37, 42, 45, 50, 55, 58, 71, 73—85, 185, 189, 338,
360—362, 364, 366
Опыт музыкальный — 6, 45, 84, 85, 207, 234, 364, 367
Осознанность восприятия — 143, 144, 184, 267—269
Отражение (психол.) — 34, 36, 52, 190
Оценка времени, длительности, темпа — 196, 203—206
Ощущение — 20—22, 24—26, 33, 78, 82
Пауза, паузы — 128—130, 214, 262, 325, 328
Перенос внемusыкального опыта на восприятие музыки — 74, 75, 108,
114, 115, 185, 189, 260, 261, 265, 270, 271, 315, 323, 345, 346,
357, 364
Персонифицированность в музыке — 153, 169, 288, 292
Перцепция, перцептивные действия — 49, 50, 52, 53, 55, 64
Плост, план (фактурный) — 95, 120, 145, 176
Пороговые характеристики, границы восприятия ритма, темпа, дли-
тельности — 23, 194—202, 213—217
Пороговые характеристики слуха — 13, 17, 18, 23, 118
Портретность, образность, характеристичность звучания в речи и
музыке — 142, 152, 153, 269, 272, 284—292

Предметность восприятия, ощущения — 18, 91, 117, 172—175, 287,
288, 347
Пространства (реального) функции в музыке — 123, 126, 127
Пространство физическое как компонент в разных видах искусс-
та — 109—113, 123—126, 168,
Процессуальность музыкальной формы — 29, 95, 96, 165
Пустотность звучания интервалов (квинты, октавы и др.) — 134—137
Развертывание, развертка временных и пространственных струк-
тур — 65, 165, 168, 290
Развитие, движение в музыкальном произведении — 29, 32, 56, 65, 66,
95, 96, 100, 159, 165, 169, 170, 221, 231, 232, 234, 235, 239, 240,
265, 366
Развитие, формирование музыкального восприятия — 46—48, 338—
361
Развитие, формирование звуковысотного слуха — 52, 175—178, 250,
260, 263, 271, 304, 307—309, 319, 337—361
Реверберация, отзвуки, их выявление и изображение в музыке — 117,
122, 125, 127—133, 136—140, 143, 144, 161, 182
Регистры — 89, 119—121, 142, 149, 158, 297, 325, 353, 354
Репрезентация (замещение), репрезентативная функция в музыке —
166, 287, 350, 365
Реприза — 170
Рецепторная и рефлекторная теории восприятия — 33, 51, 52, 92, 93
Речевой опыт — 71, 72, 78, 98, 130, 192, 244, 252, 264, 265, 270, 271,
281, 303, 314, 335, 345—349, 366
Речитатив — 298, 316, 319
Ритм — 83, 150, 154, 182, 186—188, 196, 207—209, 219, 220, 223, 241,
246, 247, 265, 291, 350
Ритмическая, метрическая группировка — 199, 200, 225, 229, 233
Ритмический рисунок — 177, 187, 188, 194, 350
Ритмическое чувство, восприятие ритма — 18, 51, 188, 190, 192, 194—
196, 198, 207, 209, 210, 213, 223, 230, 233, 236, 352
Связи в музыкальной форме — 61, 65, 66, 233, 244—247, 303, 324
Семиотические, знаковые системы — 50, 57, 58, 59, 81
Сенсорный опыт, сенсорные эталоны восприятия — 78—84, 105, 127,
128, 133, 144, 185, 210, 338, 360, 361, 362
Симметрия — 151, 152, 163, 165, 221
Симультанность восприятия — 26, 96, 165—168, 240, 365
Синтаксис в речи и музыке — 98, 265, 323, 329, 366
Синэстезия, синопсия — 31, 68, 93, 107, 352—354, 359
Системность анализаторов — 50—52, 99, 105, 192, 210, 223, 307, 313
Системная общая теория, системный подход — 50, 51, 64
Системы музыкальной организации — 21, 22, 220, 241, 247, 255—257,
357, 359, 363, 365
Слог, слоговая интонация в речи и пении — 244, 259, 261, 262,
296—300, 309—313, 319—321
Слух, теория слуха — 13—24, 31, 50—52, 93, 115, 116, 122, 171, 271,
303—313
Слух музыкальный (звуковысотный, интонационный) — 14, 15, 18, 19,
23, 24, 50—52, 134, 156, 196, 197, 250, 271, 304—312, 315, 318,
319, 323
Слух речевой — 50, 51, 270, 304—309, 311—313, 315, 323

