

ЮНЕСКО

МАЙ 1986

КУРЬЕР

...
 ВИЛЬЕТТИ
 ...
 ЛАМИН КОНТ
 ...
 КСЕНАКИС
 ...
 ТАРАКАНОВ
 ...
 ЭСТРЕЛЬЯ

56-57

Poisson $P_k = \frac{\lambda^k}{k!} e^{-\lambda}$ $\lambda = 0,60$ even-case

● = 1 coin sample = 20/500 = 4%
 = 500/12500 = 4% (100/2500)

CHORRISIS

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	
flats	15	6	9	10																	
H bin																					
glos.																					
perc																					
perc																					
perc																					
perc																					
perc																					
perc																					
perc																					
perc																					

$P_x = \int_0^{\infty} \delta e^{-\delta x} dx$ radium
 $\theta(y) = \frac{2}{a} (1 - \frac{y}{a}) dy$
 $f(v) = \frac{2}{\alpha \sqrt{\pi}} e^{-\frac{v^2}{\alpha^2}}$ Maxwell-Boltzmann
 $\frac{v_i}{\alpha} = \lambda_i$ $P(\lambda) = \theta(\lambda) - \theta(\lambda_i)$
 $\theta(\lambda) = \frac{2}{\sqrt{\pi}} \int_0^{\lambda} e^{-t^2} dt$
 1. E. Gauss-Laplace

ЖИЗНЬ МУЗЫКИ

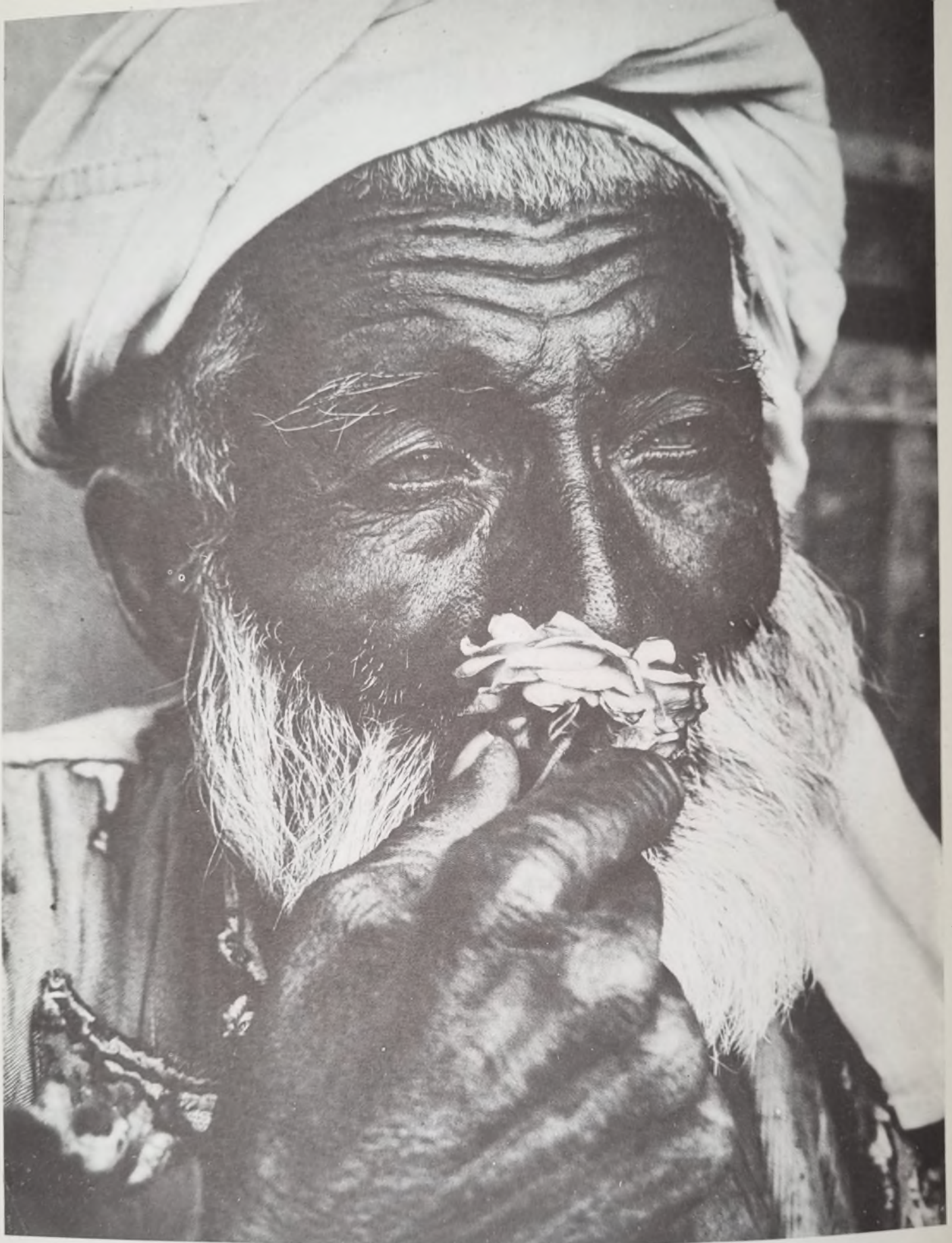


Photo © Sabrina and Roland Michaud, Paris

Время жить...

Афганистан

Человек с розой

В музыке Афганистана прослеживается влияние самых разных стилей и периодов. В ней слышатся отголоски старинной музыки Индии, Турции, России, Древней Греции, бытуют и некоторые формы, характерные для музыкальной культуры средневековой Европы. Су-

ществует предположение, что своеобразный колорит музыки высокогорных долин Памира восходит к древним цивилизациям Центральной Азии. Вверху: афганский ремесленник на базаре в Ташкургане.

Без музыки жизнь пуста. В этих словах удивительно точно выражено значение музыки в истории человечества. Тема эта столь обширна, что в данном номере «Курьера ЮНЕСКО» мы попытаемся осветить лишь некоторые из многочисленных аспектов современной музыки, относящиеся к ее созданию, исполнению и восприятию.

Сегодня на Западе часто говорят о кризисе музыкальной жизни. Экспериментальный поиск современных композиторов в сочетании с техническими новшествами превратил создание и популярной, и так называемой серьезной музыки в таинственный и необъяснимый процесс, который исследует в своей статье Энтони Бёрджес. Для таких композиторов-новаторов, как Янис Ксенакис, научные знания играют важную роль в процессе творческого обновления, и это лучше всего доказывают его собственные сочинения.

Однако современные музыкальные эксперименты носят весьма обособленный характер, тогда как традиционные формы приобретают сегодня небывалый размах. Примером тому могут служить латиноамериканские песни протеста и пиева сансьон («новые песни»), рожденные конкретной исторической ситуацией, влияние которых, по мнению уругвайского композитора Даниеля Вильетти, распространилось на весь континент.

Свои плоды приносят и музыкальные контакты между странами разных континентов. Нередко можно услышать, что африканская музыка находится в тисках незыблемой традиции, однако эти домыслы далеки от истинного положения дел, о котором рассказывает Ламин Конт — африканский гриот, музыкант-сказитель. Его интервью, публикуемое в этом номере, свидетельствует о богатстве современной музыкальной культуры Африки и жизнеспособности ее традиционных элементов. Сам Ламин Конт стоит как бы на стыке культур Африки и Европы, обращаясь к ним в своем творчестве.

Китай — страна древнейшей музыкальной традиции. Китайская лютия окружена своеобразным ореолом, что с давних времен находило отражение в литературе. Об этом пишет крупный голландский востоковед Роберт ван Гулик.

Развитие электронных средств коммуникации (кино, телевидения, грамзаписи, радио) способствовало расширению доступа к музыке во всем мире. Благодаря этому сегодня можно говорить о «фоносфере» как о новом феномене, порождающем свои экологические проблемы. О нем идет речь в статье Михаила Тараканова.

Помимо опасности шумового загрязнения, ведущего к снижению творческих способностей, на которой заостряет внимание профессор Нильс Валлин, существует угроза профанации присутствующих музыке ценностей, о чем свидетельствуют некоторые виды музыкальной продукции. Давняя связь кино и оперы, успехи и проблемы которой анализирует Доминик Жамбэ, служит наглядным примером подобной тенденции.

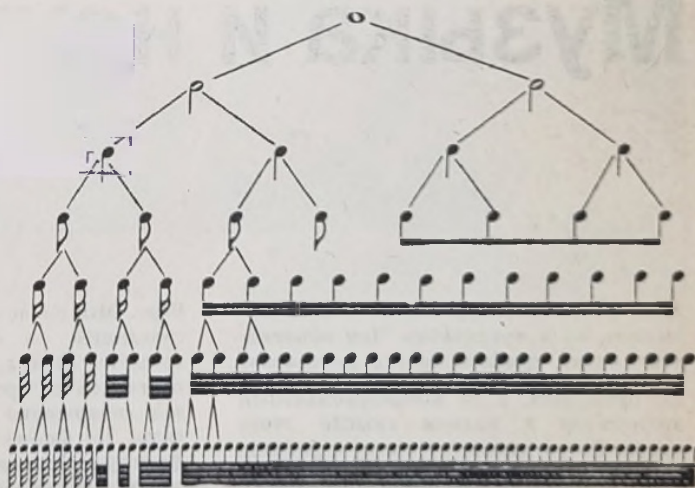
И наконец, невозможно обойти молчанием роль музыки как формы социальной коммуникации. ПИАНИСТ Мигель Анхель Эстрелья — один из тех, кто стремится перекинуть мост через пропасть, разделившую так называемую классическую и народную музыку в результате ошибочного противопоставления. Расширяют доступ к музыке и такие музыканты-архитекторы, как Ксенакис, которые создают проекты концертных залов, где активная роль отводится слушателю.

Обложка: партитура пьесы Яниса Ксенакиса для 21 инструмента «Achorripsis» (1956—1957). Эта «стохастическая» музыка написана целиком на базе расчета вероятностей. Продолжительность звучания — семь минут.

Photo © All Rights Reserved

Главный редактор Эдуард Глиссан

- 4 Музыка и наука
Янис Ксенакис
- 9 Nueva canción
Песни нового времени
Даниель Вильетти
- 12 Тайна мелодии
Энтони Бёрджес
- 14 Музыка для всех
Мигель Анхель Эстрелья
- 17 Фольклор и «фоносфера»
Михаил Тараканов
- 18 Журавль и лютия в китайской традиции
Роберт Ханс ван Гулик
- 21 Гриот в Европе
Ламин Конт
- 26 Опера на экране
Доминик Жамбэ
- 31 Звуковая среда и шумовое загрязнение
Нильс Л. Валлин
- 34 Год мира
- 2 Время жить...
Человек с розой (Афганистан)



Сорок лет ЮНЕСКО

По случаю 40-й годовщины ЮНЕСКО в следующем (сентябрьском) номере журнала будут помещены отрывки из лучших статей, опубликованных на страницах «Курьера ЮНЕСКО» со времени его основания.

Публикуется ежемесячно на 32 языках ЮНЕСКО — Организацией Объединенных Наций по вопросам образования, науки и культуры. Париж, 75700, Плас Фонтенуа, 7.

Русском
Английском
Французском
Непальском
Немецком
Арабском
Японском
Итальянском
Хинди
Тамиля

Иврите
Персидском
Голландском
Португальском
Турецком
Урду
Итальянском
Малайском
Корейском
Сувахи

Индонезийском
Хорватско-сербском
Словенском
Сербско-хорватском
Китайском
Болгарском
Греческом
Сингальском

Финском
Шведском
Бенгальском
Тайском

Шрифтом Брайля ежеквартально публикуется подборка статей на английском, французском, испанском и корейском языках.

ISSN 0304—3150



Янис Ксенакис, архитектор в музыке и музыкант в архитектуре, вот уже более тридцати лет является одним из ведущих современных композиторов, чье влияние ощущается сегодня во всем мире. На примере его творчества, пожалуй, лучше всего видно значение научного мышления в современной музыкальной эстетике. Для этого номера Янис Ксенакис дал „Курьеру ЮНЕСКО“ публикуемое ниже интервью.

Музыка и наука

Янис Ксенакис

Янис Ксенакис, ведь Вы не только музыкант, но и архитектор. Чем объясняется такая двойственность интересов?

По сути дела, я не профессиональный архитектор в полном смысле этого слова. Когда много лет назад я работал с Ле Корбюзье, мне приходилось заниматься одновременно и тем и другим. Так, я участвовал в создании Лучистого города в Марселе, монастыря святой Марии де ла Туретт в Эвё-сюр-Ларбресль около Лиона и города Чандигарха в Индии. В 1958 г. я разработал проект павильона фирмы «Филиппс» для Всемирной выставки в Брюсселе. А потом я занимался сочинением музыки и с тех пор лишь время от времени, когда представляется такая возможность, возвращаюсь к архитектуре.

Что представляет собой Ваш последний проект?

Это проект экспериментального концертного зала, который я разработал совместно с архитектором Жан-Луи

Вере. Мы представили его на конкурс, связанный со строительством Музыкального центра в Ла Вилет в Париже, но там он не прошел. Наш концертный зал совершенно непохож на обычные залы. По форме он напоминает картофелину — круглая форма неудачна с точки зрения акустики. Мы решили сделать его овальным, с несколько выпуклыми стенами. Вместо обычных кресел — кубы шириной один метр, на каждом из которых могут сидеть два человека; это дает возможность менять внутреннее устройство зала, доводить разницу уровней по вертикали до шести метров, составлять различные комбинации — с концентрацией действия в центре зала, в левой или правой его части либо на традиционной сцене. Музыканты могут разместиться в середине на возвышении из кубов, а слушатели — вокруг них, а можно сместить центр действия, расположить исполнителей и публику в какой-нибудь одной части зала. Возможны любые варианты. По внутреннему диаметру стен спи-

рально идет галерея, на которой могут разместиться слушатели и музыканты. Это позволяет создать трехмерное музыкальное пространство. Стены отделаны панелями, с помощью которых можно регулировать степень поглощения звука и добиваться необходимого уровня реверберации. Кроме того, можно объединить это внутреннее пространство с другим, гораздо более объемным, которое раскрывается наружу и значительно увеличивает возможности постановки спектаклей. Однако это не мобильная архитектура, которая ненадежна, поскольку механизммы часто отказывают.

Почему, по Вашему мнению, так связаны эти две области творческой деятельности — музыка и архитектура?

Архитектура охватывает трехмерное пространство, в котором мы живем. Выпуклые и вогнутые поверхности имеют большое значение как для звуковой, так и для визуальной сферы. Главное здесь — соблюдение пропорций. В идеа-

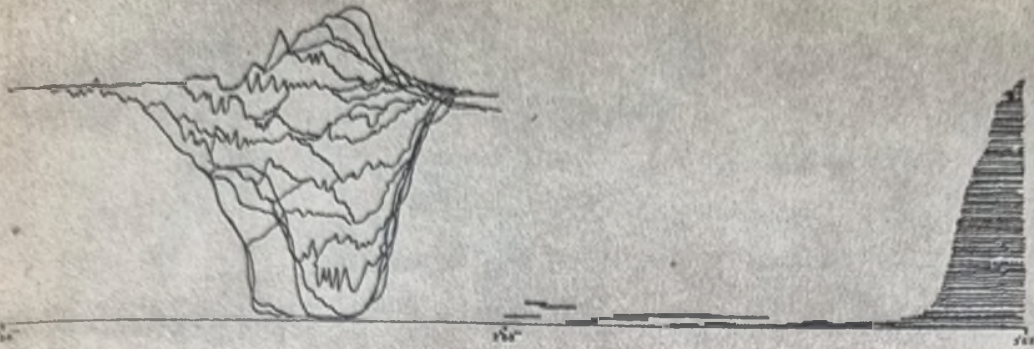


Photo © Editions Salabert, Paris, and CEMAMU, Issy-les-Moulineaux, France

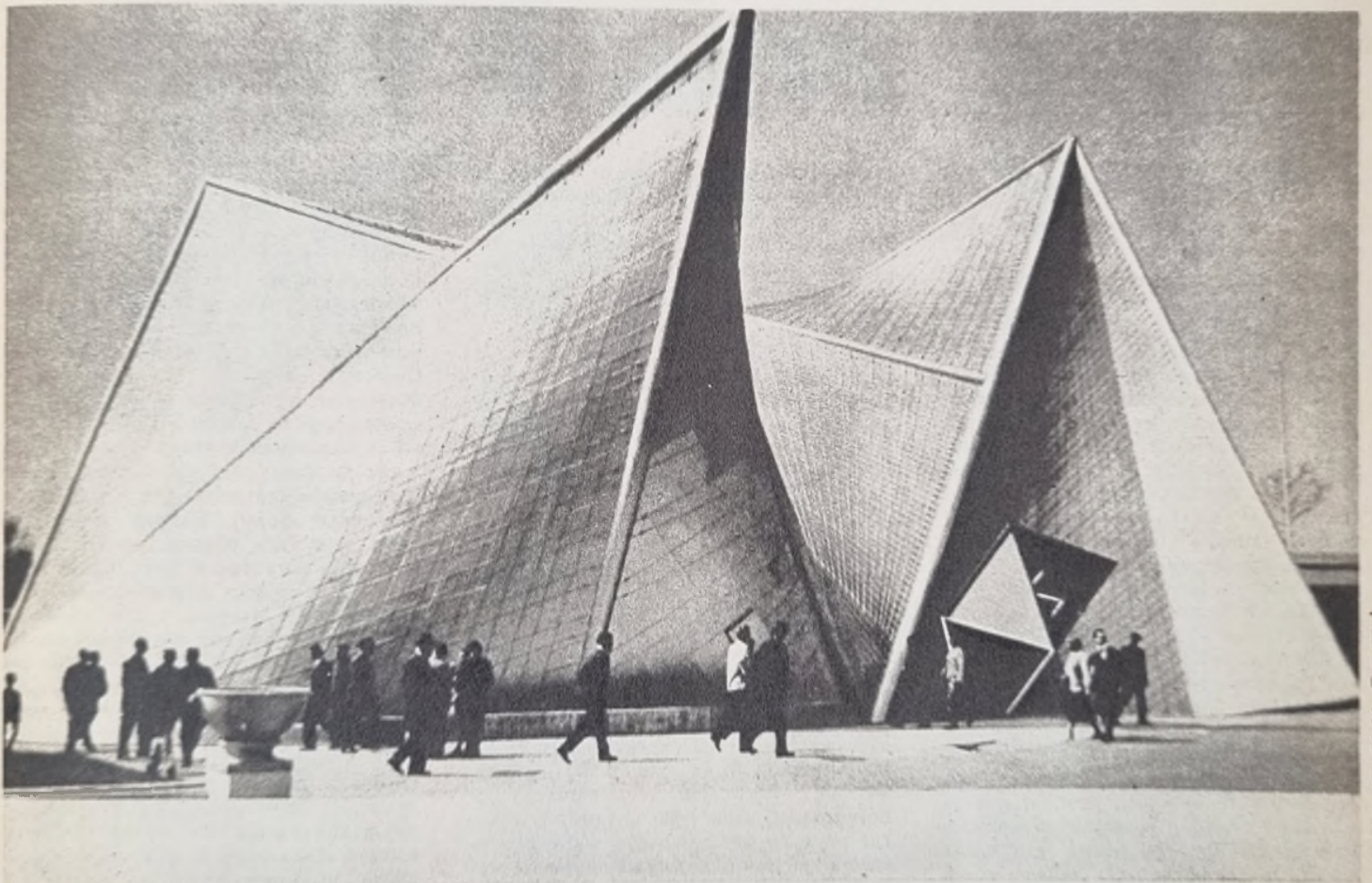


Photo © All Rights Reserved

ле архитектура должна заботиться не об украшательстве, а только о пропорциях и объемах. Архитектура — это каркас. Она связана с визуальной сферой, в которой есть компоненты, относящиеся к области рационального, а эта область составляет и часть музыки. Хотим мы этого или нет, между архитектурой и музыкой существует мостик. Он основывается на наших психических структурах, которые в обоих случаях одинаковы. Например, композиторы используют симметрические построения, которые существуют в архитектуре. Лучший способ найти равные и симметричные части прямоугольника — вращать его, причем следует помнить, что существует только четыре направления его вращения. Такие же трансформации существуют и в музы-

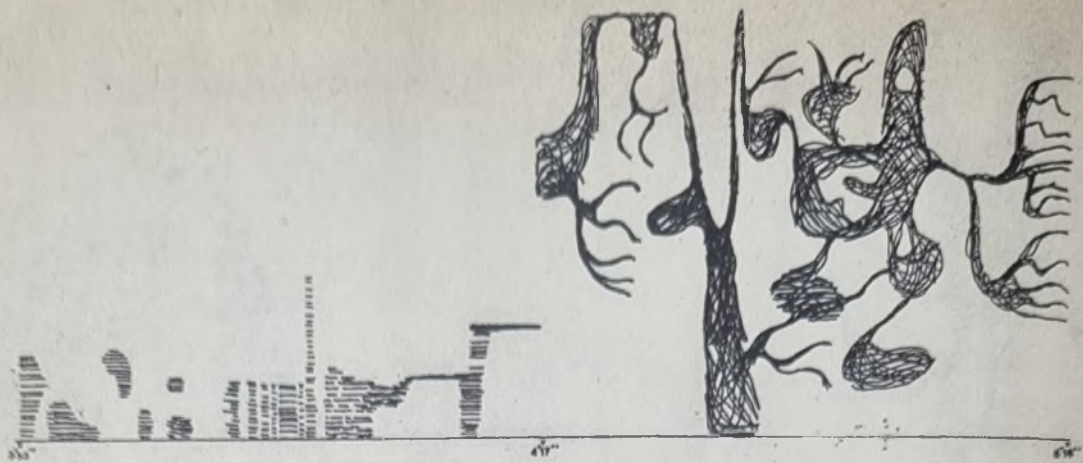
ке — именно это открытие было сделано в эпоху Возрождения. Молодую можно воспроизводить в обратном порядке, делать инверсию, то есть переворачивать ее с точки зрения интервалов, вести от высоких звуков к низким и наоборот. К этому добавляется противодвижение, к которому прибегали полифонисты эпохи Возрождения и которое используется в серийной музыке. На этом примере мы видим, что в музыке совершаются те же четыре трансформации, что и в архитектуре. Другой пример — павильон фирмы «Филипс». При его проектировании я заимствовал идеи из оркестровой музыки, которую сочинил в то время. Я хотел создать мобильное пространство, которое бы постоянно видоизменялось при перемещении прямой линии.

Павильон фирмы «Филипс» на Всемирной выставке в Брюсселе (1958), спроектированный Янисом Ксенакисом. Для этого павильона он выбрал совершенно неизвестную архитектуре того времени форму, состоящую из гиперболических параболоидов. В нем впервые демонстрировался фильм Ле Корбюзье в сопровождении «Электронной поэмы» композитора Эдзара Вареза (1883—1965).

В результате в архитектуре появляются гиперболические параболоиды, а в музыке — глissандо.

Можете ли Вы привести какой-нибудь исторический пример такого соответствия, если не сказать слияния архитектурных и музыкальных концепций?

Барток для создания своей гармонии использовал золотое сечение, а оно



связано с визуальной сферой. Это геометрическая пропорция, обладающая дополнительным свойством: каждый ее член есть сумма двух предыдущих. От египетских пирамид до греческих храмов эта пропорция использовалась в архитектуре как своего рода волшебный ключ к созданию прекрасного.

А является ли это соответствие основополагающим для Вас?

Гёте сказал: «Архитектура — это застывшая музыка». Если попытаться пойти дальше этой литературной формулы и дать более объективную оценку архитектуре, то нам придется иметь дело с психическими структурами, объясняемыми через теорию групп. Вращение прямоугольника или мелодии — это группы трансформаций. А теория групп, по сути, занимается симметрией вплоть до самых малых частиц — только таким путем их можно идентифицировать.

Поэтому существует несколько уровней соответствия. Наиболее расплывчатый из них — литературный (Гёте). Я упомянул другой, более объективный уровень, воспользовавшись примером групп; существуют и другие уровни, такие, как формирование звукового или архитектурного пространства вдоль акустической (глиссандо) или числовой оси.

Однако имеются и другие возможные подходы. Например, ритм. Что такое ритм? Он заключается в выборе точек на определенной оси, в частности оси времени. Эти точки — своеобразные километровые столбики вдоль дороги. То же самое и в архитектуре — например с фасадом. И игра на фортепиано — это тоже архитектура. Звучание нот определяется временем и пространством. То есть между музыкой и архитектурой есть соответствие. И оно возможно потому, что существует более глубокая психическая структура, которую математики называют «порядковой».

Таким образом, Вы в своем творчестве композитора опираетесь помимо прочего на физические опыты?

6 Сам я, конечно, не проводил таких опытов, но знаю связанные с ними понятия. Удивительно, что порядковые структуры, изоморфизм и теория групп впервые привлекли внимание матема-

Вверху на страницах 4—8 — партитура музыкальной пьесы «Musées Alpha» (1978), созданной Янисом Ксенакисом на изобретенном им музыкальном компьютере УПИК (снимок на с. 7). Продолжительность пьесы около десяти минут.

тиков. Они разработали в некотором роде более глубокую экспериментальную психологию, нежели психологи XIX века. Гораздо позднее такие исследователи, как Жан Пиаже, обнаружили, что развитие психических структур ребенка подчиняется законам, открытым математиками и физиками.

В Вашей работе важную роль играет информатика. Она открывает перед музыкантом новые возможности. Вы даже изобрели машину, сочиняющую музыку, — УПИК. Не могли бы Вы об этом рассказать?

В созданной мною двадцать лет назад лаборатории мы разработали систему, которая позволяет любому человеку сочинять музыку посредством рисования. Это и рабочий инструмент для композитора и специалиста-акустика, и учебное пособие для детей, помогающее развить у них музыкальное мышление без специальной подготовки — другими словами, через непосредственный опыт. Этого нельзя было сделать без информатики, открывшей возможности, сопоставимые разве что с теми, что когда-то дала письменность: запечатлеть мысль посредством символов. Наша машина позволяет запечатлеть и сохранить музыкальную мысль.

Таким образом, ребенок полностью освобождается от влияния условностей того или иного музыкального языка?

Вот именно. С помощью нашей машины ребенок, например, живущий в Индии или на острове Бали и знающий традиционную музыку своей деревни, сможет научиться музыкально мыслить по-другому. Он сможет подражать Баху, не зная музыкальной грамоты. Таким образом, на основе приобретенных навыков у него создается определенное отношение к музыке.

Как Вы сегодня используете компьютеры?

В сочинении «Диатоп» (1977) последовательность лазерных лучей и электронных вспышек, скоординированных

с музыкой, также написанной компьютером, была составлена методом программирования в вычислительных центрах. В нашем распоряжении было 1600 электронных вспышек, которые поочередно зажигались на $\frac{1}{25}$ секунды. Вручную управлять всем этим невозможно: вспышки работают слишком быстро и их слишком много. Кроме того, с помощью компьютеров и других новых технических средств, связанных с источниками света, становится возможным переносить музыкальные композиции в визуальную сферу и экспериментировать с формой и движением. Световые явления превращаются в своего рода видимые звуки. С ними можно играть как со звуками, но только в пространственной сфере. Здесь часто используются те же приемы, что и в музыке (создание движущихся или статичных форм). Например, если хочешь получить облако из вспыхивающих световых точек, необходимо прибегнуть к расчету вероятностей, как я это делал со звуками. Это та же самая техника. Однако не все наоборот...

Не надо забывать, что компьютерная техника — это всего лишь средство. Если я использую в музыке математические функции и даже иногда физические теории, то потому, что существует глубокая связь между музыкой и числами. На этом построена и вся пифагорейская школа. Но это истина, основанная на наших психических структурах, не более того. Как только осознаешь этот принцип, становится нетрудно использовать целые пласты математической мысли, которая уже представлена в музыке — иногда даже в гораздо более развитом виде, чем в математике.

Посмотрите, например, что произошло, когда в X веке появилось нотное письмо, позволившее отказаться от давних лишь приблизительную картину нева. На смену им пришли нотный стан и строго упорядоченные обозначения основных характеристик звука: высоты и длительности. Таким образом ощущения, не имеющие ничего общего с пространством, были преобразованы в пространственное нотное письмо.

И это за четыре века до Никола Орема и за шесть веков до появления аналитической геометрии Декарта! Музыка шла впереди своего времени. Я не

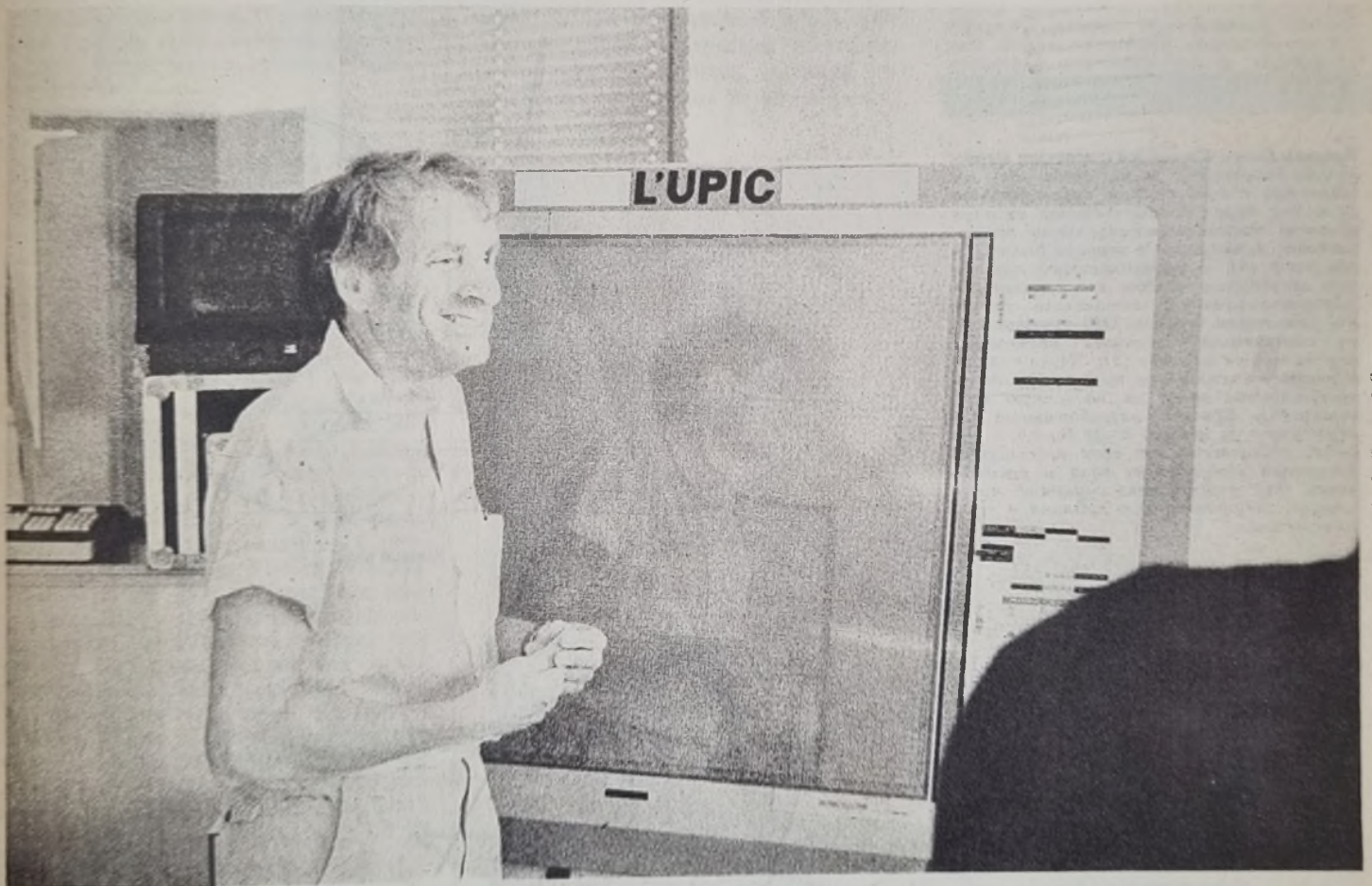
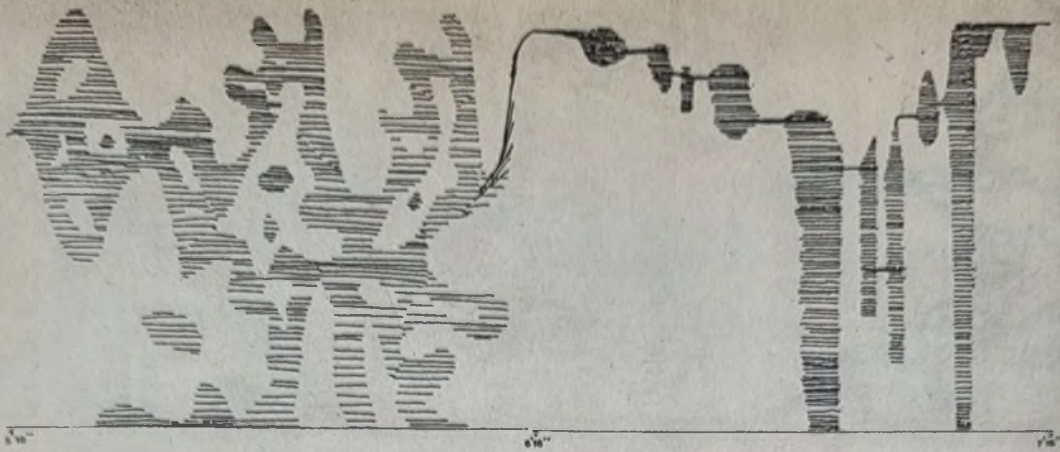


Photo © Henning Löhner, Wiesbaden, Fed. Rep. of Germany

знаю, находились ли Орэм или Декарт под влиянием музыкальной грамоты — ведь ее законы полностью соответствуют их открытиям. Она предоставляет еще более широкие возможности, поскольку высота и длительность не имеют ничего общего с пространством, тогда как эти мыслители оперировали пространственными категориями. Это лишь один из примеров, когда музыканты, сами того не подозревая, опережали открытия и изобретения в других областях.

Существует ли, по Вашему мнению, граница, разделяющая традиционную музыкальную мысль и самые современные аспекты музыки нашей эпохи?

Вовсе нет. Более того, идет постоянная эволюция, которая привела, например, к появлению серийной музыки. Отказ

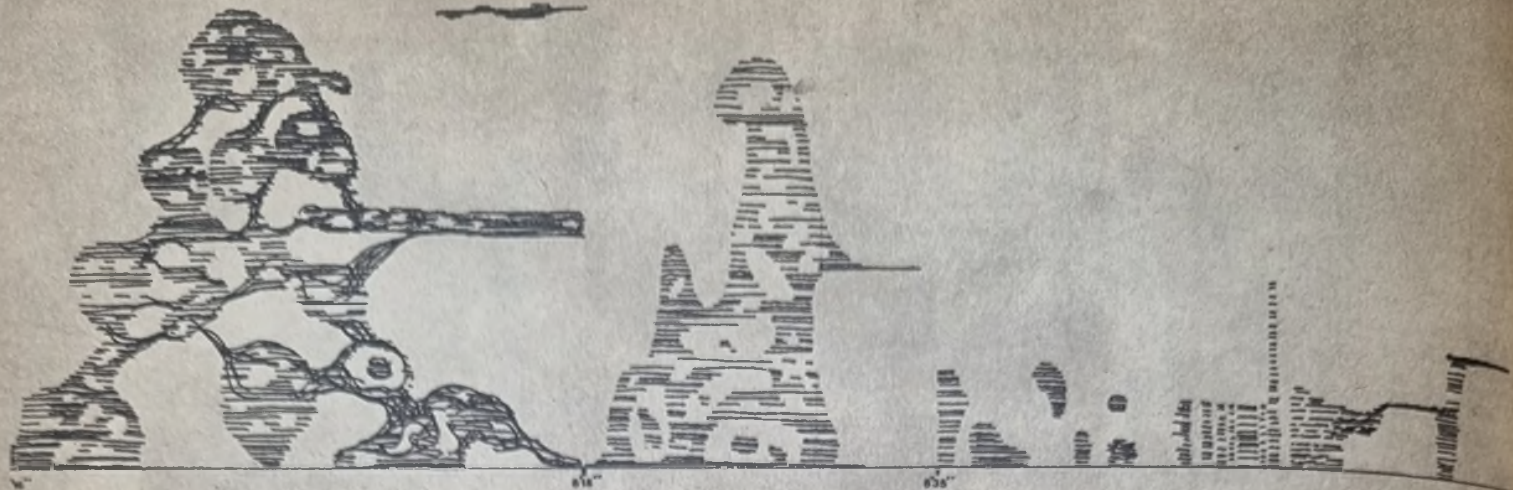
от лада и тональности в додекафонии, а затем и серийной музыке, был относительным, поскольку Шёнберг и нововенская школа сами себя ограничили возвратом к полифонии эпохи Возрождения. Именно в этом плане я критиковал в 50-е годы серийную школу. Если бы Шёнберг был в курсе всех достижений науки своего времени, в том числе философии, физики и математики, он непременно использовал бы расчет вероятностей.

Значит, музыкант должен быть на уровне знаний своего времени?

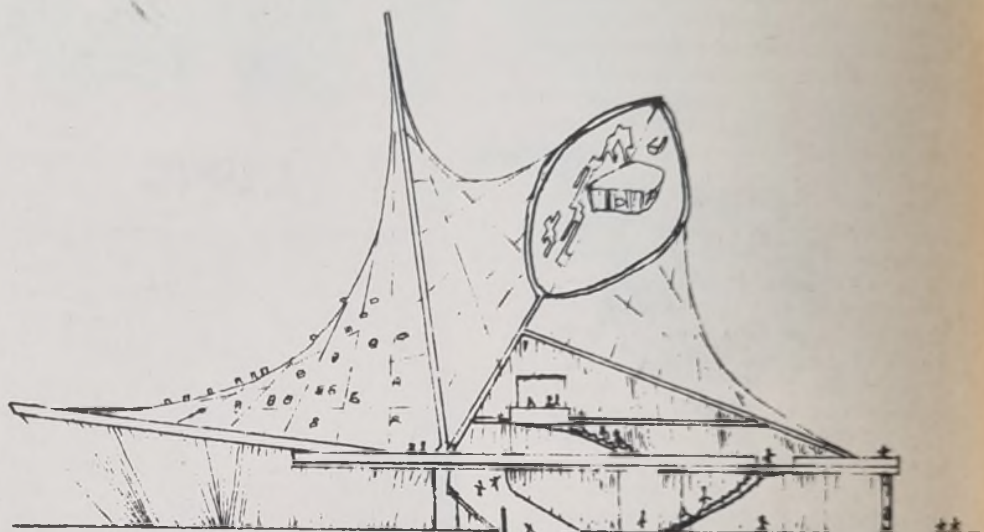
Да. Конечно, задача эта с каждым днем становится труднее. Но даже не имея всеобъемлющих знаний во всех областях, он должен знать максимум возможного. Ведь суть знаний, к счастью, усвоить нетрудно. Например,

Янис Ксенакис у получил широкую известность музыкального компьютера УПИК («Unité polyagogique informatique du CEMAMu»), изобретенного им в 1975 г. Компьютер позволяет «сочинять музыку посредством рисунка без специальных знаний в области музыки или информатики» при помощи остроконечной металлической палочки и электромагнитного стола. Компьютер делает музыкальное творчество доступным для любого человека и может использоваться в учебных целях. Это плод постоянного стремления композитора найти связь между формами, создаваемыми в пространстве и во времени.

когда речь заходит о степени упорядоченности или неупорядоченности, многие знают в принципе, что это такое, но четкого определения дать не могут. Эйзенштейн своим фильмом «Броненосец Потемкин» (1925) первым создал такое подвижное искусство: он мастер-



Рисунки Яниса Ксенакиса к проекту театрально-концертного зала, созданного им совместно с французским архитектором Жан-Луи Вере. Здание состоит из двух объемов: широкого многоцелевого пространства, заключенного в тонкую бетонную оболочку (8), и расположенного внутри него экспериментального концертного зала-картофелины с бетонными стенами, обшитыми деревом. Оба пространства сообщаются благодаря подвижным акустическим панелям (1). Через «волнообразные» стеклянные панели (4) здание раскрывается вовне на надземную площадку (6). Проект, разработанный для Музыкального центра в Ла Виллет в Париже, отличается от всех предыдущих концепций концертного зала и предназначен для «восприятия музыки, музыкантов, оборудования и публики в трех измерениях».