Слуховая оценка пространства — 115—122, 127, 134
Слуховой анализ звуков, элементарный звуковой анализ — 85,
171—178, 268—271
Смещение жанра — 282, 343
Сопоставление — 140, 211—214, 253, 277, 325, 326
Социальная природа психики — 42, 50, 81, 82
Социология музыки — 11, 38—45
Союз музыкальной и речевой интонации — 263, 296—299, 316—323
Спектр звука — 14, 24, 117—121, 131, 136, 149, 213, 286, 287
«Специфицирующая» функция метра — 221, 241—243, 246, 247
Специфика музыки и музыкального восприятия — 28, 103—106, 186,
210, 221, 241—243, 246, 247, 251, 252, 259, 260, 299, 305, 313,
314, 315, 336, 358, 361, 363, 364, 366, 367
Способности — 17, 18, 30, 43, 46, 47, 52
Структура звуковысотной шкалы — 89, 90, 120, 256, 265
Структура темповой шкалы, диапазона темпов — 189, 194, 202, 203,
207, 209, 210, 216, 217, 219, 220
Структурирующее восприятие — 34, 169
Элира-Уорфа гипотеза — 80, 81
Тезаурус — 75, 81, 143, 359
Тема музыкальная — 44, 64, 96, 166, 169, 291, 292, 326, 334, 365
Тембр — 16, 18, 24, 80, 117—122, 145, 146, 246, 264, 286—288, 306, 353
Тембр речи, речевого голоса — 286—288, 308
Темп и восприятие темпа — 60, 187—220, 291
Темп музыкального исполнения — 166, 193, 196—201, 212—215,
218—220
Темп шага, бега, пульса, дыхания, рабочих движений — 189—193,
200, 203—209, 217—220
Темповые представления — 193—195, 206, 207, 211, 212, 215, 219
Тональность, тональный план — 54, 56, 234—236
Тональные и нетональные («тембровые») языки — 308—313
Тонпсихология — 16, 21, 22, 30, 32, 93
Транспозиция (в гештальтпсихологии) — 26, 35, 89
Узнавание, опознавательный процесс, теория узнавания — 56, 61—64
Уровни организации в ритме, метре, музыкальной форме — 93,
96—101, 120, 128, 143, 150, 164, 185, 187, 188, 213, 225—234,
236—238, 240, 253, 254, 257, 261, 265, 267, 323
Уровни семантические в музыке — 137, 138, 143, 359, 365
Условность в искусстве — 103, 123, 182
Установка, настройка, направленность восприятия — 43, 44, 53—57,
64, 123, 125, 126, 223, 224, 230, 234—236, 238, 260, 261, 268,
269, 277
Фактура, звуковая ткань произведения — 88, 94, 95, 98, 120, 121, 125,
127—149, 161, 162, 170, 184, 185, 187
Фактурные приемы — 128—144, 148, 149, 151, 169, 170, 176
Фиксированность, стабильность высоты в музыке — 313, 314—323
Фон фактурный, звуковой — 35, 129, 144, 146, 148, 169, 176, 185,
195, 325
Фоническая, колористическая сторона музыки — 98, 120, 134—138,
161, 162, 244, 253