Вид с площади Фонтэн-о-лион

Главный вход



Площадь Фонтэн-о-лион

Музыкальный центр в Ла Виллет.
Экспериментальный театрально-концертный зал, март 1984 г.

Ски управляет перемещающимися массами, и мы видим толпы, движущиеся то в одном, то в другом направлении. Этим же приемом позднее пользовались и другие кинематографисты, в частности Абель Ганс в фильме «Наполеон» (1926). Когда людям говорят: «Вот что происходит с облаками, галактиками и межзвездным газом», — они сразу понимают. Я думаю, что существуют базовые понятия, которые могут передаваться.

Как Вы объясняете столь важное место научной мысли в Вашей музыкальной эстетике?

Я воспитывался на культуре Древней Греции, и в особенности Афин 5—4 веков до нашей эры. Это была эпоха небывалого в истории человечества расцвета творчества. Именно в то время родилась математика в современном понимании этого слова. С точки зрения структуры эта аксиоматичная Евклидова наука существует и поныне. Разрыва здесь нет.

Сыграла свою роль и философия. Недавно я читал статью об образовании Вселенной. Там говорилось, что вся наука до последнего времени основывалась на причинно-следственных связях. Однако сегодня возникает другой вопрос: могла ли Вселенная появиться из ничего, без причины? Астрофизики склоняются к положительному ответу. А следовательно, традиции Парменида могут меняться, развиваться.

Кроме этого, на меня повлияли встречи с такими людьми, как Ле Корбюзье и Мессиа. Даже не будучи математиком, Олявье Мессиа питает своеобразную привязанность к числам. Это проявляется в его «ладах ограниченной транспозиции» и в его увлечении индийскими и греческими ритмическими системами. Кстати, эти две музыкальные культуры являются преимущественно математическими. В области ритма, регулирующего время как таковое, ни одна музыкальная культура не превзошла индийскую. Африканские ритмы не похожи на индийские, но также замечательны. Вся эта музыка удивительно близка мне. Я бы даже сказал, что по сравнению с ней западная музыка кажется мне более «экзотичной». ■

ЯНИС КСЕНАКИС — грек по происхождению, всемирно известный композитор, а также математик и архитектор. Преподавал в университете штата Индиана в США. В настоящее время преподает в Парижском университете I и является директором созданного им в 1966 г. в Париже Центра исследования математики и автоматизации музыки (С. Е. М. А. Ми.). Автор более 60 работ, многие из которых стали уже классическими. Среди его сочинений последние лет «Polytopes de Cluny» — электронная и лазерная музыка (1972), «Cendrèes» — для хора и оркестра (1973), «Aiz» — для баритона, ударных и оркестра (1980) и «Shaar» — для струнного оркестра (1982). Этой осенью его сочинение «Kedgor» для фортепиано и оркестра будет впервые исполнено Нью-Йоркским филармоническим оркестром.

Nueva canción

Песни нового времени

Даниель Виллетти

Историю народов Латинской Америки и Карибского бассейна можно выразить в песне. Песня, пожалуй, наиболее непритязательная из всех форм искусства, она соединяет в себе слова и музыку, юмор и страсть. Песни как молнии освещают многовековую историю нашего континента. В них рассказывается о вооруженных луком и стрелами индейцах, храбро противостоящих пушкам, о крестьянах, согнанных со своей земли,

о выброшенных на улицу фабричных рабочих. В последние годы в них поется о свободе и новой жизни. Песни не знают границ. «География не помеха для великих сочинителей песен», — пишет уругвайский музыковед Лауро ▶

«Цирк» — юбелен, выполненный Виолеттой Парра, известной исполнительницей чилийских народных песен, композитором и собирательницей чилийского фольклора.



Photo © 1980 NEC, Paris

► Айестаран. — Они создают самобытные музыкальные произведения, сближающие людей гораздо больше, чем этнические или географические факторы. Фольклору нет дела до географии.

Зато с историей он связан самым непосредственным образом. Создатели песен сплачивают людей в политической и культурной жизни Латинской Америки. Это объясняется, в частности, масштабами слушающей их аудитории. На континенте, где так много неграмотных, песни заменяют людям книги. Сегодня, когда технический прогресс наводнил мир транзисторами, песни разлетаются по континенту, как подхваченные ветром семена.

Однако стоит задуматься, какие это семена и какой урожай они принесут. В странах Латинской Америки нельзя не заметить всепроникающего воздействия чужой музыки, импортируемой из центров культуры западного мира или создаваемой доморощенными «талантами», сознание которых так и не освободилось от колониальной зависимости. Такие направления, как пиева сапсьон («новая песня»), часто встречаются в штывки, но несмотря на все зримые и скрытые препятствия, песня, обращенная к народу, вырывается из лабиринта преследований и молчания, обретая союзников. Своей напевностью пиева сапсьон, или пиево сапто (эти пока еще не устоявшиеся термины были приняты участниками 1-го фестиваля новой латиноамериканской песни, проходившего в 1982 г. в Мехико под эгидой ЮНЕСКО) близки фольклору в традиционном понимании этого слова.

Когда в глухой горной деревушке эквадорский крестьянин слушает по своему транзистору песню «Молитва батрака» в исполнении Виктора Хары, он, быть может, сам того не создавая,

воспринимает ее как народную. Такие песни воздействуют незаметно, исподволь, это своеобразный «субъективный фольклор», которому не найдено пока место в принятой системе классификации фольклорного искусства. В тайниках народной памяти хранится огромное число безымянных творений. Раскрыть этот клад, вернуть людям очарование звуков прошлого — задача, требующая усилий не одного поколения исследователей, особенно если учесть, что ни правительства, ни международные организации, судя по всему, помогать им не собираются.

Нить истории, протянувшаяся от варгана до записей современных исполнителей пиева сапсьон, соединила огромное число этапов и периодов, о которых невозможно рассказать в одной статье. Вспомним и то поколение композиторов и исполнителей, которое оказалось связующим звеном между прошлым и настоящим. Но «сегодня» скоро превратится во «вчера» — вспомним первые выступления Атауальпы Юпанки, одного из тех, кто возводил этот «мост между двумя эпохами». Родись он до бурного развития средств массовой коммуникации, Юпанки был бы трубадуром, бродячим поэтом, мейнстремом. Радио, грампластинки, магнитофоны, кино, телевидение и видеокассеты во много раз увеличили воздействие его творчества на публику. Песня, эта древняя форма устного общения, как бы рождается заново, завоевывая новых поклонников. Популярность песни, ее органичный союз со средствами массовой информации

Даниель Вильетти перед началом концерта, организованного в рамках программы «Веселье каникулы» для детей одного из кварталов Манагуа (Никарагуа).

делают ее удобной формой воздействия на людей.

«Новая песня» — это река, образованная несколькими потоками. В 50—60-е годы в Латинской Америке появились новые политические реалии — революция на Кубе, Че Гевара, правительство Народного единства в Чили. Они выдвигали к жизни песни глубокого гражданского содержания, наполнили новым смыслом термин «песни протеста». Участники первого фестиваля песен протеста, проходившего в 1967 г. на Кубе, говорили больше об эстетических и идеологических аспектах песни, а не о самом термине «песня протеста», который тем не менее продолжал существовать. Этот жанр получил мощный импульс в 70-е годы в связи с событиями на Гренаде, в Уругвае, Чили, Аргентине, Никарагуа, Сальвадоре и Гватемале.

Для участников движения «Новая кубинская песня» (Nueva Trova Cubana) петь «от имени властей» было делом непривычным. Они серьезно и творчески взялись за работу, всеми силами стараясь стать истинными выразителями революционных идей. Особенно хороши были слова — подлинные образцы высокой поэзии, трогавшие сердца слушателей не только в Латинской Америке, но и во всем мире. Музыкантам этого направления приходилось творить в атмосфере, в которой еще ощущался прежний дух колониализма. Им помогали сотрудники экспериментальной лаборатории звука Кубинского института кинематографии и композитор Лео Брауер, направлявший первые шаги исполнителей — Пабло Мпланеса, Сильвио Родригеса и Ноэля Николы.

У истоков другого направления, отличающегося богатством стилей и исполнительских возможностей и полу-



Photo © All Rights Reserved



Портрет Атауальфы Юпанки, одного из знаменитых композиторов и исполнителей аргентинской и латиноамериканской народной музыки, выполненный эквадорским художником Освальдо Гуаясамином (Кито, 1977).

на и тех, кто воспевал свободу не покидая своей страны, и тех, кого судьба раскидала по всему свету: дуэт «Лос Оливареньос», Альфредо Ситарроса, Анибал Сампайо и многие другие. С 1973 по 1985 г. в Уругвае подавлялась свобода творчества, но и те, кто жил на чужбине, не могли в полной мере воспользоваться ею, ведь они тоже пели о постигшем народ бедствии. «Психология эмигранта» наложила отпечаток на творчество многих музыкантов. В песнях, созданных на родине, слышатся страдания, но в них звучат и вызов мрачной опасности, и свойственный нашему народу задор. Вспомним хотя бы группы «Лос ке ибан кантандо» и «Румбо», певцов Лео Маслиу и Рубена Оливеру.

Оба голоса сливались воедино (один звучал в огнедышащем пекле, другой в далеких туманных землях), рождая наполненный страстью контрапункт. В 1985 г. эмигранты начали возвращаться домой; новые условия потребовали новых песен. Старшее поколение наших музыкантов сформировалось в тот период, когда к власти пришла диктатура. Задавленная ею молодежь вынуждена была прибегнуть к иносказанию. А те, кто идут за нами: какую позицию займут они? Не будут лезть на рожон? Как вести себя сейчас, когда столь многое стало возможным? Какие струны поют сегодня в душах тех, кто предпочел в свое время остаться, не уехал, хотя и мог? Какие звуки наполняют сердца тех, кто возвращается домой? В какие дали уносит песня на своих крыльях тех, кто вышел из заточения? О чем споет нам огненная птица после голубей и ястребов? Творцы пиева сапсьон, не покидавшие свой дом или вернувшиеся на родину, — ваш голос не заглушить. Нам с вами продолжать сонату жизни. Какой новый куплет добавим мы к нашей милой?

ДАНИЕЛЬ ВИЛЬЕТТИ (Уругвай) — композитор и поэт, один из ведущих представителей латиноамериканской музыкальной культуры, оставивший карьеру классического гитариста и посвятивший себя сочинению и исполнению песен. Журналист, исследователь фольклорной музыки, он в 1972 г. за свои песни был брошен в тюрьму, освобожден благодаря протестам международной общности. Кампанию в его защиту возглавили такие известные деятели, как Мигель Анхель Астуриас, Жан-Поль Сартр и Микис Теодоракис. В 1973 г. эмигрировал во Францию, а в 1984 г. вернулся на родину, где его встретили многочисленные поклонники и единомышленники. В 1974 г. под заголовком «Chansons pour notre Amérique» вышла в свет на французском языке его биография, написанная Марио Бенедетти.

тившего довольно широкую известность благодаря грампластинкам, стояли также пионеры музыкального творчества, как Доривал Кайми и Винисиус ди Моравис (само название этого направления — «Популярная бразильская музыка» — говорит о том, что оно не исключает и чисто инструментальную музыку). Благодаря ему публика познакомилась с произведениями, обладающими подлинной художественной ценностью, такими, как песни Шико Буарки.

Можно с полной уверенностью сказать, что сегодня пиева сапсьон прочно вошла в жизнь всей Латинской Америки — она не знает границ. На наших глазах рождается новый тип полифонии, своеобразный синтез музыкально-го искусства, хотя по-настоящему он ощущается только в творчестве некоторых всемирно известных музыкантов.

Сегодня почти все латиноамерикан-

ские страны испытывают на себе мощное воздействие культурного империализма. Борьба против него выражается в песнях, рассказывающих о повседневной жизни простых людей, их радостях и печалих, о надеждах, разочарованиях и праздниках, об их страданиях в тюрьмах и изгнании.

В странах, из которых люди вынуждены бежать, спасаясь от террора политических режимов, песня существует как бы в двух измерениях — в самой стране и за ее пределами. Nueva canción Чили, Аргентины и Уругвая — это как бы партитура для двух голосов: один звучит на родине, отражая ее жестокие будни, другой вторит ему в эмиграции. Это песни скитальцев, борющихся против диктатуры.

Чтобы охватить взглядом этот двусторонний процесс, скажем, в Уругвае, возвращающемся на путь демократии, нам потребуется выбрать точку, с которой открывается панорама творчест-

Тайна мелодии

Энтони Бёрджес

Текст © Энтони Бёрджес, 1986

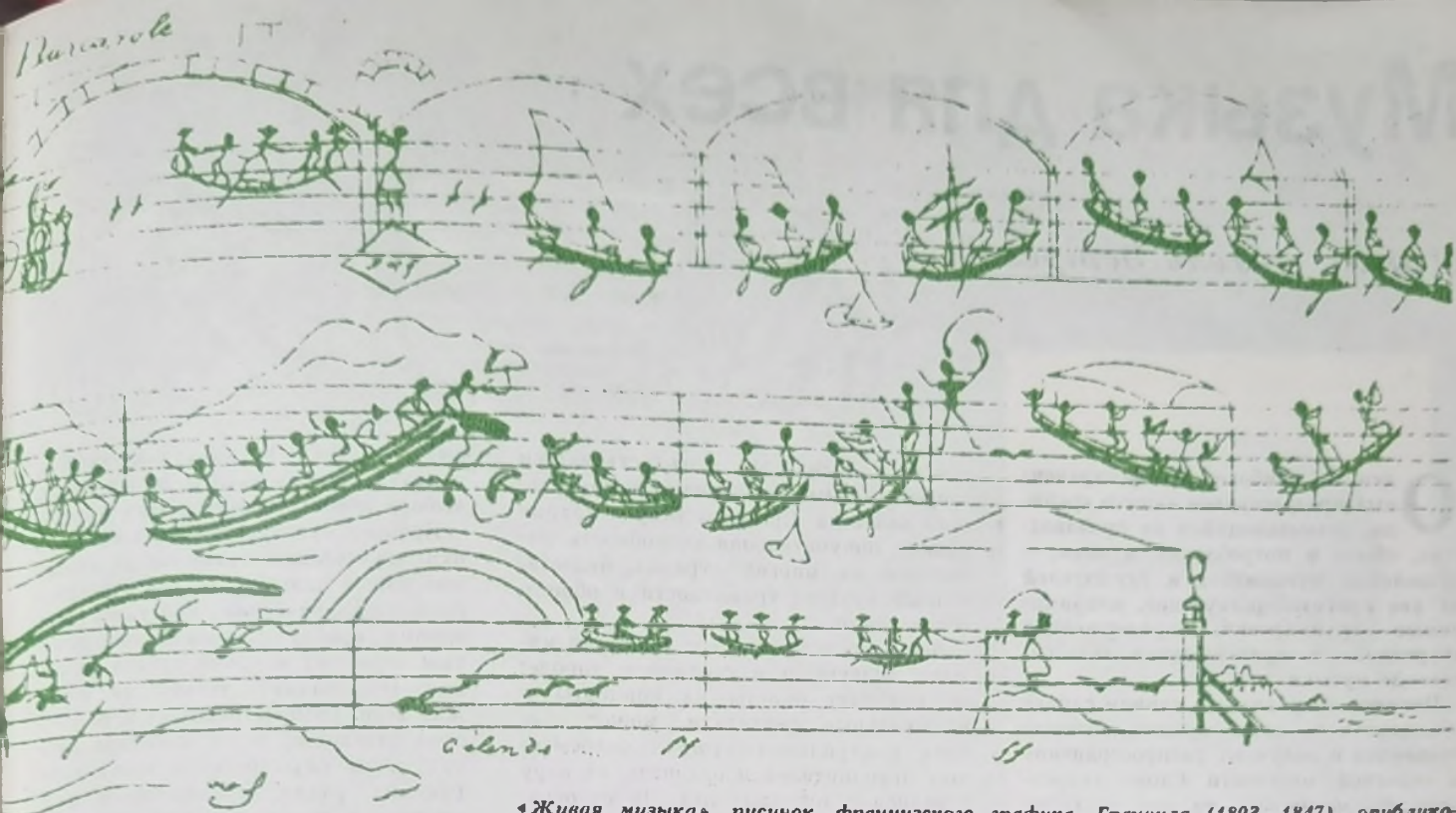
Мелодию может сочинить любой. Обозначьте каждую ноту цифрой (как это делают китайцы): до, ре, ми, фа, соль, ля, си, до — 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, и вы сможете превратить номер вашего телефона или машины в определенную звуковую последовательность, пусть слишком короткую для настоящей мелодии, но все-таки вы получите тему, набросок, который можно развить не только в настоящую мелодию, но и в целую симфоническую часть или даже в оперу. С этого начинается любая музыка. Прислушайтесь, быть может, она дремлет в номере вашего паспорта.

Но все мы знаем, что великие мелодии так не сочиняются. Они появляются неожиданно, возникают неведь откуда и приходят лишь к гениальным музыкантам.

Возможно, существует аналогия между языком речи и музыки. В каждой сказанной фразе, даже в одном слове, таится мелодия. Возьмем, например, строку из стихотворения Эдгара По «the tinkling of the bells». Повторите ее много раз, и один только ритм — независимо от смысла — породит музыкальную фразу.

«La ci darem la mano» («Дай руку мне, красотка») — в этой фразе, написанной да Понте в либретто к опере «Дон Жуан», Моцарт услышал начало великолепного дуэта. В одном из последних струнных квартетов Бетховена мы слышим вопрос «Muss es sein?» («Должно ли быть так?») и ответ «Es muss sein» («Должно!»). Бетховен поместил эти слова под нотами, хотя они и не предназначены для пения: просто композитор раскрывает секрет рожденной музыкальной темы.





«Живая музыка», рисунок французского графика Гранвиля (1803—1847), опубликованный в 1840 г. в иллюстрированном журнале «Le magasin pittoresque».

Но такое бывает не часто. Мотив баховской «Арии на соль-струне» или замечательная тема хоральной прелюдии «Wachet Auf» навеяны звуками, а не словами. Откуда же берутся эти мелодии? Любопытно, как и я, сочиняет музыку, может так или иначе ответить на этот вопрос. Мелодия рождается в голове. Порой кажется, что вы вспомнили что-то знакомое, но давно забытое. И вот она звучит. Иногда выясняется, что эта мелодия уже кем-то написана и вы ее действительно просто вспомнили. Это может привести к неприятностям, вас могут даже привлечь к судебной ответственности за плагиат. В 20-е годы была популярная песенка «Yes, We Have No Bananas». В ней перемешаны мелодии из гендельевского хора «Аллилуйя», народной песни «My Bonny Lies Over the Ocean» и арии «Мне снилось, что я в мраморных залах» из оперы Балфа «Богемская девушка». Что это? Плагиат? Возможно. Сочинители популярных песенок постоянно заимствуют чужие мелодии. Просто хорошая память? Возможно. Кто знает? Подобные вещи трудно доказать на суде.

Но поистине великая мелодия не похожа на другие. Она, как говорится, от бога и обычно возникает неожиданно. Но порой она появляется в нужный момент. Представьте, что вам поручено написать симфонию. Через два месяца она должна быть исполнена большим симфоническим оркестром. Самым простым делом будет оркестровка, которая делается в последнюю очередь. Труднее всего — найти темы для первой части. Здесь вам понадобятся две линии: одна — агрессивно-мужественная, другая — женственно-нежная. Они должны разрастаться, то есть рождают новые темы, создавать полифоническое многообразие, устремляться ввысь. Ограниченность времени заставит рабо-

тать ваше подсознание, хранящее множество мелодических набросков, способных к развитию. Или вдруг свои симфонические возможности раскроет какой-нибудь непрехотливый мотив, сочиненный вами в детстве. И в этом еще одна великая тайна мелодии: нам легче придумать ее в семь лет, чем в семьдесят.

Тайна остается тайной. Но в наш век, не терпящий ничего таинственного, рождение великих мелодий не вменяется в обязанность композитору. Давайте будем честными: много ли настоящих мелодий дала нам за последние 20 лет поп- и рок-музыка? Есть прекрасные мелодии, скажем, у Джорджа Гершвина и у группы «Битлз», но их намного меньше у группы «Роллинг Стоунз». Импульсивность ритма и социальное содержание кажутся новому поколению важнее, чем мелодическая сторона.

То, что мы говорим о популярной музыке, в еще большей степени относится к музыке серьезной. Композиторы, следовавшие принципам додекафонии, разработанным Арнольдом Шёнбергом, открыли путь к механическому типу композиции, очень популярному у начинающих музыкантов. Вы выводите тему из двенадцати тонов хроматического звукоряда (именно двенадцати, так как одно из правил додекафонии заключается в том, что ни один из них не повторяется), а затем проигрываете ее в обратном порядке или задом наперед. Ваше музыкальное мастерство в данном случае будет заключаться лишь в умении придавать необходимую окраску звукам, в нагнетании динамики и кульминации, но не в создании мелодии как таковой. Вы увидите, что такую музыку чрезвычайно трудно спеть.

Некоторые считают, что время великих мелодий прошло. Они говорят, что

при такой ограниченности звукоряда нет смысла искать новые темы, ибо все оригинальное уже написано. Это чепуха. Еще будет написано бесчисленное множество книг, несмотря на то что в латинском алфавите всего лишь двадцать шесть букв. Точно так же двенадцать тонов дадут жизнь бесчисленному количеству мелодий и несметному числу ритмических комбинаций. Мы просто разучились мыслить мелодически. И это плохо, ибо ничто в мире так не трогает душу, как прекрасная мелодия.

Разве можно представить Французскую революцию без «Марсельезы», музыке которой в момент озарения сочинил солдат по имени Руже де Лиль, или социалистическую революцию без «Интернационала»? Но сильнее всего действуют на нас мелодические потоки, называемые симфониями и концертами. Они — результат высокого мастерства и таланта и подобны произведениям инженерного искусства, но они не могут существовать без тех приливов вдохновения, которые захлестывают наше сознание. Мы не знаем, какая внутренняя сила создает темы и мелодии, мы лишь можем преклоняться перед ее творениями. Великая тайна музыки остается неразгаданной. ■

ЭНТОНИ БЕРДЖЕС (Великобритания) — писатель и критик, большую долю своей творческой энергии отдает музыке. Автор многих крупных оркестровых произведений, среди которых три симфонии, а также «The Blooms of Dublin» — музыкальное переложение «Улисса» Дж. Джойса, либретто которого скоро будет опубликовано. Среди его последних работ исследование творчества Д. Г. Лоуренса «Flame into Being» (1985) и сборник эссе «Homage to Quertyuiop» (1986).

Музыка для всех

Мигель Анхель Эстреллья

Один из наиболее распространенных предрассудков нашего времени, сказывающийся на производстве, сбыте и потреблении музыки, — разделение музыкантов и слушателей на две противоборствующие, непримиримые группировки: приверженцев «народной» и приверженцев «классической» музыки.

Понятие «народная» в данном случае объединяет те виды музыки, которые создаются и получают распространение в сельской местности. Слово «народная» подразумевает то, что «исходит от народа», а не то, что навязывается ему извне. Таким образом, я исключаю из этой категории бездушный ширпотреб, связанный главным образом с шоу-бизнесом.

Сущность этого бесплодного конфликта не может быть сведена к вопросу о форме, хотя лишь немногие готовы признать, что предрассудки эти возникли из желания поделить людей на социальные категории даже в такой универсальной сфере, как искусство.

Казалось бы, в наш век, когда средства массовой информации открывают доступ к наивысшим формам искусства всех времен для самой широкой аудитории, это устаревшее снобистское отношение — не более, чем реакционный анахронизм.

Но на деле все обстоит иначе. Путем туманных коммерческих рассуждений, прикрывающих стремление к элитарности, разоблаченное в других областях культуры, аудитория делится на тех, кто может сам выбирать, что ему слушать, и тех, кто лишен такой возмож-

ности и вынужден довольствоваться стереотипными образчиками сомнительного качества. Причины тому — крайне низкая покупательная способность населения во многих странах, недостаточный уровень грамотности и общего образования.

Легко представить себе любителя музыки, живущего в столичном городе: он покупает билеты на концерты и музыкальные фестивали, может оценить выступления лучших современных исполнителей и сравнить их игру с записями прошлых лет. Он не ограничен в выборе источников познания средствами массовой информации.

Образование и опыт помогают человеку разбираться в музыке, выявлять лучших исполнителей. Он стремится хотя бы пассивно принимать участие в главных событиях музыкальной жизни, посещать концерты — эти «ритуальные действия» музыкального мира.

С другой стороны, трудно представить себе одного из тысяч или десятков тысяч крестьян или сельскохозяйственных рабочих, например, в Боливии или на Филиппинах, имеющего возможность подобного выбора. А ведь именно они составляют большинство населения своих стран. Обеспечение широкого доступа к музыке, как и к любой форме знания, знаменовало бы собой еще один вклад во всеобщее развитие человечества.

Зачастую большие группы населения, лишенные своего собственного музыкального стиля, сбиваются с толку средствами массовой информации, которые под видом «популярной музыки» навя-

зывают им псевдо-художественную продукцию, вынуждены за неимением выбора довольствоваться этим товаром.

Процесс культурного обезличивания охватил сегодня большинство населения нашей планеты. То, что в прошлом было специфическим, присущим лишь одному ареалу (промышленно развитым странам) и одной группе населения (горожанам), теперь, на пороге XXI века, распространилось и на сельское население, и на заводских рабочих, и на служащих по всему миру. Реклама, радио, телевидение и грампластины наводнили мир звуками и угрожают вытеснить даже письменное слово. Музыка становится основным каналом коммуникации. Но что это за музыка?

Мы, музыканты, знаем, что даже в развитых странах неимущие слои считают себя неспособными понять произведения Дебюсси, Мессиана, Моцарта, Шуберта, Кпенека и Дютийё (а также Астора Пиаццоллы, Лео Брауера, Маноло Хуареса, Мак-Лафлина и Чарли Паркера).

Но когда устранены барьеры условий, отброшены напыщенность и покровительственный тон, такая аудитория чутко улавливает мысль композитора, раскрываемую чудодейственным талантом исполнителя. Поэтому на нас, музыкантах, лежит огромная ответственность: ведь мы являемся проводниками социальных изменений, влекущих за собой разрушение шаблонов и преодоление барьеров, которые отрезают нас от публики — нашего естественного партнера в диалоге.

Однако было бы наивным полагать, что с помощью увещаний можно прийти к радикальным переменам в этой закостенелой структуре. Предрассудки необходимо искоренять. Безусловно, сама система обучения музыкантов прививает им элитарность, не оставляя альтернативного выбора. Это как фатальная вера в извечное разделение мира на богатых и бедных.

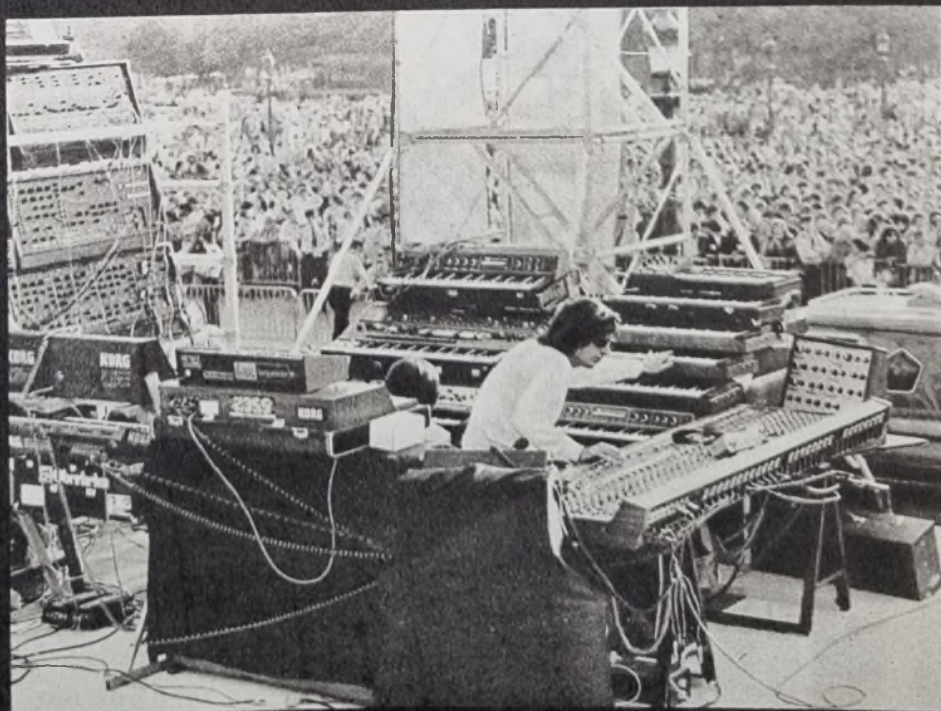


Photo © Musique Espérance

«Нести музыку обездоленным, тем, кто в силу своего социального происхождения или культурного окружения до сих пор лишен этой радости, кто никогда прежде не бывал в концертном зале» — такова одна из задач ассоциации «Музыка надежды», созданной аргентинским пианистом Мигелем Анхелем Эстреллей. Члены ассоциации организуют концерты для рабочих, школьников, заключенных, престарелых, больных и детей-инвалидов. Слева: Мигель Анхель Эстреллья в январе 1983 г. во время «концерта-беседы» с детьми заводских рабочих в Бельфоре (Франция).



«И если музыка Берно может соседствовать в одном концерте с произведениями Корелли и Мусоргского, почему музыка Баха не может звучать на религиозных церемониях вместе с негритянскими спиричуэлс и песнями Рубена Бладеса, Леды Вальядарес, Ла Мельхоры Абалос и Эль Негро Мамани?..»
 Вверху: «Песнь песней», фламандская гравюра начала XVII в., сделанная по картине Корнелиса де Воса. На аналое партитура пятиголосного мотета льежского кантора Даниеля Раймона (ок. 1580).
 Справа: музыкант, играющий на флейте Пана близ озера Титикака (Боливия) во время праздника феи озера.
 Слева: арфист из Куско (Перу). Внизу: концерт электронной музыки, организованный французским композитором Жан-Мишелем Жарром на площади Согласия в Париже 14 июля 1979 г.



► Итак, исполнители прежде всего должны осознавать беспочвенность деления музыки на «культурную», «серьезную», «интеллектуальную» и прочую. Необходимо вскрывать вред таких предрассудков, которые не только заставляют довольствоваться посредственными произведениями тех, кому нет места на пиру избранных, но и грозят лишить творческого начала исполнителей, не понимающих, что только взаимосвязь между простейшими, земными и изысканными, интеллектуальными музыкальными формами дает музыке жизнь. Таков путь развития и западной музыки, и музыки вообще.

За исключением некоторых музыковедов и музыкантов, интуитивно стремящихся к истине, мало кто знает о постоянном влиянии традиционной музыки на произведения великих композиторов всех эпох. Мало кто осознает гражданственность произведений многих гениальных музыкантов. У каждой музыкальной эпохи своя концепция человеческой справедливости и солидарности. свой подход к народным традициям.

Лютер, а затем Бах посредством

церковной хоральной музыки поставили человека в центр Вселенной. В эпоху Просвещения вдохновенным музыкантам выдано общество, исполненное гуманизма и справедливости. Моцарт и Бетховен каждый по-своему отвергли все формы рабства, и это в то время, когда идея демократического государства еще только зарождалась.

В XIX в. наступила эпоха романтизма с его идеей национального самосознания. А в наш век такие композиторы, как Стравинский, Равель, Барток, Жан Франческо Малипьеро и Мануэль де Фалья, черпали вдохновение в стихии непосредственной и самобытной народной музыки. Своим творчеством эти композиторы противостоят подчас всеокрушающему пессимизму и духовному убожеству других поствагнеровских музыкальных течений. Наконец, вряд ли стоит говорить о роли народной музыки в творчестве Эйтора Вилла Лобоса, Джорджа Гершвина и аргентинского композитора Карлоса Гуаставино.

С другой стороны, композиторы, работающие в разных жанрах народной музыки, все чаще исследуют технику классической музыки и находят в ней

источник вдохновения, который необязательно противоречит народной направленности их творчества.

На моей родине, в Аргентине, самые разнообразные самобытные направления народной музыки также испытывают влияние классики. Атауальпа Юпанки хорошо разбирается в креольской музыкальной традиции и наряду с этим исполняет произведения Баха. Пианцолла, который начинал так же, как Карлос Гардель и Алибал Тройло, впоследствии обратился к творчеству французской пианистки Нади Буланже. В качестве примера можно привести и группу «Анакруса», являющуюся своеобразным аргентинским воплощением новой синкретической музыки — от Чика Кории до Пако де Лусия. И это всего лишь несколько примеров.

Почему же в таком случае существует противопоставление классической и народной музыки, в то время как им следует быть двумя частями единого целого — музыки без какого-либо иерархического деления? Музыка тесно связана с духовным здоровьем общества, и было бы желательнее, чтобы разные виды музыкального творчества развивались бок о бок, без каких-либо привилегий для одних жанров в ущерб другим.

Почему бы не организовать концерты, в которых выступали бы Шико Буарки, Ксенакис и Моно Вильегас, Хайме Торрес, «Национальный оркестр», Сусана Ринальди, Мишель Порталь, Патрис Фонтанароса или Эль Кучи Легисамон, Леоп Гико и такие великолепные пианисты, как Лялиана Санс и Маурисио Польяни?

Это по крайней мере помогло бы сорвать с музыки ярлыки, ибо она не товар. Музыка — это страсть, зажигающая ее жрецов-музыкантов желанием выразить в звуках дыхание эпохи.

И если музыка Берно может соседствовать в одном концерте с произведениями Корелли и Мусоргского, я не вижу причин, почему музыка Баха не может звучать на религиозных церемониях вместе с негритянскими спиричуэлс и песнями Рубена Бладеса, Леды Вальядарес, Ла Мельхоры Абалос или Эль Негро Мамани, известных, к сожалению, лишь жителям долины Кальчаки в Аргентине.

Сущность музыки в развитии общины и объединении людей, а также в энергии, импульсе которой направлен вопре. И чем больше людей будут любить ее, тем лучше для всего общества и в конечном счете для искусства. ■

МИГЕЛЬ АНХЕЛЬ ЭСТРЕЛЬЯ (Аргентина) — всемирно известный пианист. Выступает с сольными концертами перед самой разной, в том числе народной, аудиторией, включая крестьян и индейцев Латинской Америки. В 1977 г. был заключен в тюрьму, подвергался пыткам. В 1980 г. под давлением мировой музыкальной общественности был освобожден и с тех пор продолжает свою концертную деятельность. Основатель ассоциации «Музыка надежды» в Париже, цель которой — поставить музыку и музыкантов на службу человеку и восстановить роль музыки как одной из форм общественной коммуникации.

Тростниковые, костяные, деревянные, металлические и терракотовые флейты известны во всем мире с незапамятных времен. Внизу: костяные флейты, украшенные перьями амазонских попугаев и крыльями жуков (Венесуэла, бассейн реки Ориноко).





Слева: на концерте народной музыки и танца в новом спортивно-концертном зале в Ереване. В Советском Союзе народная музыка составляет неотъемлемую часть музыкальной культуры. Ее интеграция в общую систему музыкального потребления способствует росту ее профессионализации, но вместе с тем создает порой опасность утраты непосредственности и нарушения преемственности, характерных для народного искусства.

Фольклор и „фоносфера“

Михаил Тараканов

Всегда найдутся люди, которые станут всерьез уверять, будто при слушании так называемой «абсолютной» инструментальной музыки в их воображении не возникает никаких пространственных образов и они переживают ее всего лишь как чистую длительность. Бесспорно, однако, одно — рождение музыки как звучащего феномена немислимо без определенного рода действий музицирующих артистов, расположенных в некоем замкнутом либо полужамкнутом объеме. В каком-то смысле музыка была, есть и будет всегда зрелищем.

В СССР народная музыка занимает особое место. Роль импровизационного звукотворчества в нашей стране весьма велика, как всюду, где сохранился фольклор. Подобный род музыки расчитан на коллективное восприятие и требует определенных пространственных условий. В нашей стране в ряде обширных регионов (Средней Азии, Закавказья) сбереглось также профессиональное искусство устной традиции: речь идет о развитой культуре мугама — об эпических повествованиях в передаче признанных мастеров, освоивших специфическую манеру пения и в совершенстве владеющих традиционными инструментами народов Востока.

Традиционная музыка вышла в новое для себя пространство — на концертную эстраду, радио и телевидение, на грампластинку. Она включилась в государственную систему потребления музыки, что, однако, не отменило прежних форм ее общественного бытия. Освоение фольклора (равно как и профессиональной музыки устной традиции), его включение в действие средств массовой коммуникации благотворно повлияло на общую музыкальную ситуацию и одновременно привело к станов-

лению новых форм его пространственного бытия.

Разучивание музыки, корректировка нюансов исполнения, многочисленные предварительные пробы — все становится уделом фольклорного и любительского творчества, коль скоро оно попадает в специализированные помещения — студии, репетиционные залы, на концертные эстрады и т. п. И эта практика адаптации под концертное исполнение создает нелегкие проблемы сохранения духовной природы народного творчества, подвергающегося профессионализации. Напомним о государственных ансамблях народной песни и пляски, получивших чрезвычайно широкое распространение в СССР и очень популярных за его пределами.

К счастью, возникает и обратное стремление сохранить фольклор в его доподлинности, вплоть до создания театрализованных представлений в духе народных обрядов. В разных регионах страны возникли фольклорные коллективы, сохраняющие старинную народную манеру пения.

Рождаются и новые формы бытования фольклора, коренящиеся в традиции, но несводимые к ней. Таковы праздники песни на открытых пространствах при огромном стечении народа. О новых путях освоения фольклора говорит и деятельность тех эстрадных певцов и вокально-инструментальных ансамблей, которые стремятся сохранить специфику народного музицирования. Таким путем шедевры фольклора доносятся до несравненно более широкой, а в случае телевидения — даже многомиллионной аудитории, приближая к ней искусство разных регионов нашей страны и разных национальных стилей. Фольклоризм становится эффективным средством межнационального общения

более ста наций и народностей СССР.

Хотя такое общение народов нашей страны имеет долгую историю, свидетельством чему является «русская музыка о Востоке», традиции которой восходят к Римскому-Корсакову, Бородину, Мусоргскому, в эпоху широкого распространения средств массовой информации оно стало намного интенсивней.

Более того, радиотехнические устройства оказывают все более заметное воздействие и на развитие самой музыки, ее стиля и языка, стимулируют новые формы освоения музыкального пространства: особые способы расположения инструментов в концертном зале, возможность усиления слабого звука, «очищение» тембра, «расширение» диапазона звучания, вплоть до сочетаний механической записи, воспроизводимой с помощью магнитофона, и живой игры музыкантов-исполнителей.

Воздействие радиотехнических средств может сказаться не только на радио- и телеконцертах либо трансляциях, но и на звучании музыки, используемой в ее прикладной функции — в роли ведущего компонента фонограммы кино- или телефильма, вплоть до применения музыки во внехудожественных контекстах (хроникально-информативных передачах, спорте и т. д.).

Тем самым открываются новые возможности охвата музыкой различных пространств — от гигантских стадионов, дворцов спорта, кинотеатров до скромной жилой комнаты.

Таким образом, нет ни одного помещения, предназначенного для самых разных родов человеческой деятельности, где звучание музыки было бы в принципе исключено. Уместно говорить о полном охвате музыкой реальной среды обитания: наша планета окружена глобальной «фоносферой».

Однако вопрос не в том, будет или не будет существовать «фоносфера», а в том, чтобы сделать ее гармоничной. Загрязнение звуковой сферы обитания, ее воздействие на слух и музыкальное сознание массы людей обрели угрожающие размеры. Наша задача — положить этому конец, предоставив тем самым больший простор музыке высокого интеллектуального потенциала, музыке, требующей вслушивания, музыке глубокого смысла. Только усилие в глобальной «фоносфере» роль разумного начала, предложив музыка новый «образ жизни», человечество обретет дорогу к высшим духовным ценностям предсказанной «иносферы».

МИХАИЛ ЕВГЕНЬЕВИЧ ТАРАКАНОВ (СССР) — доктор искусствоведения, старший научный сотрудник ВНИИ искусствознания Академии наук СССР и Министерства культуры СССР. Специалист по теории и истории музыки XX в. Автор многих научных трудов, в том числе таких монографий, как «Стиль симфоний Прокофьева» (1968), «Музыкальный театр Альбана Берга» (1976), «Творчество Родиона Щедрина» (1980).