Форма, композиционная структура, строение произведения — 30, 42,
44, 56—58, 66, 69, 95—100, 164—170, 184, 185, 196, 253, 357,
365, 366
Функциональная структура восприятия — 64
Характеристическая функция интонации в речи и музыке — 284—292
Целое, целостность, единство — 21, 25—28, 32—35, 65, 66, 231, 232,
364—366
Целое — часть — 21, 22, 25, 26, 33, 34, 42, 81, 109, 180, 230, 240, 278,
350, 365
Целостность восприятия — 3, 21, 22, 24—26, 28, 30, 32—34, 44, 65, 66,
94—96, 100, 108, 109, 113, 166—170, 184, 185, 225, 231, 232, 235,
240, 364—366
Целостность формы и процесса развития, движения в музыкальном
произведении — 25, 26, 57, 58, 65, 66, 95, 96, 100, 167, 169, 188,
225, 231, 232, 235, 240, 364—366
Цепочки переходов, связей «музыкальное — внемузыкальное» в
практике и опыте — 108, 114, 185, 189, 261—265, 271, 364, 366
Членение — 227, 240, 300, 328, 329, 357
Членораздельность — 255—260
Экспозиция, экспозиционные участки, фазы произведения — 64, 225,
230, 234—237
Экспозиция «скользящая» — 234—236
Экстериоризация — 160
Экстраполяция, прогнозирование, ожидание — 44, 53, 57—61, 65, 223,
231—238, 365
Эллипсис структурный — 238—240
Эмоциональная функция интонации — 293, 300, 303
Эмоция, эмоциональность в музыке и речи — 43—45, 47, 57, 180, 181,
261, 262, 288, 289, 293, 303, 360, 366
Эстетика — 12, 31, 69, 70, 77, 85, 103—105, 359, 367
Эстетическое восприятие — 42, 43, 78, 123, 125, 166, 179—184, 367
Эхо как природное явление и музыкальный прием — 130, 131, 135,
140—144, 161
Язык музыкальный — 16, 29, 56—61, 63, 92, 101, 102, 122, 137, 138,
185, 210, 220, 241, 247, 358—360, 363—366
Язык описаний, образных характеристик музыки — 101—103, 128,
134—136, 144—149, 156, 175, 180, 183, 184, 318, 367

КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ¹

- Агарков О. М. Об адекватности восприятия музыкального метра. Сб. «Музыкальное искусство и наука», вып. 1. М., «Музыка», 1970.
- Анохин П. К. Методологический анализ узловых проблем условного рефлекса. Сб. «Философские вопросы физиологии высшей нервной деятельности и психологии», М., изд-во АН СССР, 1963.
- Античная музыкальная эстетика. М., Музгиз, 1960.
- Артемов В. А. Коммуникативная, синтаксическая, логическая и модальная функции речевой интонации. «Материалы коллоквиума по экспериментальной фонетике и психологии речи». Изд-во Московского университета, 1966.
- Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л., Музгиз, 1963.
- Асафьев Б. В. О направленности формы у Чайковского. Избранные труды, т. 2. М., изд-во АН СССР, 1954.
- Асафьев Б. В. Речевая интонация. М.—Л., «Музыка», 1965.
- Беляева-Экземплярская С. Н. О психологии восприятия музыки. М., 1923.
- Беляева-Экземплярская С. Н. Определение личного темпа и ритма в повседневной жизни. «Вопросы психологии», 1961, № 2.
- Бернштейн Н. А. Очерки по физиологии движений и физиологии активности. М., «Медицина», 1966.
- Благовещенский И. П. Некоторые вопросы музыкального искусства. Минск, 1965.

¹ Издания, вышедшие в свет после завершения редакционной работы над рукописью данной книги, отмечены в библиографическом списке звездочкой.