Журавль и лютня в китайской традиции

Роберт Ханс ван Гулик

В Китае журавль — один из традиционных символов долголетия. По поверью, он, как и черепаха, живет более тысячи лет. О людях преклонного возраста и сейчас еще принято говорить, что они достигли «возраста журавля».

Считается, что дольше всего живет темный журавль. В «Гу цзинь чжу»

(«Энциклопедия прошлого и настоящего»), написанной Цуй Вэо во времена династии Цзинь, говорится: «Когда журавль достигает тысячелетнего возраста, он приобретает темно-голубую окраску, еще через тысячу лет он становится черным, и тогда его называют темным журавлем».

С древних времен темный журавль

ассоциировался с музыкой. В «Жуй ин ту цзи» (приписываемом Сунь Жоучи, жившему в период Лян) говорится: «Темный журавль появится во времена правителя, умеющего ценить музыку. Когда давным-давно Хуан-ди играл на горе Куньлунь для танцующих духов, справа от него летали шестнадцать темных журавлей».

Шестнадцать темных журавлей появляются и в рассказе великого историка Сыма Цяня: «Правитель Лин из парства Вэй (534—493 гг. до н. э.), направляясь в Цзинь, остановился на берегу реки Бу. В полночь он услышал звуки лютни. Он стал расспрашивать свою свиту, что это за музыка, но все с почтением отвечали, что ничего не слышат. Тогда правитель призвал к себе мастера Цзюаня и сказал ему: «Я слышал звуки лютни, но никто из моей свиты их не слышал. Может быть, это духи играли на ней. Запиши мне эту мелодию». Мастер Цзюань согласился, сел, взял лютню, прислушался и стал записывать. Наутро он сказал: «Мелодию я записал, но не успел разучить ее. Дайте мне еще одну ночь, и я как следует выучу ее». Правитель согласился; прошла еще одна ночь. Утром мастер доложил, что теперь знает мелодию, и Лин со свитой продолжил свой путь в Цзинь. Там их встретил правитель Пин (557—532 гг. до н. э.), устроивший по случаю прибытия гостей пир на террасе.

Когда все захмелели, правитель Лин сказал: «На пути сюда я услышал новую мелодию, послушайте ее и вы». Правитель Пин согласился, и Лин приказал мастеру Цзюаню сесть рядом с мастером Куаном, взять лютню и сыграть новую мелодию. Не успел мастер Цзюань дойти и до половины мелодии, как мастер Куан положил руку на струны, заставив их замолчать, и произнес: «Это музыка обреченного государства, ее нельзя слушать». Правитель Пин спросил: «Откуда взялась эта музыка?» Мастер Куан ответил: «Ее сочинил мастер Янь, чтобы доставить удовольствие тирану Чжоу. Когда У-ван победил иньского Чжоу, мастер Янь бежал на восток и покончил с собой, бросившись в воды реки Бу. Вы, наверное, слышали эту мелодию на берегу Бу. Тот, кто первым услышит ее, найдет свое царство разделенным на части». Правитель Пин сказал: «Моя любовь к музыке велика. Я хочу послушать эту мелодию до конца». И мастер Цзюань исполнил его желание. Правитель Пин спросил: «Есть ли на свете мелодии более зловещие, чем эта?» Мастер Куан ответил: «Да, есть». «Можешь ли ты сыграть их для меня?» — спросил правитель. И тогда мастер сказал: «Добродетель и правед-

Photo taken from «Heaven and Earths, Lund Humphries, London © 1979 John A. Goodall



Иллюстрация из энциклопедии времен династии Мин: музыкант, играющий на лютне. Рядом на небольшом столике — курительница. Игра на лютне всегда сопровождалась воскурением фимиама.

ность моего господина недостаточно велики для этого. Я не могу сыграть их для вас». Но правитель настаивал: «Моя любовь к музыке велика; я желаю услышать эти мелодии». Мастеру Куану ничего не оставалось, как взять лютню и исполнить желание своего господина.

Когда он сыграл мелодию в первый раз, появились шестнадцать темных журавлей и сели на ограду террасы. Когда он заиграл во второй раз, они вытянули шеи, закричали и, расправив крылья, принялись танцевать. Правитель Пин был вне себя от радости. Он встал, выпил за здоровье мастера Куана, а затем, вернувшись на свое место, спросил: «Нет ли других мелодий, еще более зловещих, чем эта?» Мастер Куан сказал: «Есть мелодии, с помощью которых в давние времена Куан-ди собирал всех духов и призраков. Но добродетель и праведность моего господина недостаточно велики, чтобы слушать эту музыку. Если мой господин услышит ее, он погибнет». Правитель Пин сказал: «Мне уже много лет, и моя любовь к музыке велика. Я хочу услышать эти мелодии». Тогда мастер Куан снова взял лютню. Когда он сыграл в первый раз, на северо-западе показались белые облака. Когда он сыграл во второй раз, налетел ураган с ливнем и сорвал черепицу с крыши. Все присутствовавшие поспешно бежали, а правитель Пин в великом страхе бросился наземь у самого входа в зал. Три года после этого в государстве Цзинь засуха опалая землю».

Это древнее предание рассказывает не только о связи между темным журавлем и игрой на лютне, но и о том благоговейном страхе, который в далеком прошлом внушала китайцам музыка. Зловещие краски этого древнего предания можно встретить и в более поздних рассказах о призраках, в которых фигурирует лютня.

Но о магической связи между лютней и журавлем услышишь не часто. В более поздней литературной традиции на смену старым верованиям пришли чисто эстетические соображения. Когда, например, ученый муж играет на лютне в садовой беседке, поблизости должна обязательно прогуливаться пара журавлей. Их грациозные движения определяют движение пальцев, а их крики должны вызывать у играющего возвышенные мысли. Ведь крик журавля имеет особый смысл. Говорят, он достигает неба. «Журавль кричит на болоте — слышно на небесах». Самка журавля откладывает яйца, слыша этот крик.

Принято считать, что журавль очень любит игру на лютне. В «Ция лян фан цинь я» («Изящные звуки лютни, услышанные в Лодке голубого лотоса»)

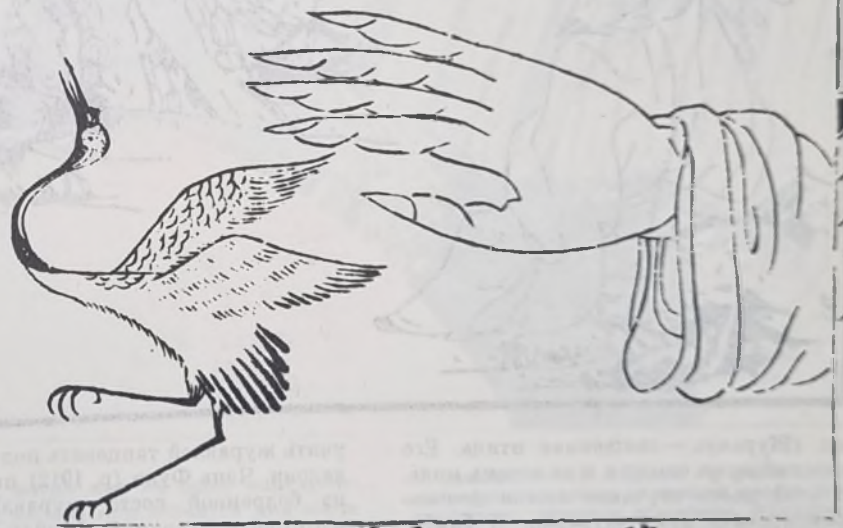
сказано: «Линь Бу очень любил играть на лютне; как только он брался за инструмент, два его журавля тут же начинали танец». Там же рассказывается и о Е Мэнде: «Е Мэнде любил лютню, он мог играть на ней целыми днями, и звуки музыки сливались с журчаньем ручья. Позднее Е вернулся на гору Лу и пел песни, подыгрывая себе на лютне. Однажды в его саду неожиданно появилась пара журавлей и принялась играть и танцевать. Е оставил журавлей у себя, они не улетали от него и каждый раз, когда он играл на лютне, начинали свой танец».

Достоинства журавля прославляются в нескольких пьесах для лютни. Одна из них, посвященная журавлям в саду ученого, названа «Песнь о паре журавлей, слушающих журчанье ручья». Другая — «Журавли, танцующие в небе» — воспеваает журавлиный полет.

В «Тянь вань гэ цинь пу цзичэн» («Сборник мелодий, услышанных с неба») есть пьеса под названием «Пара журавлей, купающихся в ручье». Любопытно предисловие к ней: «В конце весны я отправился в провинцию Сычуань навестить своего друга. В прозрачном ручейке танцевала пара журавлей. Перья их были белы как снег, а красные макушки яркими пятнами блестя на солнце. Они взмахивали крыльями и, танцуя, обдавали друг друга водой. Потом, расправив крылья, они влетели ввысь, курлыкая в небесной синеве. Я подумал: быть может, это я есть Бессмертие. И взяв свою лютню, я сочинил эту мелодию».

В книге периода Мин «Шань ци би пу» («Альбом странного и загадочного») есть пьеса под названием «Журавли, курлычащие на болотах». Во второй части предисловия к ней говорит-

勢 翔 將 鶴 鳴 指 大 手 右



摩 向 外 出 絃 曰 托
 凡 用 指 向 身 曰 內 曰 入
 向 徽 曰 外 口 出 餘 倣 此
 摩 譜 作 尸
 托 譜 作 毛
 甲 肉 相 半 向 內 入 絃 曰
 摩 譜 作 尸

На этой странице из древнекитайского руководства по обучению игре на лютне показано положение пальцев для имитации звуков, похожих на голоса зверей и птиц, в частности «положение большого пальца правой руки для имитации крика влетающего журавля».

Photo taken from «Heaven and Earth», Lund Humphries, London © 1979 John A. Goodall



«Возьми лютню и садись играть под старой сливой», — писал древнекитайский поэт. Существует поверье, что цыгане наслаждаются звуками лютни. Лютня нередко ассоциируется и с сосной. Хуна лютне музыканта среди изразцового деревьев или, как на этой картине, сидящим на поросшем мхом камне под двумя раскидистыми соснами. Слева на переднем плане: музыкант, настроивший 4-струнную гитару.

Внизу: страница из руководства по обучению игре на лютне, на которой показано положение пальцев правой руки. Над иллюстрацией надпись: «Правая рука напоминает летающего дракона, цепляющегося за облака». Внизу написано: «Извлечение звука с помощью большого и среднего пальцев». Рисунки, показывающие положение пальцев, обычно сопровождались короткими пояснениями (с и н). На этой странице оно гласит: «Дракон — животное священное, ему не уместится в пруду. В форме головы и изгибах хвоста и шеи дракона чувствуется благородство, он способен на бесчисленное множество превращений. Когда на троне восседает дракон (дракон — один из синонимов императора), мир процветает. Он взбирается на небо, цепляясь когтями за воздух, и за ним устремляются легкие как пух облака».

▼ ся: «Журавль — священная птица. Его звонкий крик слышен и за восемь миль. В этой пьесе звучание лютни должно имитировать крик журавля. В бамбуковой роще, где я играю на лютне, жили два журавля. Иногда они танцевали в тени, иногда влетали ввысь и курлыкали в унисон. Но всегда они выжидали подходящий момент; танцевали только тогда, когда дул свежий ветерок, трепавший их перья, и курлыкали только при виде Млечного Пути, на который смотрели так, будто видели там богов. В другое время они не пели и не танцевали. Глядя на них, я и сочинил эту мелодию».

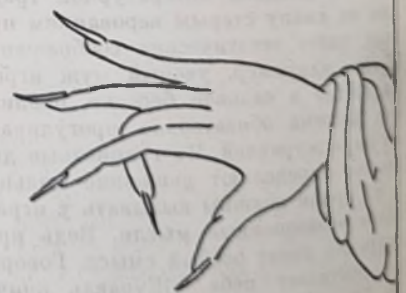
В различных книгах даются советы, как выращивать журавлей и распознавать птиц с превосходными качествами. Эти качества описаны в книге «Сян хэ цзинь» («Книга журавлей»). Правда, достоверность книги весьма сомнительна, хотя на первый взгляд она кажется довольно старой. Ее можно найти во многих собраниях древних книг. Особенно много сведений о выращивании журавлей содержится в трактатах периода Мин. В них, к примеру, рассказывается о том, как на-

учить журавлей танцевать под хлопки в ладони. Чэнь Фуяо (р. 1912) пишет, что из бедренной кости журавля можно изготовить отличную флейту с удивительно чистым звучанием.

В заключение процитирую еще одно высказывание о журавлях: «Если твой дом стоит в пустынном лесу, разве можно хоть день прожить без этого благородного друга, с которым забываешь все земное?»

РОБЕРТ ХАНС ВАН ГУЛИК (1910—1967) — голландский писатель и дипломат, известный востоковед. Особый интерес проявлял к истории Китая. Он был знатоком китайского языка и искусным каллиграфом. Автор таких научных работ, как «Sexual Life in Ancient China» (1962) и «The Lore of the Chinese Lute» (1968), которая послужила основой для настоящей статьи, а также многочисленных детективных рассказов, действие которых разворачивается в седьмом столетии в Китае. Главным героем этих рассказов, судья Ти, стоит в одном ряду с такими прославленными детективами, как Шерлок Холмс.

勢雲拏龍飛右



濃撮齊指中大

雲物爲龍今非
池可容頭角崢
嶸兮變化無窮
位正九五兮時
當泰通拏而
上兮滄然雲從

Гриот в Европе

Ламин Конт

Photo © M.-R. Mattara



Я африканец, родом из Сенегала, точнее, из южного Сенегала, Казаманса. В названии «Каса ди манса», что означает «Дом короля», смешались португальский язык и мандинго. Оно появилось в XV—XVI вв., когда здесь были португальцы. Родился я в семье музыкантов — гриотов, вернее, не только музыкантов, но и хранителей истории, певцов-сказителей, передающих свое искусство из поколения в поколение, от отца к сыну. В этой среде я вырос, и только потом меня потянуло к европейской культуре, особенно к музыке, главным образом классической. Такая разносторонняя подготовка позволяет мне использовать подлинно народные формы выражения и в то же время легко входить в контакт с французской аудиторией.

Рассказывают, что отец мой был знаменитый гриот. Сам я его не помню —

Статья написана на основе интервью, которое Ламин Конт дал Марку Нержану, автору и ведущему ряда передач французского радио, занимающемуся изучением и популяризацией традиционной африканской и джазовой музыки.

он умер, когда мне не было еще и года. Отец до сих пор остается для меня серьезным соперником: все, кто знал его, постоянно нас сравнивают. Он был превосходным музыкантом. Сундиулу Сисоко, выступавший вместе с ним, стал сегодня одним из самых известных сенегальских исполнителей. Он играет на коре, 21-струнном инструменте, представляющем собой нечто среднее между арфой и лютней.

Ни музыке, ни правилам стихосложения меня специально не учили. Дети, растущие в семье гриотов, овладевают этим искусством сами по себе. Чтобы понять, как это происходит, нужно иметь в виду, что социальная структура государства мандинго со времени его образования в XIII в. вплоть до наших дней основывалась на кастовом принципе. Каждая каста объединяла людей, владевших тем или иным ремеслом: гриотов, ткачей, кузнецов, воинов. Если в семье гриотов появлялся ребенок, ему было на роду написано стать музыкантом. Со временем по мере развития общества эта традиция отошла в прошлое: колониза-

В традиционной Африке гриот — это музыкант и певец, а также своего рода летописец, историк общества. Искусство гриота передается от отца к сыну. На снимке сверху: автор статьи, известный сенегальский гриот Ламин Конт поет, аккомпанируя себе на коре — сенегальском народном инструменте.

торы принесли на Африканский континент свои обычаи, а теперь, когда появились школы, ребенок из семьи гриотов может стать кем угодно — и учителем, и каменщиком, и механиком. Но раньше тот, кто родился гриотом, целиком посвящал себя музыке. Единственное, чем он мог заниматься помимо этого, были крестьянский труд на благо общины.

Музыка — феномен общечеловеческий, и для всех музыкантов мира она в общем-то начинается одинаково: с умения создавать мелодичные сочетания звуков. В Африке в силу отсутствия у некоторых народов письменности долгое время существовала необходимость устной передачи истории. Эта задача возлагалась на определенную социальную группу, становившуюся как



Кора — 21-струнный инструмент, нечто среднее между арфой и гитарой (в зависимости от техники звукоизвлечения). Резонатор коры изготавливается из половинки тыквы. На шейку надевается 21 кольцо, к каждому из которых прикрепляется струна. Струны коры парные, защищаются они большим и указательным пальцами. При настройке инструмента необходимо качество звука получают путем натяжения струн с помощью подвижных колец. Вверху: исполнитель на коре Арфан Куйате и певица Пенда Диабате на концерте музыки народа мандинго в одном из залов Сорбонны (Париж, 1982).

► бы воплощением памяти своего народа.

Именно эту функцию и выполняли гриоты, и в этом им помогало музыкальное сопровождение. Они сами создавали музыкальные инструменты, приспособленные к определенным наречиям и ритмам. Традиции гриотов-сказителей возникли благодаря прозорливости бывших правителей мандинго, понимавших, что знание истории и музыки помогает управлять общиной. О происхождении гриотов в сложено немало легенд, однако для меня в этом нет ничего загадочного: их просто влекла музыка и они целиком отдавали себя ей. Это занятие было закреплено за ними в XIII в. при Сундиате Кейте, первом правителе Мали.

Гриоты непременно участвовали во всех важнейших событиях в жизни общины: без них не обходилось ни рождение ребенка, ни свадьба. Они пели хвалебные песни гостям, знали историю каждой семьи. Существовали они главным образом за счет приношений

своих благодарных слушателей. Конечно, гриоты оставались людьми со всеми свойственными человеку слабостями и порой «имели зуб» на какого-нибудь не слишком щедрого соплеменника. Но в идеале они обязаны были славить каждого независимо от его положения — будь то бедный рыбак или богатый торговец. Гриот как бы возрождал перед слушателем историю его семьи в том виде, в каком слышал ее от своего отца.

Существует поверье, будто гриоты наделены некоей сверхъестественной силой, но в Африке на колдунов больше похожи кузнецы. Кое-кто из гриотов действительно может влиять на слушателей, и в этом нет ничего удивительного: они обладают широкими познаниями и восприимчивы ко всем формам культуры. С годами они неизбежно приобретают определенную власть над людьми, но понять ее природу довольно сложно, ведь у каждого она проявляется индивидуально.

Гриоты-сказители поют легендарные народные эпосы, прославляют подвиги героев, родную землю, любовь. А так как театра в обычном понимании этого слова в Африке нет, то гриоты устраивают настоящие представления. В такие моменты они и актеры, и поэты, и танцоры, и мимы, причем они не только танцуют сами, но и вовлекают в танец слушателей. Правда, есть гриоты, как бы специализирующиеся на чем-то определенном: они либо музыканты, либо певцы, либо сказители. Искусство же других гриотов синтетично — тут и музыка, и пение, и сказание, и танец.

В те времена, когда в обществе строго соблюдалось кастовое деление, гриоты время от времени собирались всей семьей. На таких «репетициях» разыгрывались целые представления — гриоты разных поколений как бы состязались в своем мастерстве. Мне вспоминается одна история, на мой взгляд вполне достоверная, поскольку о ней рассказывали многие очевидцы. Каждые семь лет самые именитые гриоты Мали съезжались чинить крышу хижины. Под аккомпанемент музыки и пения крыша, словно по волшебству отделившись от стен, опускалась на землю. Починив ее, гриоты вновь начинали петь, и крыша сама собой плавно ложилась на прежнее место. Происходило какое-то чудо. Впрочем, в конечном счете любое творчество — чудо, если его питает сфера духовного. Быть может, музыка и пение малийских гриотов в действительно обладали чудодейственной силой, способной сдвинуть крышу с места.

Что касается музыкальных инструментов, то их выбор определяется регионом. Со времен Сундиаты государство Мали, эта колыбель африканской музыки, оказывало большое влияние на другие страны континента. В Мали встречаются более совершенные музыкальные инструменты, чем, например, барабаны северного Сенегала, в музыке которого главное ритм. У народа волоф, на севере Сенегала, насчитывается по меньшей мере 14 разновидностей ударных инструментов, в то время как у народа малинке они звучат, как правило, в сопровождении более совершенных музыкальных инструментов — таких,

**Интервью
с гриотом
из Западной
Африки.**

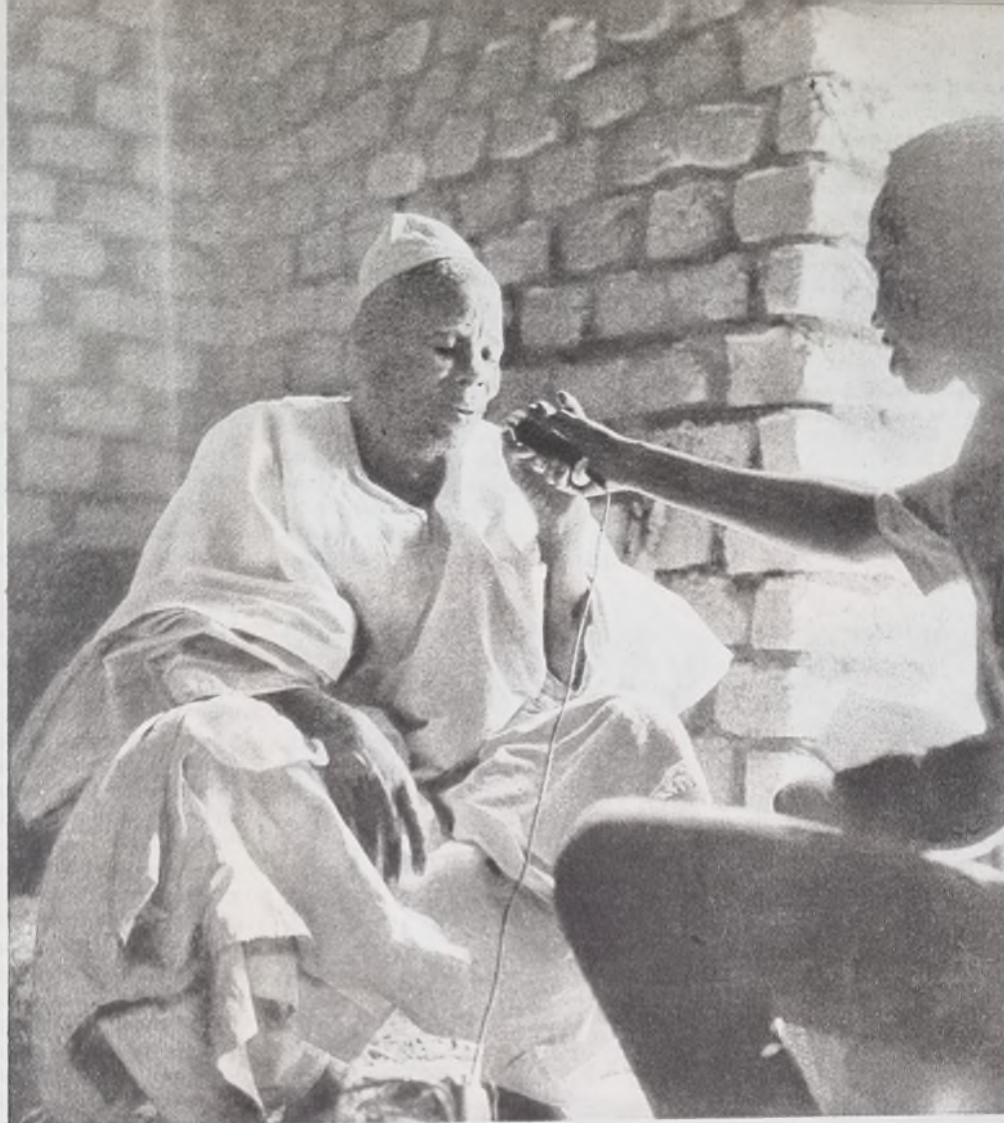


Photo © Almasy, Paris

2

Photo © Réunion des
Musées Nationaux,
Paris

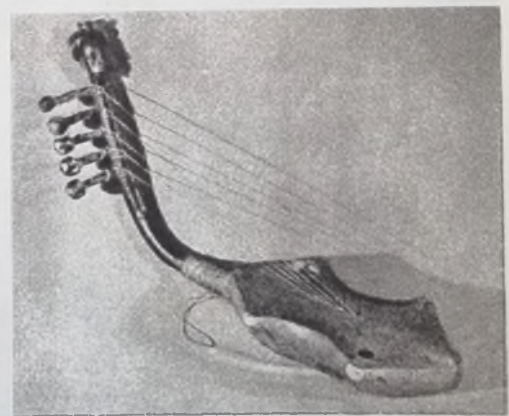
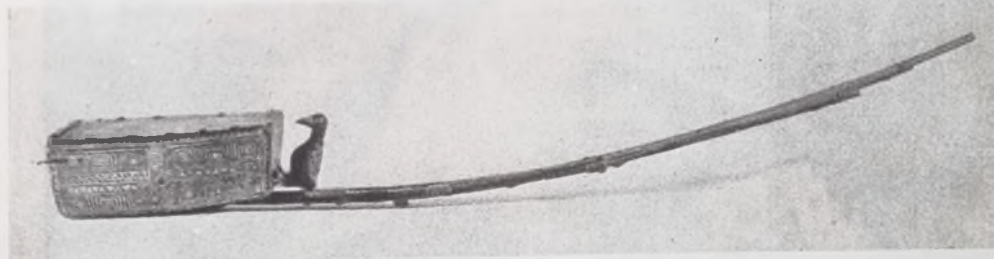


Photo © Hoa-Qui, Paris 3

Photo © Hoa-Qui, Paris 4

Африка славится разнообразием традиционных музыкальных инструментов. Вот четыре из них: 1) малийский духовой инструмент бамбара, 2) габонская арфа, 3) антропоморфная арфа из Заира, 4) гитара народа мангбету (Заир). Грифы гитары увенчан вырезанной из дерева юловой.

► как кора или балафон. Известнейшие музыканты северного Сенегала — многие из них учились своему искусству в Мали — играют на халаме (слово из языка волоф, означающее пятиструнную гитару, древнейший музыкальный инструмент). В Казамансе популярен болонг, представляющий собой род трехструнной коры и напоминающий по звучанию контрабас. Но и в этом регионе преобладают все-таки ударные инструменты.

Каким бы ни был музыкальный инструмент, научиться играть на нем нелег-

Трубачи из ансамбля «Хира-Гаси» (Мадагаскар). Инструменты европейского происхождения завоевали популярность во многих районах Африки.

ко. Например, звучание коры — и в этом главная трудность — неотделимо от мелодики языка мандинго: чтобы играть на ней, надо знать этот язык. Поскольку нот у гриотов нет, они исполняют музыкальные произведения по памяти. Им нужно запоминать мелодии, а для этого необходимо знать историю. Поскольку исторические предания традиционно воспроизводились только на двух языках — мандинго или малинке, — гриоты, играющие на коре, должны были хорошо владеть ими. Правда, в наши дни сфера применения этого инструмента расширилась: под его аккомпанемент стали исполняться песни на языке волоф и местном варианте португальского (на нем исполнял свои сказания и мой отец). Я радуюсь этому: кора, на мой взгляд, ничуть не усту-

пает другим музыкальным инструментам и заслуживает самого широкого применения.

Наибольшей популярностью пользуются в Африке ударные инструменты. У каждого народа они свои: мандинго играют на кутеро, малинке — на джембе и т. д.

В покритой лесами Центральной Африке распространены одни инструменты, в саваннах — другие. Сколько народностей, столько и разновидностей барабана.

До недавнего времени музыка считалась чисто мужским занятием. Женщины обычно только пели, иногда подыгрывая себе на каком-нибудь примитивном инструменте, а чаще всего им аккомпанировали мужья. Пение было привилегией женщины, музыка — привилегией мужчины. Очевидно, когда-то мужчины отдали песенное искусство женщине, считая это занятие менее трудным. В наши дни ситуация меняется. Так, в 1977 г. на 2-м Всеафриканском фестивале искусств в Лагосе (Нигерия) мне довелось видеть гвинейский инструментальный ансамбль, состоявший исключительно из женщин, игравших на коре и балафоне. Случалось мне слышать и чисто женские оркестры современных музыкальных инструментов — таких, как саксофон, труба, тарелки, электрогитара.

Меня часто спрашивают, бываю ли я на родине. Да, я езжу туда почти ежегодно: это вдохновляет меня, придает мне силы и веру в будущее, а «оторванность» от корней помогает мне, обогащает мое творческое воображение. Находясь за границей, я лучше понимаю то, что происходит на родине, — издалека воспринимаешь все яснее, глубже испытываешь любовь к своей земле. К тому же, живи я у себя в деревне, мне пришлось бы, помимо музыки, заниматься иными делами. Да и особой удаленности я не ощущаю: четыре часа полета — и ты в Сенегале.

В современном Сенегале охотно слушают любую музыку — от Джеймса Брауна до Джона Холлидея. Выступает здесь и Ману Дибанго, этот камерунец из Парижа или парижанин из Камеруна, так много сделавший для пропаганды африканского искусства. Он великий музыкант, многие годы выступающий вместе с другими нашими музыкантами в защиту африканского музыкального искусства, и за это его уважают. Успех Ману вполне заслужен — он очень много работает. По его мнению, «мы присутствуем при зарождении новой культуры — афроевропейской», «европейская музыка не должна оставаться в изоляции». Что касается меня, то я считаю, что ни европейское, ни африканское музыкальное искусство не должны замыкаться в себе, поскольку их развитие взаимообусловлено. Оставаясь в изоляции, искусство обречено на застой. Будущее всего мира зиждется на взаимодействии рас и культур. Это требование эпохи относится и к музыке.

Я не считаю, что традиционные формы музыки постепенно утрачивают свое прежнее значение. К тому же африканское народное музыкальное творчество, ориентирующееся на традиционные инструменты, вовсе не исключает других форм музыки на базе западной ин-



В прошлом африканские женщины только пели. Сегодня все изменилось; женские инструментальные ансамбли перестали быть редкостью. Справа: группа женщин-музыкантов из Мали.

струментовки. Со времен колонизации вот уже более трех веков африканские музыканты смело используют аккордеон, губную гармонику и гитару. До недавнего времени традиционная африканская музыка всячески замалчивалась и отрицалась Западом, где еще 20 лет назад искренне полагали, что африканцу и играть-то не на чем, кроме барабана. Настало время изменить устоявшийся в западноевропейских странах взгляд на традиционное африканское творчество, признать его право на существование наряду с другими музыкальными формами. Я выступаю в защиту народной музыкальной культуры, поскольку уверен в ее способности к дальнейшему развитию. Хотелось бы, чтобы музыкальные формы, родившиеся при взаимодействии африканской и европейской традиций, получили признание во Франции.

В африканских странах музыке отведена социальная роль: ее важнейшая задача — сопровождать празднества, передавать из поколения в поколение определенное мировоззрение. На Западе отношение к музыке совсем иное. Здесь главное — ее восприятие. Исполнитель как бы выступает с речью перед аудиторией. В последние годы, правда, наметилось некоторое взаимодействие африканской и европейской музыкальных традиций. Европейская публика уже не воспринимает африканскую музыку как нечто отжившее; с другой стороны, африканцы, знакомящие европейцев со своим искусством, поняли бессмысленность бесконечного воспроизведения на ударных инструментах древних ритмов: необходимо воссоединить традиционные формы с современной африканской действительностью, с музыкой, отражающей происходящие в сегодняшнем мире процессы — урбанизацию и взаимопроникновение различных культур.

Однако в основе этого стремления должно лежать, на мой взгляд, традиционное музыкальное творчество. Это оно научило меня полиритмии и той особой, чисто африканской манере общения с публикой. В свою очередь, выступая в Европе с концертами, записывая их на пластинки, я многому научился: искусству режиссуры, аранжировке музыкальных пьес, настройке музыкальных инструментов. Но прежде всего я считаю себя проводником культуры своего народа в Европе. Мы живем в новый век, и я хочу, чтобы общество, в котором мы живем, не останавливалось в своем развитии. ■

ЛАМИН КОНТ (Сенегал) — гриот, композитор, сказитель; сын знаменитого казаманского гриота Диали Кебы Конта. В 1971 г. приехал в Европу, где приобрел всемирную известность. Им записано более десяти долгоиграющих пластинок, включая «Chants nègres, chants du monde» (стихи и песни народов Африки) и «La kora du Sénégal». Им также написана музыка к фильму Жака Шампре и Дукура «Вакон».



Выступление ансамбля традиционной африканской музыки перед многотысячной аудиторией во время 2-го Всеафриканского фестиваля искусств, проходящего в 1977 г. в Лигосе (Нигерия).

Photo © All Rights Reserved

Photo Philip Gaunt/Unesco

Э Ж О П Е Р А Н

Доминик Жамё

Photo © Keystone, Paris



Симбиоз таких видов искусства, как опера и кино, — явление естественное, привычное, но в то же время и проблематичное.

Естественное — поскольку и опера, и кино представляют собой виды драматического искусства, к которым более или менее подходит эпитет «всеобъемлющие»: и в том и в другом случае речь идет об объединении на основе литературного текста (сценария или либретто) возможностей, которые открывает сочетание световых и цветовых эффектов, декораций и костюмов, игры актеров и пения. И если кино — наиболее распространенный сегодня вид аудиовизуальных представлений, то опера, без сомнения, самый древний из них.

Кино уже давно обратилось к опере. За последние годы появился целый ряд экранизаций: «Дон Жуан» Лози, «Волшебная флейта» Бергмана, «Травиата» Дзасфирелли, «Кармен» Розы. Имена постановщиков следует выделить, чтобы показать саму природу кинооперы: ведь известные кинорежиссеры привносят в шедевры оперного искусства свое собственное мировоззрение, создавая таким образом совершенно новые произведения. Но мы еще вернемся к этому в конце статьи.

В своем блестящем очерке, опубликованном несколько лет назад¹, Эмануэль Деко вспоминал об истоках соединения этих двух видов искусства. Еще в начале нашего века режиссеры немного кино ставили фильмы, используя для сценария более или менее переработанные либретто знаменитых опер. Так, в 1909 г. появилась «Кармен» с Региной Баде и Максом Дирли в главных ролях, в 1915 г. в США была осуществлена другая экранизация «Кармен», где героиню играла первая в кино «женщина-вамп» Теда Бара, тогда же в фильме Сесилия Б. де Милля в роли Кармен снялась Джеральдина Фаррар.

Эти первые образцы нового жанра показывают, что режиссеров не очень то заботила сама музыка, которой отводилось второстепенное место, и в этом проявились черты, ставшие впоследствии характерными для кинооперы. Так, в 1943 г. Кристиан-Жак выпустил свой фильм «Кармен», в котором главные герои (актеры Вивьян Романс и Жап Марс) фактически не пели, а разговаривали.

Приглашали сниматься и знаменитых певцов, чтобы запечатлеть их замечательное искусство. Одним из самых курьезных примеров может служить участие Шальянина в фильме Пабста «Дон Кихот», снятом в 1933 г. (в 1910 г. Шальянин спел главную партию в одноименной опере Массне и впоследст-

¹ Emmanuel Decaux «Fascination de l'irréel», «Cinématographe», novembre 1979.

Создатели первых киноопер достаточно вольно обращались с либретто и даже с музыкой. Слева: великий русский певец Федор Иванович Шальянин (1873—1933), создавший в 1910 г. образ Дон Кихота в одноименной опере Массне, а в 1933 г. повторивший эту роль в киноопере немецкого режиссера Г. В. Пабста, музыку к которой специально написал Ж. Ибер.



Снятый на пленку спектакль — одна из разновидностей кинооперы. Это «одно-временно документальный фильм и материал для архива», удивительное «сочетание тщательно отработанного исполнения и волнующей мимолетности, составляющей очарование этого искусства». Замечательным образцом фильмов такого рода является «Дон Жуан» Моцарта, снятый в 1953 г. во время проходившего в Зальцбурге фестиваля (вверху).

«С тех пор как телевизор стал неотъемлемой частью нашего быта, фильм-опера чаще всего создается именно в расчете на телевидение». Один из наиболее известных примеров — «Волшебная флейта» Моцарта, поставленная для телевидения в 1975 г. шведским режиссером Ингмаром Бергманом, а затем перенесенная на большой экран. На снимке: Йозеф Костлинггер в роли Тамино.

Фильмы-оперы, снятые в павильоне, с прекрасным составом исполнителей, в декорациях, похожих на театральные, особенно популярны в ФРГ. На снимке: Мирелла Френи (Сюзанна), Мария Эвинг (Керубино) и Кири Теканав (графиня) в комической опере Моцарта «Свадьба Фигаро», экранизированной в 1976 г. французским режиссером Жан-Пьером Поннелем.



вни много раз выступал в этой роли). Режиссер делал ставку на популярность певца, однако, как это ни парадоксально, музыки Массне в фильме не было. Не слишком соблюдалось и либретто, созданное Ари Канном по роману Сервантеса. Вместо этого на экране разворачивался на фоне природы Провапса совершенно новый сюжет под музыку, написанную Жаком Ибером.

Вот так, медленно и неуверенно, развивался жанр кинооперы. Кинорежиссеры словно побаивались оперы. Она манила их своими широкими драматическими возможностями (и потенциальным воздействием на публику), но в то же время отпугивала различного рода трудностями (плохие либретто, неудовлетворительные внешние данные певцов, искусственная манера пения и т. д.), делавшими создание настоящего фильма-оперы весьма проблематичным.

По мере превращения кинооперы в самостоятельный жанр складывались характерные для нее особенности, отличающие ее и сегодня: натурные съемки для достижения большей достоверности; применение фонограммы, позволяющей певцу сконцентрировать внимание на драматическом аспекте роли; изменение авторского варианта либретто в соответствии с замыслом постановщика.

А как же музыка? Ответ на этот вопрос прост и парадоксален: если бы не музыка, проблема кинооперы давно была бы решена!

Преимущество кинематографа в том, что он может познакомить со знаменитыми певцами гораздо более широкую аудиторию, чем оперные театры, и, кроме того, увековечить их хрупкое и мимолетное искусство. Но нужен ли для этого фильм-опера? Ведь есть же фильмы о знаменитых певцах — своего рода романтические биографии, построенные на специально написанном примитивном тексте, — в которых они исполняют лучшие произведения из своего репертуара. Какая разница, что там читают за кадром? Главное — на пленке запечатлены выступления Рихарда Тауберга, Япа Кепуры, Лили Попс, Джорджа Тилла, Андре Боже, Марии Чеботари, Энрико Карузо и многих других; ими и сегодня может воспользоваться предприимчивый редактор. В общем киноопера, с одной стороны, привлекает своими истинно феерическими возможностями, с другой — пугает неизвестными тайнами.

По-видимому, первым настоящим фильмом-оперой можно считать осуществленную в 1930 г. во время гастролей в США неапольского театра «Сан-Карло» экранизацию оперы Леопкавалло «Паяцы». После второй мировой войны был создан целый ряд киноопер, в титрах которых фигурируют одни и те же имена: композитор Верди, режиссер Галлоне, певец Тито Гобби. В 1948 г. на экран вышел еще один фильм «Паяцы», отснятый на натуре. Главные роли в нем исполнили актер и певец Тито Гобби и киноактриса Джина Лоллобриджида, которую дублировала певица. Этот фильм предложил решение проблемы: киноактеры хорошо играют и выглядят более убедительно при



Photos © Cahiers du Cinéma Collection, Paris

► съемке крупным планом, а певцы лучше поют. Дубляж вошел в практику. На этом принципе построен и фильм режиссера Зиберберга «Парсифаль» (1983).

Попробуем теперь дать характеристику трех типов современных фильмов-опер и показать свойственные каждому из них проблемы и пути их решения.

Первый тип представляет собой снятый на пленку спектакль. Это одновременно документальный фильм и материал для архива. Наиболее ярким примером такой кинооперы может служить снятый во время фестиваля в Зальцбурге в 1953 г. «Дон Жуан» Моцарта (дирижер Вильгельм Фуртвенглер). Фильм получился очень удачным прежде всего благодаря мастерству музыкантов и сдержанной манере киорежиссера Пауля Циннера. Камера словно следила за происходящим на сцене беспристрастным взором зрителя. В фильме удалось передать искусное исполнение Венского филармонического оркестра, что бывает не так уж часто при киносъемке. При всей своей традиционности впечатляют декорации и костюмы. Певцы не пытаются изображать киноактеров. Великолепно сохранено качество звука.