- Благонадежина Л. В. Психологический анализ слухового представления мелодии. Ученые записки научно-исследовательского института психологии, т. 1. М., изд-во АПН РСФСР, 1940.
- Блауберг И. В. Проблема целостности в марксистской философии. М., «Высшая школа», 1964.
- Бюхер К. Работа и ритм. Перевод с нем. И. Иванова. СПб., 1899.
- Ветлугина Н. А. Музыкальное развитие ребенка. М., «Просвещение», 1968.
- Винокур Т. Г. О некоторых синтаксических особенностях диалогической речи в современном русском языке. Автореферат дисс. М., 1953.
- Витт Н. В. Об эмоциях и их выражении (к проблеме выражения эмоций в речи). «Вопросы психологии», 1964, № 3.
- Витт Н. В. Информация об эмоциональных состояниях в речевой интонации. «Вопросы психологии», 1965, № 3.
- Володин А. А. Роль гармонического спектра в восприятии высоты и тембра звука. Сб. «Музыкальное искусство и наука», вып. 1. М., «Музыка», 1970.
- Выготский Л. С. Психология искусства. М., «Искусство», 1968.
- Выготский Л. С. Игра и ее роль в психическом развитии ребенка. «Вопросы психологии», 1966, № 6.
- Гальперин П. Я. К учению об интериоризации. «Вопросы психологии», 1966, № 6.
- Гарбузов Н. А. Зонная природа звуковысотного слуха. М.—Л., изд-во АН СССР, 1948.
- Гарбузов Н. А. Зонная природа темпа и ритма. М., изд-во АН СССР, 1950.
- Глинка М. И. Заметки об инструментовке. Литературное наследие, т. 1, Л.—М., Музгиз, 1952.
- Глумов А. Н. О музыкальности речевой интонации. Сб. «Вопросы музыкознания», т. 2. М., Музгиз, 1956.
- Гращенков Н. И., Латаш Л. П., Фейгенберг И. М. Диалектический материализм и некоторые проблемы современной нейрофизиологии. Сб. «Философские вопросы физиологии высшей нервной деятельности и психологии». М., изд-во АН СССР, 1963.
- Дероян Н. В. Некоторые вопросы целостности музыкального произведения. Автореферат дисс. Ереван, 1969.
- Жак-Далькроз Э. Ритм. Его воспитательное значение для жизни и для искусства. Перевод Н. Гнесиной. Изд. 2-е. М., 1922.
- Запорожец А. В. Некоторые психологические вопросы сенсорного воспитания в раннем и дошкольном возрасте. Сб. «Сенсорное воспитание дошкольников». М., изд-во АПН РСФСР, 1963.
- Зимняя И. А., Фомичев В. А. Исследование одного из акустических стимулов, вызывающих восприятие речевой интонации вопроса. «Вопросы психологии», 1964, № 5.