Из трех типов кинооперы именно этот представляется мне наиболее ценным. Для него характерно бережное отношение к главному элементу — музыке. Такие фильмы знакомят публику с современной музыкальной жизнью (обходится ей это недорого) и утоляют нашу тоску по традициям, давая представление о том, например, как пели Моцарта в 50-е годы. Кроме того, не-

посредственная съемка спектакля точно передает свойственное опере сочетание тщательно отработанного исполнения и волнующей мимолетности, составляющей очарование этого искусства.

Фильм-опера второго типа снимается в павильоне. Он особенно популярен в ФРГ, где крупные специализированные фирмы создали настоящую индустрию по производству киноопер. Обычно снимают спектакли из репертуара какого-либо оперного театра. Хорошо «обкатанный» спектакль с прекрасно подобранным для него составом исполнителей снимается в декорациях, похожих на те, в которых он идет в театре, с великолепной акустикой, удовлетворяющей всем условиям первоначальной и окончательной звукозаписи. Съемку ведут несколько камер, установленных на уровне партера или маневрирующих по «сцене». Созданный таким образом фильм представляет собой произведение совершенно определенного типа, характерная черта которого — ощущение ограниченности режиссуры и некоторой искусственности.

Фильмы, созданные в Гамбурге Рольфом Либерманом, а также «Свадьба Фигаро» Понпеля — результат кропотливой работы, но от них все-таки остается впечатление второсортности. В киноопере творческие решения тесно связаны с вопросами финансового, культурного и социологического характера. Давайте на минуту остановимся и прежде, чем перейти к рассмотрению фильма-оперы третьего типа, поговорим о «подводных камнях» этой индустрии.

Во-первых, ее продукция предназна-

Когда за выдающееся произведение оперного искусства берется талантливый кинорежиссер, использующий все технические и финансовые возможности кинематографа, получается «авторский фильм», вполне сопоставимый с оригинальным произведением. Таковы созданные в последние годы «Травиата» Франко Дзефирелли (вверху), «Кармен» Франческо Роззи (вверху справа) и «Дон Жуан» Жозефа Лоци (внизу справа). Эти фильмы, возможно, знаменуют собой новое направление в киноискусстве, способное предложить широкому зрителю наиболее адекватную замену традиционному оперному спектаклю.

чается для публики, не посещающей оперных театров, или для поклонников звезд оперного искусства, жаждущих еще раз увидеть и услышать их за умеренную плату, не покупая билета в оперу.

Во-вторых, происшедший за последние двадцать лет гигантский рост расходов на постановку музыкальных спектаклей требует все больших субсидий из государственных фондов. Так, в Европе, в частности во Франции, сложилась новая ситуация: налогоплательщик, но имеющий к опере никакого отношения, фактически платит за удовольствие других. Таким образом, оперный театр теперь не только место, где собирается элита, но и активный потребитель налоговых средств.

Такое вопиющее положение, когда людей, не относящихся к театральной публике, заставляют за нее расплачиваться, оправдывается существованием кинооперы, ибо она открывает доступ к оперному искусству широкой массе налогоплательщиков. Разумеется, выплачиваемые ими налоги не учитыва-

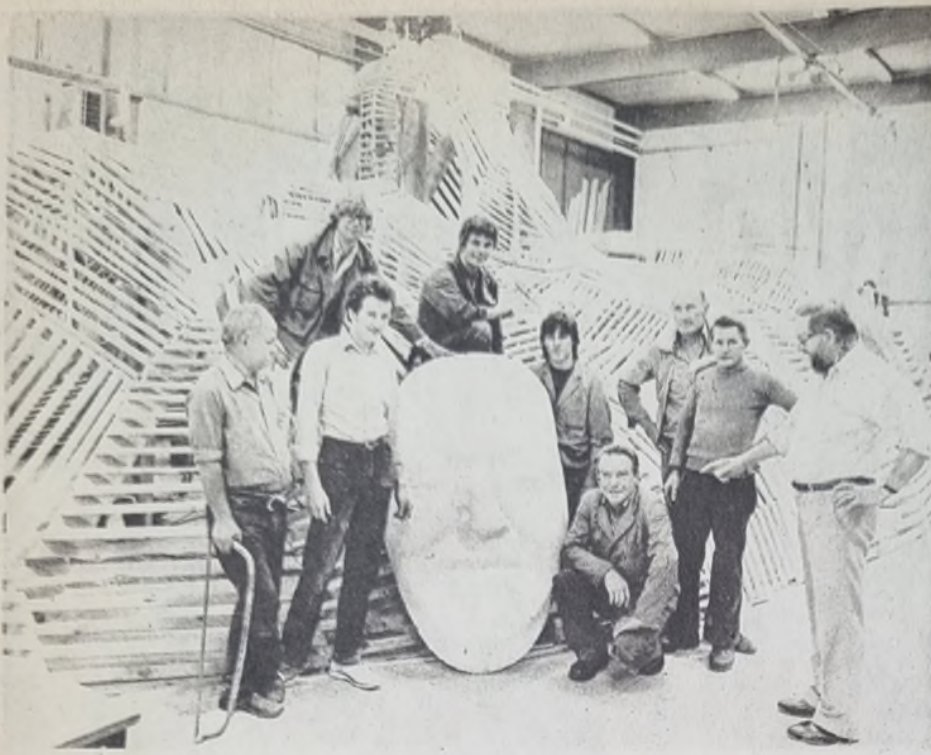


ются, и от них требуют дополнительный взнос, на сей раз в пользу кинематографа, — правда, очень скромный, равный всего лишь стоимости билета в кинотеатр.

Итак, проблема до сих пор не решена. Напротив: продолжает расширяться пропасть между привилегированным меньшинством, имеющим возможность посещать оперу, покупая билеты по высокой цене, представляющей собой лишь часть действительной стоимости мест, и не посещающими театры налогоплательщиками (возмещающими остальные расходы и в то же время лишенными таких привилегий), которым за дополнительную плату — пусть минимальную — предлагают суррогат оперного искусства. Все это не только усугубляет, но и закрепляет существующую социальную и культурную несправедливость.

С приходом телевидения кое-что изменилось, однако основные проблемы остались. Действительно, с тех пор как телевизор стал неотъемлемой частью нашего быта, фильм-опера чаще всего создается именно в расчете на телевидение. К числу наиболее известных примеров такого рода относится «Волшебная флейта» Ингмара Бергмана.

Киноопера, создаваемая для телевидения, имеет свои особенности эстетического, культурного и экономического характера, свои трудности. Небольшие размеры экрана обуславливают преобладание крупных планов, падает качество звука, возникает проблема с субтитрами, освещение кажется плоским и искусственным. Конечно, преимущество телевидения в том, что оно при-



► общает к опере десятки тысяч семей, а то и больше, к тому же подобный семейный спектакль воспринимается (хотя на деле это не так) как бесплатный. Но нельзя отрицать, что здесь уже совершенно исчезает ощущение «чуда», которое испытываешь (пусть не так остро, как в оперном театре), сидя в темном кинозале перед большим экраном. Да это и понятно — сама по себе домашняя обстановка способна разрушить очарование спектакля, уже лишённого той праздничной атмосферы, которая традиционно составляет одно из необходимых условий оперного искусства.

Не случайно поэтому телевидение все чаще обвиняют в подмене истинного оперного искусства его суррогатом, в результате чего телезритель, подобно кинозрителю, превращается в «гражданина второго сорта» в мире оперы.

В некоторых фильмах-операх киноактеров дублируют певцы. Этот метод применил западногерманский кинорежиссер Зибберберг в поставленном им в 1981 г. фильме по опере Вагнера «Парсифаль». Вверху: работа над декорациями, в которых снималась опера.

Единственный способ заставить публику забыть, что она смотрит на экран, — создать совершенно иной тип фильма, построенный на преимуществах кинематографа, предложить зрителю не посредственный вариант оперы, а нечто другое, быть может даже более значительное.

Это и есть третий тип кинооперы — творение режиссера. Представим, что кому-нибудь из известных постановщиков предлагают экранизировать прославленную оперу. Он не будет стеснен в средствах, ибо кино — это не те-

атр, где все зависит от дотаций государства, здесь все решает прибыль.

Волшебные декорации, роскошные костюмы, знаменитые исполнители, реклама, предоставляемая режиссеру свобода изменений в либретто и партитуре, поистине прометеевская смелость трактовки, оправданная стремлением показать шедевры прошлого с позиций современного художника, — все эти возможности служат залогом создания оригинального фильма, вполне сопоставимого с произведением, положенным в его основу, и заслуживающего, чтобы о нем говорили как о самостоятельной работе режиссера — например, «Дон Жуан» Лоуи. Правда, музыка часто отступает на второй план, отдавая пальму первенства изображению, но зато произведение, созданное средствами кино, может на равных соперничать с оригиналом. Таким образом сокращается дистанция между элитой и широкой публикой, между истинной культурой и ее имитацией, между оригиналом и подделкой.

Нужно заметить, что это направление киноискусства находится в самом начале своего развития. Фильмы, подобные «Волшебной флейте» Бергмана (который, следуя нашей классификации, можно отнести и к первому, и к третьему типу), продемонстрировали успешное совмещение принципов музыкального и драматического искусства, так что привилегированным посетителям оперных спектаклей не следует свысока оценивать кинооперы, которые доставляют радость стольким людям. А пути к совершенствованию открыты для всех. ■

ДОМИНИК ЖАМЕ (Франция) — музыковед, писатель, работает на радио. Автор исследований о Рихарде Штраусе (1980, 1986), Альбани Берге (1980) и Булзе (1984). В 1986 г. выводит в свет его книга «Лулу» (об Альбани Берге). В соавторстве с композитором Мишелем Фано создал серию передач «Введение в современную музыку», демонстрировавшуюся по французскому телевидению в 1981 г.

Всемирная история музыки

Представители разных стран и областей знаний совместными усилиями готовят к выпуску многотомный труд «Музыка в жизни человека», который должен заинтересовать как широкую публику, так и специалистов. Работа ведется под эгидой ЮНЕСКО и Международного музыкального совета. В этом издании будет прослежена эволюция всех жанров музыки на протяжении истории человечества, описано современное состояние музыки в основных геокультурных регионах мира с учетом распространенных в них философских и исторических концепций, исследованы факторы, влияющие на ее развитие, и музыкальные связи внутри регионов и между ними. Со времени официального открытия программы в 1982 г. было проведено несколько совещаний, на которых были назначены председатель и члены совета директоров, представляющие шесть крупных международных организаций, а также общий и региональный координаторы программы, определено содержание томов по различным регионам. Подготовка материалов идет полным ходом, она осуществляется специалистами из соответствующих регионов. Редакционной обработкой занимается международная груп-

па экспертов. Выход в свет «Музыки в жизни человека» планируется на 1991 г. — сначала на английском, французском и немецком, а затем, если будет возможно, на русском, китайском, японском, арабском и испанском языках. Предполагается также выпуск сокращенного, двухтомного, варианта на других языках. В соответствии с принятым планом издание будет состоять из двенадцати иллюстрированных томов с приложением магнитофонных кассет и грампластинок. Десять томов (II—XI) будут посвящены культурным регионам и два (I и XII) — общим проблемам. В конце каждого тома, посвященного определенному региону, будут помещены основные данные о культуре, музыке и истории каждой из стран этого региона.

«Отличие этого издания от всех предыдущих, — говорит председатель совета директоров Барри С. Брук, — состоит в том, что в нем все культуры мира получают равное освещение, а также в том, что в его подготовке и редактировании принимают участие ученые из всех уголков Земли... «Музыка в жизни человека» коренным образом изменит представление людей о развитии музыки».



Photo © Jacques Guillaume, Paris

Звуковая среда и шумовое загрязнение

Нильс Л. Валлин

Происходящий в современном мире демографический взрыв наряду с процессами урбанизации, развитием промышленности, сельского хозяйства и воздушного транспорта повлекли за собой такие побочные явления, как загрязнение окружающей среды и исчезновение некоторых видов животных.

Другое побочное явление, природа которого еще далеко не полностью исследована, — новый «звуковой ландшафт», возникший главным образом за счет значительного увеличения числа неестественных и непредусмотренных звуков.

Когда такие звуки становятся настоящим бедствием, вводятся меры, ограничивающие шумовое загрязнение. В этом случае правительства обычно вынуждены уравновешивать конфликтующие права и интересы. Возьмем такой пример: в целях снижения шума ограничивается скорость движения пригородных поездов, но при этом нельзя забывать о необходимости поддерживать на должном уровне пропускную способность транспорта. Положение особенно осложняется, когда приходится бороться со звуками «естественными», обычными: например, ограничение использования

громкоговорителей в общественных местах может быть воспринято как посягательство на свободу слова.

Таким образом, пытаясь выявить вредные элементы нового «звукового ландшафта», мы неизбежно затрагиваем вопросы, касающиеся ценностей и прав человека. Чтобы избавиться от предвзятости, часто мешающей такому суждению, попробуем для начала, оставив в стороне политические, идеологические, этические и социально-экономические соображения, рассмотреть сам механизм воздействия звука на слуховые органы человека.

Потеря слуха может быть следствием патологических изменений в двух участках: периферийном (то есть собственно ухо) и центральном (соответствующие отделы центральной нервной системы, главным образом продолговатый мозг и кора головного мозга). Последствия поражения в каждом случае совершенно различны.

Чаще всего нарушения слуха связаны с повреждением периферийного участка, иными словами, с понижением способности воспринимать звуки определенной частоты и интенсивности. Такие изменения можно измерять и диагностировать. Разработаны и соответствующие

Сегодня в уличной суете там и тут мелькают отрешенные лица молодых людей с портативными магнитофонами, наслаждающихся любимой музыкой. Иногда это своеобразный протест против городской жизни, кажущейся им невыносимой. Вверху: молодой человек у могилы «звезды» поп-музыки Джима Моррисона на кладбище Пер-Лашез в Париже, слушающий записи этого популярного певца.

нормы для разных возрастных групп, которыми руководствуются при законодательном регулировании в данной области, а также при удовлетворении судебных исков лиц, пострадавших от производственных шумов. Нарушения в периферийной части слуховых органов вызываются двумя различными видами патологических изменений: повреждениями звукопроводящего аппарата (глухота), часто возникающими как следствие отосклероза, и сенсоневритическими расстройствами слуха, затрагивающими переднюю часть ушного лабиринта (улитку). Один пример таких расстройств — так называемая болезнь Меньера; другой — болезнь, послужившая, возможно, причиной глухоты Бетховена, который жаловался на тугоухость, но не переносил, когда ему кри-



► чали. Это заболевание, представляющее собой расстройство сенсоневротического характера, известно как «шум в ушах».

Оно является результатом неблагоприятного воздействия шума на слуховые органы человека. Обычно им страдают пожилые люди, но сейчас оно все чаще встречается и среди молодых. К началу 60-х годов это заболевание было обнаружено у 35 из каждой тысячи американцев, причем такой степени, что отрицательно сказывалось на их трудоспособности. Большинство страдающих подобным нарушением слуха утрачивают способность воспринимать звуки высокой частоты (крайние правые клавиши фортепиано).

Вызываемое шумом снижение слуха возникает как следствие, с одной стороны, интенсивности звука (она измеряется по логарифмической шкале в децибелах), а с другой — продолжительности его воздействия. Английский специалист по ушным болезням Д. Р. Хэнсон считает, что максимально допустимая длительность воздействия звука в 99 децибелов не должна превышать 60 минут, а при 135 децибелах — 88 секунд. Однако известно, что средний уровень звука во время двухчасового симфонического концерта со-

ставляет (на сцене) 95—97 децибелов. Значит, если исходить из приведенной выше рекомендации, продолжительность работы оркестрантов не должна превышать одного часа в день. Это, конечно, нереально, но в то же время приходится признать справедливость требований коллективов многих оркестров о сокращении продолжительности их рабочего дня до пяти часов (тут надо учитывать и требуемое от музыкантов повышенное внимание, которое тоже порождает слуховой и эмоциональный стресс).

Д. Р. Хэнсон собрал немало данных о расстройствах слуха у любителей дискотек и концертов поп-музыки, а также

поклонников магнитофонов «Уокмен» (портативная стереосистема индивидуального пользования с наушниками). В клинической медицине известны случаи глухоты, вызванные «звуковым шоком» при посещении дискотек.

Шум в ушах — результат повреждения так называемых волосковых клеток, выстилающих базальную мембрану улитки. Под воздействием колебаний проникающих в улитку звуковых волн волосковые клетки приходят в движение, преобразуя звуковые сигналы в электрические импульсы. Величина таких колебательных движений пропорциональна амплитуде звуковых колебаний. Опыты



На четвертом месяце развития у человеческого эмбриона появляется способность к слуховому восприятию. Он слышит сердцебиение матери, а на седьмом месяце — даже внешние шумы. В первые месяцы после рождения на развитие слухового аппарата ребенка активно влияет окружающая его звуковая среда. Ребенок начинает воспринимать музыку еще с колыбели. Справа: вьетнамская мать качает своего ребенка.



Звуковая среда, или «звуковой ландшафт», с самого рождения оказывает влияние на развитие слухового восприятия человека. Крайнее фото слева: на берегах озера Титикака в Андах царит спокойствие, нарушаемое лишь шумом воды и ветра, стрекотанием насекомых и пением птиц. У берегов озера растет тростник т о р о а, давший название сделанной из него лодке. Слева: совершенно иной «звуковой ландшафт» современного города, тонущего в оглушающем грохоте уличного движения.

показали, что у шиншиллы, например, необратимые повреждения волосковых клеток отмечаются после двенадцати минут воздействия на нее поп-музыки в 120 децибелов, а при интенсивности звучания в 90 децибелов — после трех часов. Различные волосковые клетки реагируют на определенные частоты звучания, и потому шум в ушах проявляется на тех частотах, которые соответствуют пораженным клеткам. Страдающие этой болезнью часто «слышат» свист высокого тона; но это лишь субъективно ощущаемый звук, и «производит» его мозг, когда с пораженного участка базальной мембраны улитки не поступает спонтанный «сигнал» нервных клеток, требующий ответа мозга.

Восприятие звуков вообще, а также музыки может ухудшиться и в результате нарушения процессов, происходящих в отделах центральной нервной системы (например, после инсульта). В этом случае отмечаются расстройства пространственной координации, рассеянность, неспособность определить высоту звука, потеря памяти. Несколько нам известно, случаев нарушения функций мозга слишком интенсивными или слишком продолжительными звуками до сих пор не отмечалось. Однако и таким нарушениям может привести полное отсутствие слуховой стимуляции, особенно в раннем детстве, поскольку сенсорная недостаточность обуславливает недоразвитие нервных волокон и синапсов, а это в свою очередь ведет к снижению восприимчивости организма, его способности реагировать на внешние раздражители.

С другой стороны, чрезмерная шумовая нагрузка, хотя она, возможно, и не наносит прямого физического ущерба, может стать причиной стрессов, рассеянности, снижения способности к социальной адаптации и усвоению общественных ценностей. Так, на решающем этапе развития личности возникает дисгармония между нервно-физиологическими механизмами мозга и окружающей социальной-биологической средой. Как отмечает физиолог Райнер Зинц (ФРГ), «если ребенка с раннего детства подвергать длительному воздействию музыки в виде постоянного звукового фона, у него преждевременно укореня-

ется привычка «игнорировать» уровень городских шумов, а это ведет к снижению не только слуха, но и способности различать эмоциональные оттенки музыки при умеренном звучании. Акустический стресс «отключает» реакцию человека, его внимание, приводит к рассеянности, более того, к огрублению восприятия, потере музыкального чутья».

Если учесть также связь, существующую между музыкой как раздражителем и нервно-физиологическими «часами» нашего организма, невольно приходишь к мысли, что механически точный (и уже в силу этого совершенно неестественный) ритм большинства произведений «синтезированной» поп-музыки имеет мало общего с тем, что человечество при всей разности культур понимает под словом «музыка», которой присуща свободная широта дыхания и тесное взаимодействие с биением наших внутренних ритмов. Жесткая механическая правильность поп-музыки, упрощенность ее звучания — бесчеловечны. Прослушивание такой музыки через наушники системы «Уокмен» чревато многими негативными последствиями. Ведь с помощью магнитофона молодой человек легко «отключается» от кипящей вокруг него многоликой жизни. Конечно, эта добровольная самоизоляция часто бывает выражением протеста против обезличивающей сути толки больших городов. Но следствием ее непременно является утрата какой-то доли того многообразного восприятия, той наблюдательности, которые дают нам наши органы чувств в повседневной жизни: ведь то, что слышит ухо, не всегда видит глаз.