- Зинченко В. П. Восприятие и действие. Сообщение 2. К характеристике процессов восприятия. «Доклады АПН РСФСР», 1961, № 5.
- Интонация и музыкальный образ. Статьи и исследования музыковедов Советского Союза и других социалистических стран. Под общей редакцией Б. М. Ярустовского. М., «Музыка», 1965.
- Каспарова М. Г. Восприятие паузы. Автореферат дисс. М., 1964.
- Кечхуашвили Г. Н. К вопросу о психологической сущности ладового чувства. Сообщения Академии наук Грузинской ССР, т. 16, № 5, 1955.
- Кечхуашвили Г. Н. К проблеме психологии восприятия музыки. Сб. «Вопросы музыкознания», т. 3. М., Музгиз, 1960.
- Костюк А. Г. Некоторые вопросы восприятия музыкального произведения. «Вопросы психологии», 1963, № 2.
- Костюк О. Г. Сприймання музики і художня культура слухача. «Київ, Наукова думка», 1965.
- Кремлев Ю. А. Очерки по вопросам музыкальной эстетики. М., Музгиз, 1957.
- Лаборатория музыкальной акустики. М., «Музыка», 1966.
- Леви В. А. Вопросы психофизиологии музыки. «Советская музыка», 1966, № 8.
- Леонтьев А. Н. Проблемы развития психики. М., «Мысль», 1965.
- Ломанов М. Ф. Элементы симметрии в музыке. Сб. «Музыкальное искусство и наука», вып. 1. М., «Музыка», 1970.
- * Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., «Искусство», 1970.
- Мазель Л. А. О мелодии. М., Музгиз, 1952.
- Мазель Л. А. О путях развития языка современной музыки. «Советская музыка», 1965, № 6.
- Мазель Л. А. О системе музыкальных средств и некоторых принципах художественного воздействия музыки. Сб. «Интонация и музыкальный образ». М., «Музыка», 1965.
- * Мазель Л. А. Исследования о Шопене. М., «Советский композитор», 1971.
- Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. М., «Музыка», 1967.
- Марков М. Е. Искусство как процесс. М., «Искусство», 1970.
- Медушевский В. В. О динамическом контрасте в музыке. Сб. «Эстетические очерки», вып. 2. М., «Музыка», 1967.
- * Медушевский В. В. Строение музыкального произведения в связи с его направленностью на слушателя. Автореферат дисс. М., 1971.
- Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие. М., «Мир», 1966.
- Музыкальная эстетика стран Востока. Л., «Музыка», 1967.
- * Музыкальная эстетика западной Европы XVII—XVIII веков. М., «Музыка» 1971.

- Мусоргский М. П. Избранные письма. М., Музгиз, 1953.
- Мутли А. Ф. Звук и слух. Сб. «Вопросы музыкознания», т. 3. М., Музгиз, 1960.
- Натадзе Р. Г. К проблеме константности восприятия. «Вопросы психологии», 1961, № 4.
- Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. М., Музгиз, 1958.
- Оголевец А. С. Слово и музыка в вокально-драматических жанрах. М., Музгиз, 1960.
- Орджоникидзе Г. Ш. К вопросу о специфике музыкального мышления. Сб. «Вопросы музыкознания», т. 3. М., Музгиз, 1960.
- Орлов Г. А. Психологические механизмы музыкального восприятия. Сб. «Вопросы теории и эстетики музыки», вып. 2. Л., Музгиз, 1963.
- Пешковский А. М. Русский синтаксис в научном освещении. М., Учпедгиз, 1938.
- Проблемы восприятия пространства и пространственных представлений. М., изд-во АПН РСФСР, 1961.
- * Проблемы методологии системного исследования. М., «Мысль», 1970.
- Рагс Ю. Н. О художественной норме чистой интонации при исполнении мелодии. Автореферат дисс. М., 1970.
- Развитие восприятия в раннем и дошкольном детстве. М., «Просвещение», 1966.
- Раппопорт С. Х. Искусство и эмоции. М., «Музыка», 1968.
- Реформатский А. А. Речь и музыка в пении. Сб. «Вопросы культуры речи», вып. 1. М., изд-во АН СССР, 1955.
- Речь. Артикуляция и восприятие. М.—Л., «Наука», 1965.
- Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки, 1. М.—Л., Музгиз, 1946.
- Сабанеев Л. Л. Музыка речи. Эстетическое исследование. М., изд-во «Работник просвещения», 1923.
- Сеченов И. М. Избранные произведения, т. 1. М., 1952.
- * Симпозиум «Проблемы ритма, художественного времени и пространства в литературе и искусстве» (тезисы и аннотации). Л., «Советский писатель», 1970.
- Соколов Е. Н. Вероятностная модель восприятия. «Вопросы психологии», 1960, № 2.
- Соколов Е. Н. Нервная модель стимула и ориентировочный рефлекс. «Вопросы психологии», 1960, № 4.
- Соловьева А. К. О некоторых общих вопросах диалога. «Вопросы языкознания», 1965, № 6.
- Сохор А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке. М., «Музыка», 1968.
- * Сохор А. Н. Музыка как вид искусства. М., «Музыка», 1970.
- Станиславский К. С. Собрание сочинений, т. 3. М., «Искусство», 1955.

- Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. М.—Л., изд-во АПН РСФСР, 1947.
- Тюлин Ю. Н. Учение о гармонии. М., «Музыка», 1966.
- Тюлин Ю. Н. О программности в произведениях Шопена. М., «Музыка», 1968.
- Уйфалуши И. Логика музыкального отражения. «Вопросы философии», 1968, № 11.
- * Успенский Б. А. Поэтика композиции. М., «Искусство», 1970.
- Фейгенберг И. М. Вероятностное прогнозирование в деятельности мозга». «Вопросы психологии», 1963, № 2.
- * Холопова В. Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века. М., «Музыка», 1971.
- * Художественное восприятие. Сб. 1. Под редакцией Б. С. Мейлаха. Л., «Наука», 1971.
- Цуккерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М., «Музыка», 1964.
- * Цуккерман В. А. Музыкально-теоретические очерки и этюды. М., «Советский композитор», 1970.
- Чистович Л. А. Временные характеристики слуха. Автореферат дисс. Л., 1958.
- Шведова Н. Ю. Очерки по синтаксису русской разговорной речи. М., изд-во АН СССР, 1960.
- Шервинский С. В. Ритм и смысл. М., изд-во АН СССР, 1961.
- Шехтер М. С. Некоторые теоретические вопросы психологии узнавания. «Вопросы психологии», 1963, № 4.
- Шрейдер Ю. А. Об одной модели семантической теории информации. «Проблемы кибернетики», вып. 13. М., «Наука», 1965.
- Шуман Р. Избранные статьи о музыке. М., Музгиз, 1956.
- Элиава Н. Л. К вопросу о роли установки в процессах восприятия. «Вопросы психологии», 1961, № 1.
- Элькин Д. Г. Восприятие времени. М., изд-во АПН РСФСР, 1962.
- Элькин Д. Г. Восприятие времени и опережающее отражение. «Вопросы психологии», 1964, № 3.
- Якобсон П. М. Психология художественного восприятия. М., «Искусство», 1964.
- Якобсон Р. О. О соотношении между песенной и разговорной народной речью. «Вопросы языкознания», 1962, № 3.
- Якубинский Л. П. О диалогической речи. Сб. «Русская речь», Пг., 1923.
- Arnheim R. Toward a psychology of art. Berkeley, 1966.
- Blaukopf K. Probleme der Raumakustik und des Hörverhaltens. «Musikalische Zeitfragen», B., Kassel und Basel, 1968.
- Fährmann R. Die Deutung des Sprechausdrucks. Bonn, 1960.
- Francès R. La perception de la musique. Paris, 1954.
- Helmholtz H. Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik. Braunschweig, 1863.
- Hindemith P. A composer's world. New York, 1961.
- Husserl R. La voix chantée. Paris, 1960.
- Johnen K. Das Klavierspiel im arbeitstechnischer Beleuchtung. Industrielle Psychotechnik. 1928, H. 1.
- Köhler W. Akustische Untersuchungen, I—III. «Zeitschrift für Psychologie», NN°54 (1910), 58 (1911), 72 (1915).
- Kurth E. Musikpsychologie. Berlin, 1931.
- Landin R. An objective psychology of music. New York, 1958.
- Lehmann L. Meine Gesangkunst. Berlin, 1922.
- Lissa Z. Estetyczne funkcje cizy i pauzy w muzyce. «Estetyka», R. 2, 1961.
- Meyer Leonard B. Emotion and meaning in music. Chicago, 1957.
- Miller G. A. Language and communication. New York, 1951.
- Nadels S. Zum Begriff des musikalischen Raums. 1931.
- Ostwald P. F. Soundmaking. The acoustic communication of emotion. Springfield, Illinois, 1963.
- pilo M. Psicologia musicale. Milano, 1903.
- Quantz J. J. Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Neudruck. Leipzig, 1906.
- Révész G. Gibt es Hörraum? «Acta psychologica», III. 1937.
- Révész G. Einführung in die Musikpsychologie. Bern, 1946.
- Riemann H. Die Elemente der musikalischen Aesthetik. Berlin, 1900.
- Sachs C. Rhythm and Tempo. New York, 1953.
- Stumpf K. Tonpsychologie. 2 Bände, Leipzig, 1883/90.
- Stumpf K. Konsonanz und Dissonanz. «Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft», 1. Heft. Leipzig, 1898.
- Wellek A. Musikpsychologie und Musikästhetik. Frankfurt am Main, 1963.

337413

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Предисловие</i>	3
Очерк I	
О психологии восприятия музыки (обзор литературы и характеристика проблем)	10
Восприятие музыки как объект исследований в музыкальной психологии	13
Проблемы музыкального восприятия и современная психология	49
Роль жизненного опыта в восприятии музыки и его структура	71
Очерк II	
Пространственные компоненты в восприятии музыки	
Об изучении пространственных компонентов музыкального восприятия	86
Об условиях, облегчающих перенос пространственного опыта на восприятие музыки	108
Пространственные условия исполнения и жанры музыки	115
Глубина звучания как одна из координат музыкальной фактуры	127
«Пространственность» музыкального восприятия и двигательный опыт	149
Естественные предпосылки архитектурных музыкальных представлений	162
Роль пространственных компонентов восприятия в развитии музыкального слуха	171
Пространственные компоненты музыкального восприятия и творческое воображение слушателя	178
Очерк III	
Естественные предпосылки музыкального ритма (периодичность как основа ритмической организации)	186

Основные количественные и качественные темповые характеристики музыкального ритма	188
Соотношения темпов, темповые изменения при замедлениях и ускорениях	211
Метр как формообразующее начало музыкального ритма	221
О взаимосвязях метра и лада	241
Очерк IV	
Интонация в речи и в музыке	
Сходство звуковых характеристик речи и музыки	248
Общие закономерности восприятия интонации	252
Связь речи и музыки с ситуационным контекстом в различных жанрах	266
Функции интонации в речи и в музыке	272
О механизмах речевого и музыкального слуха	283
Мелодика речевой и музыкальной интонации. Различие, сходство, взаимосвязь	303
Очерк V	
О генезисе восприятия музыки (по материалам наблюдений над музыкальным развитием детей)	337
<i>Вместо заключения</i>	362
<i>Предметный указатель</i>	368
<i>Краткая библиография</i>	376



НАЗАЙКИНСКИЙ ЕВГЕНИЙ ВЛАДИМИРОВИЧ
О ПСИХОЛОГИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПРИЯТИЯ

Редактор Н. Беспалова
Художник Л. Эрман
Худож. редактор А. Головкина

Техн. редактор Т. Сергеева
Корректор Г. Мартемьянова
Подписано к печати 19/1—72 г. А-03220

Формат бумаги 84×108¹/₂ Печ. л. 12,0 (Усл. п. л. 20,16)
Уч.-изд. л. 20,279 Тираж 5800 экз. Изд. № 7098
Т. п. 72 г. № 599 Зак. 408 Цена 2 р. 11 к. на бумаге № 2

Издательство «Музыка». Москва, Неглинная, 14.

Московская типография № 6 Главполиграфпрома
Комитета по печати при Совете Министров СССР.
Москва, Ж-88, 1-й Южно-портовый пр., 17.

Список опечаток в работе Е. Назайкинского
«О психологии музыкального восприятия»

Страница	Строк*	Напечатано	Следует читать
377	10 снизу	Ереван	Ереван
380	6 снизу	В., Kasselund Basel	В. XIII, Kassel und Basel

Зак. 2483/408