Огромный и все возрастающий уровень шумов, характерный для «звукового ландшафта» наших дней, представляет физическую угрозу для органов слуха человека; он может явиться и источником психического и эмоционального перенапряжения, которое отнюдь не способствует совершенствованию этических, социальных и интеллектуальных ценностей. В результате появляется опасность возникновения весьма стандартизированных и упрощенных музыкальных структур. А тот факт, что воздействие нового «звукового ландшафта» испытывают не себе дети и да-

же эмбрионы, указывает на возможность ускорения этого процесса.

Оградить слуховые органы человека от физического ущерба легче, чем предотвратить душевную усталость, рассеянность внимания, шаблонность эмоций, снижение восприимчивости к подлинно высоким проявлениям культуры. Именно поэтому во многих странах введено в действие законодательство, регулирующее продолжительность воздействия звуков высокой интенсивности и производственных шумов.

И тем не менее вслед за Хэнсоном и Зинцем я не стал бы выступать за принятие законов, направленных против поп-музыки, дискотек или портативных магнитофонов. Существуют веские социальные причины, объясняющие увлечение западной молодежи: стремление к солидарности, желание принадлежать к некоей общности, побороть чувство одиночества, отгородиться от мрачной действительности. Поэтому дело не в принятии новых законов; нашему обществу необходимо, несмотря на все препятствия (могущественные коммерческие интересы, рекламу, навязываемую средствами массовой информации, и т. п.), пойти навстречу запросам молодежи, изменив в чем-то саму поп-музыку, предложив молодым разумную альтернативу. Нужно убеждать музыкантов, занятых в поп-индустрии, менять, как это уже делают некоторые из них, характер создаваемой ими музыки, как, впрочем, и саму индустрию.

Не будем забывать, что одна из причин возникновения у людей тяги к музыке — потребность в звуках. Они нам действительно нужны, но желательно не выше уровня в 90 децибелов. ■

НИЛЬС ЛЕННАРТ ВАЛЛИН (Швеция) — изучал музыковедение, философию и этнографию в университетах Упсалы и Стокгольма, получил музыкальную подготовку в «Скола канторум» в Базеле. Преподаватель музыки, истории музыки и музыкальной критики, бывший генеральный директор Шведского института национальных концертов (1963—1970), Стокгольмского филармонического оркестра и Стокгольмского концертного зала (1970—1976).

Год мира



28 февраля 1986 г. был убит премьер-министр Швеции Улоф Пальме. Ниже приводятся выдержки из его речи, с которой он выступил 21 октября 1985 г. в штаб-квартире ООН в Нью-Йорке на 40-й сессии Генеральной Ассамблеи. Мы публикуем этот текст как дань уважения Улофу Пальме, посвятившему свою жизнь служению идеалам Объединенных Наций.

...Мир, разумеется, является основной целью Объединенных Наций. Мы сознаем, что мир — это нечто большее, чем просто отсутствие военного насилия. Это и стабильные отношения между государствами, основанные на соблюдении правовых норм. Борьба с терроризмом во всех его формах, с теми, кто безжалостно убивает ни в чем не повинных людей, — одна из сфер, где сотрудничество между государствами превращается в настоятельную необходимость.

Правопорядок имеет жизненно важное значение для мирных международных отношений. Это с особой силой ощущается в малых странах. Нарушение целостности и независимости одной малой страны вызывает волну гнева и беспокойства в сердцах и умах граждан других подобных стран. Для них правопорядок и соблюдение наших общих обязательств, отраженных в Уставе, представляются необходимыми факторами обеспечения мирного и безопасного будущего.

В век растущей международной взаимозависимости мы должны признать, что угрозу миру часто порождают ус-

ловия, существующие внутри стран. Нищета, голод, нарушение основных прав человека — вот причины политических и социальных волнений.

Грубые нарушения прав человека имеют место во многих странах, но в Южной Африке они закреплены законами. Политика апартеида уникальна своей ужасающей безнравственностью. Апартеид обречен, так же как и незаконная оккупация Южной Африкой Намибии. Мы опасаемся, что это закончится хаосом разрушения и кровопролитием, ответственность за которые полностью ляжет на режим белого меньшинства, тем не менее нас не должна покидать надежда на возможность мирного перехода к демократическому обществу путем диалога и соглашения. Долг всех стран мира — способствовать этой борьбе за свободу.

Мы являемся свидетелями массовых, не виданных по масштабам миграций между государствами и континентами. Причин тому много: голод и войны, стихийные бедствия и преследования. Неизбежное в ходе такого процесса столкновение культур привело во многих

странах к возрождению шовинизма и расизма. Настало время внимательной отнестись и к этой опасности. В борьбе против нее нам помогают воодушевление и готовность к действиям некоторых представителей молодого поколения. То, что они выдвинули лозунг «Руки прочь от моих братьев!» делает им честь... Многим людям старшего поколения — и в правительстве, и вне его — было бы полезно прислушаться к их голосу.

Для многих людей Объединенные Нации означают нечто весьма конкретное, существенный элемент их повседневной жизни.

Африканские дети учатся читать в школе, финансируемой ЮНЕСКО. Азиатский фермер получает мешок с семенами, на котором написано «ФАО» (Продовольственная и сельскохозяйственная организация ООН) или «ВПП» (Всемирная продовольственная программа). Технические проекты, осуществляемые в рамках Программы развития ООН (ПРООН), охватывают почти все развивающиеся страны мира. Беженцам на всех континентах помогает Верховный комиссар по делам беженцев. Женщины, борющиеся за равноправие и человеческое достоинство, получают поддержку на форумах ООН, таких, как недавняя конференция в Найроби. Многие гражданские лица чувствуют себя в большей безопасности благодаря присутствию в их странах сил ООН по поддержанию мира. Если Всемирная организация здравоохранения (ВОЗ) и Детский фонд ООН (ЮНИСЕФ) сумеют осуществить свою инициативу — сделать к 1990 г. всем детям мира прививки от серьезных инфекционных заболеваний, — множество семей будут обязаны этим ООН.

Издание ежемесячного журнала «Курьер ЮНЕСКО» на русском языке с 1957 года осуществляется ордена Трудового Красного Знамени издательством «Прогресс» (Москва) по поручению Комиссии СССР по делам ЮНЕСКО.

При перепечатке материалов обязательна ссылка на «Курьер ЮНЕСКО» с указанием автора. Подписанные статьи выражают мнение их авторов, которое может не совпадать с точкой зрения ЮНЕСКО и редакции журнала. Подписи и фото и заголовки готовятся сотрудниками редакции.

Главная редакция (Париж)

Заместитель главного редактора
Ольга Родель
Ответственный секретарь
Джиллиан Уиткомб
Помощник главного редактора
русский яз.: Николай Кузнецов
английский яз.:
Рой Малкин
французский яз.: Алан Леван
Неда эль-Хезен
испанский яз.: Ф. Фернандес-Сантос
Хорхе Эриксе Адоум
арабский яз.: Абдель Рашид аль Саедн Мухаммедин
издания шрифтом Брайля: Ф. Поттер
Документация: Кристиан Буше
Иллюстрации: Армен Байли
Оформление: Жорж Серва
Редакция: Фернандо Аниса
Специальные проекты: Пегги Дюллен

Национальные редакции

немецкий яз.: Вернер Мерили (Берн)
японский яз.: Сентиро Кодзима (Токио)
итальянский яз.: Мерно Гандотти (Рим)

язык хинди: Раджмани Тивари (Дели)
язык тамилы: М. Мохаммед Мустафа (Мадрас)
язык иврит: Александр Брайдо (Тель-Авив)
персидский яз.:
голландский яз.: Поль Моррен (Антверпен)
португальский яз.: Бенедито Силва
(Рио-де-Жанейро)
турецкий яз.: Мефра Ильгезер (Стамбул)
язык урду: Ханум Мохаммед Санд (Карачи)
каталонский яз.: Жоан Керрерас-и-Марти
(Барселона)
малайзийский яз.: Азиза Хамза (Куале-Лумпур)
корейский яз.: Пак Сан-Гиль (Сеул)
язык суахили: Домино Рутазабисеба
(Дар-эс-Салам)
македонский, хорватско-сербский, словенский,
сербскохорватский языки: Божидар Паркович
(Белград)
китайский яз.: Шень Гофень (Пекин)
болгарский яз.: Горан Готев (София)
греческий яз.: Николас Папагеоргиу (Афины)
сингальский яз.: С. Дж. Суманасекара Банде
(Коломбо)
финский яз.: Марьята Оксанен (Хельсинки)
шведский яз.: Ингер Роби (Стокгольм)
баскский яз.: Гуруц Ларраньяга (Сан-Себастьян)
тайский яз.: Савитри Сувансавити (Бангкок)

„Обеспечить мир и будущее человечества“

Так формулируется девиз Международного года мира (МГМ) — 1986, — в течение которого, в частности, ООН, и ЮНЕСКО отметят свое 40-летие. Это далеко не случайное совпадение предоставляет государствам-членам, как указывается в соответствующих документах ООН и ЮНЕСКО, посвященных МГМ, уникальную возможность подтвердить свою приверженность целям и принципам ООН и ЮНЕСКО, а также активно содействовать повышению их роли и авторитета в укреплении мира, безопасности народов и развитии международного сотрудничества.

Если учесть, что главная цель ООН, определенная в ее Уставе, — «избавить грядущие поколения от бедствий войны, дважды в нашей жизни принесшей человечеству горе», а ЮНЕСКО и была создана «с целью постепенного достижения, путем сотрудничества народов всего мира в области образования, науки и культуры, международного мира и всеобщего благосостояния человечества», то понятны их призывы в МГМ к государствам-членам «еще больше содействовать укреплению мира во всем мире», «внести еще больший вклад в укрепление международного мира и безопасности».

В этом свете представляется глубоко символическим предложение СССР, чтобы 1986 год стал не просто мирным годом, но и началом создания всеобъемлющей системы международной безопасности, а каждый последующий год до конца столетия становился вехой на пути к полному освобождению человечества от ядерного оружия, к устранению угрозы всеобщего уничтожения.

Основы всеобъемлющей системы международной безопасности — в военной, политической, экономической, гуманитарной областях, выдвинутые XXVII съездом КПСС, как это подчеркнул в своем послании Генеральному секретарю ООН Х. Пересу де Куальяру Генеральный секретарь ЦК КПСС М. С. Горбачев, гармонично согласуются с целями и задачами МГМ, ибо речь идет о превращении мирного сосуществования в универсальный принцип межгосударственных отношений, воплощаемый в конструктивном и созидательном взаимодействии государств и народов.

Выдвигая широкомасштабную программу обеспечения международной безопасности, СССР исходит из того, что мероприятия, планируемые и осуществляемые в рамках МГМ, призваны содействовать совместным акциям государств и народов в целях устранения военной опасности, мобилизации на это самых широких народных масс.

В целях устранения военной опасности СССР и предлагает начать с 1986 года осуществление программы «всеобщей безопасности через разоружение — программы полной ликвидации ядерного оружия во всем мире, и МГМ служит этому дополни-

тельным политическим и нравственным стимулом. Рассчитанная на 15 лет программа предусматривает поэтапное и последовательное осуществление процесса полного освобождения Земли от ядерного оружия к концу нашего тревожного и беспokoйного века, чтобы завершить его под знаком мира и ядерного разоружения, вступив в 2000 год под мирным небом и космосом.

Не вдаваясь в детали программы, изложенной М. С. Горбачевым 15 января, с. г. и повсеместно горячо поддержанной широкой международной общественностью, отметим, что первый этап ядерного разоружения начинают СССР и США, на втором — к ним подключаются остальные ядерные державы, на третьем — завершается ликвидация всех еще оставшихся ядерных вооружений и вырабатывается универсальная договоренность о том, чтобы это оружие никогда больше не возродилось.

Само собой разумеется, что уже с самого начала осуществления программы ядерного разоружения ей должен сопутствовать взаимный отказ от создания, испытаний и развертывания ударных космических вооружений — СССР предлагает не тратить те немногие годы, что остались до третьего тысячелетия, на создание крайне опасного для человечества космического оружия, которое якобы предназначено для того, чтобы сделать ядерные вооружения ненужными, а уничтожить сами эти ядерные вооружения, свести их в конечном счете к нулю. Космос должен остаться мирным, открытым для его мирного освоения силами всего человечества.

Практический шаг к ликвидации ядерных вооружений — прекращение испытаний ядерного оружия. По мнению всех специалистов, это действительно надежно прекращает каналы совершенствования ядерного оружия. А эта задача — первоочередная. Одно лишь сокращение ядерных арсеналов без запрета на испытание ядерного оружия не даст выход из дилеммы ядерной угрозы, ибо модернизируется остающаяся часть, сохраняется возможность создавать все более изощренное и смертоносное ядерное оружие, опробовать его новые разновидности на испытательных полигонах.

Вот почему с самого начала необходимо договориться о прекращении любых ядерных взрывов. Вот почему еще 6 августа 1985 года СССР объявил о своем одностороннем моратории на любые ядерные взрывы. И хотя невозможно до бесконечности проявлять одностороннюю сдержанность в отношении ядерных испытаний, СССР неоднократно объявлял о продлении своего моратория. Последний раз — 14 мая с. г., спустя несколько дней после постигшей его беды — аварии на Чернобыльской атомной электростанции, когда советские люди впервые реально столкнулись с такой грозной силой, как ядерная энергия, вышедшая из-под контроля.

«В мире в целом, и это следует подчеркнуть, — сказал М. С. Горбачев, — с по-

ниманием отнеслись к постигшей нас беде и нашим действиям в этой сложной обстановке.

Мы глубоко благодарны друзьям из социалистических стран, проявившим солидарность с советским народом в трудный момент. Мы признательны политическим и общественным деятелям других государств за искреннее сочувствие и поддержку.

Мы выражаем добрые чувства зарубежным ученым и специалистам, которые проявили готовность оказать содействие в преодолении последствий аварии. Хочу отметить участие американских медиков Р. Гейла и П. Тарасаки в лечении больных, а также поблагодарить деловые кружки тех стран, которые быстро откликнулись на нашу просьбу о закупке некоторых видов техники, материалов, медикаментов.

Мы должным образом оцениваем объективное отношение к событиям на Чернобыльской атомной электростанции со стороны Международного агентства по атомной энергии (МАГАТЭ) и его генерального директора Ханса Бликса.

Иными словами, мы высоко ценим сочувствие всех, кто с открытым сердцем отнесся к нашей беде и нашим проблемам».

Действительно, для тех, кто не потерял способности честно мыслить и не снимает с себя ответственности за нашу общую судьбу, эта трагедия послужила предостережением — в нашем взаимозависимом мире наряду с проблемами мирного атома существуют проблемы атома военного. И эти проблемы военного атома сегодня самые главные. Авария в Чернобыле еще раз высветила, какая бездна разверзнется, если на человечество обрушится ядерная война. Ведь накопленные ядерные арсеналы таят в себе тысячи и тысячи катастроф куда страшнее и просто несопоставимее по масштабам с бедой в Чернобыле.

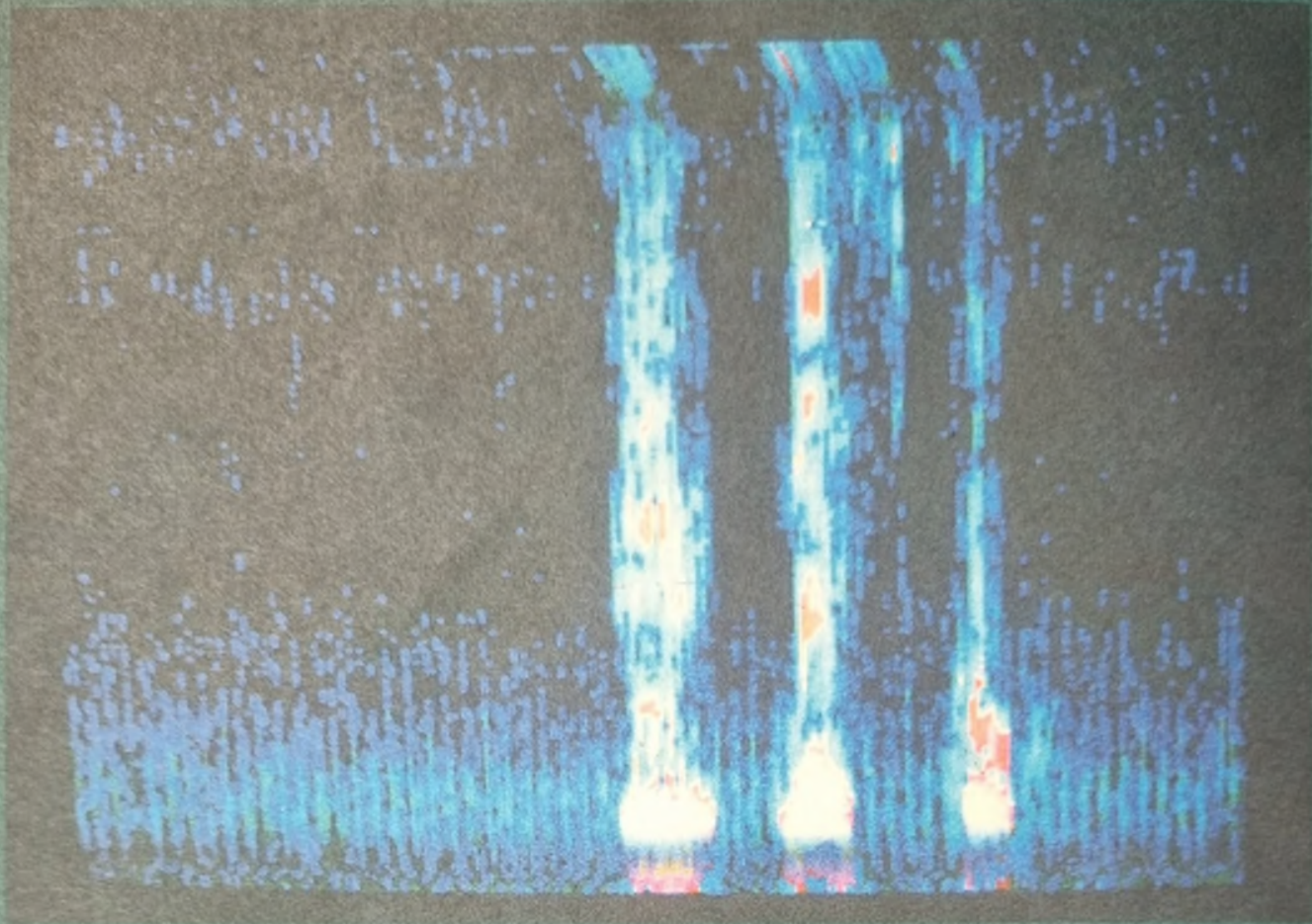
Эта беда как еще один удар колокола, еще одно грозное предостережение: ядерная эпоха требует нового политического мышления и новой политики. Взвесив все обстоятельства, связанные с безопасностью своего народа и всего человечества, Советское правительство и приняло решение продлить свой односторонний мораторий на ядерные испытания до 6 августа нынешнего года — именно в этот день более 40 лет назад на японский город Хиросима была сброшена первая атомная бомба, повлекшая гибель сотен тысяч людей.

Ко всему миру обращен комплекс новых советских предложений. Ядерный век властно требует нового подхода к международным отношениям, объединения усилий государств с различным общественным строем во имя прекращения губительной гонки вооружений, чтобы человечество никогда больше не знало страха перед ядерной, химической или любой другой угрозой уничтожения и было твердо уверено в собственном выживании и продолжении рода человеческого.

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР РУССКОГО ИЗДАНИЯ
Т. Ю. СОЛОВЬЕВА-МАМЕДОВА

Адрес русской редакции: 119847, ГСП-3, Москва, Г-21, Zubовский бульвар, 17, т.: 247-18-40

Ордена Трудового Красного Знамени типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. Зак. 328



Акустика — учение о звуке и его воздействии на человека — имеет важное значение для современных композиторов, стремящихся к созданию новых звуковых эффектов. На этих двух снимках показан спектральный анализ голоса молодого француза, произносящего «ЮНЕСКО» (вверху) и «Привет друзьям ЮНЕСКО!» (внизу).
Photo © In Camera, Paris

