

ЭТИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ ЗВУКА В АКАДЕМИЧЕСКОЙ МУЗЫКЕ

Досліджується цікавий феномен взаємозв'язку музики і етики. Підкреслено роль церковної музики у формуванні духовного світу людини. На численних прикладах доведено вплив класичної музики на систему життєвих цінностей.

Ключові слова: *музика, християнська культура, православна традиція, етика.*

Исследуется интересный феномен взаимосвязи музыки и этики. Подчеркнута роль церковной музыки в формировании духовного мира человека. На многочисленных примерах доказано влияние классической музыки на систему жизненных ценностей.

Ключевые слова: *музыка, христианская культура, православная традиция, этика.*

An interesting phenomenon of inter of music and ethics is investigated. The role of church music in the forming of the human spiritual world is exposed. The influence of classical music on the system of vital values is proved in the numerous examples.

Keywords: *music, christian culture, orthodox tradition, ethics.*

Связи музыки и этики исторически гораздо более длительны, чем музыки и эстетики. И сама эстетика как наука о прекрасном, об искусстве, возникшая в XVIII в., явилась детищем теорий этики и «хорошего вкуса». Без проблем этики невозможно адекватно изучать музыку, связанную с церковью, - григорианское пение, знаменный распев, И.С.Баха, В.Титова и т.д. Существует обоснованная позиция, что серьезная академическая музыка - порождение христианства, следовательно, и его этики. Хотелось бы осветить этическую функцию самого музыкального звука в академической музыке, его «привязку» к христианской культуре.

Христианская собственно церковная музыка имела традиционные названия – «ангелоподобное пение», «ангельское пение», «божественное пение». Это пение считалось дарованным высшими силами, «богодухновенным», небесным. Его прототипы в Старом Завете - серафимы и херувимы окружают Господа и поют ему славу, в Новом Завете – ангелы в Вифлееме поют славословие родившемуся Христу. Задачей музыканта было «постижение и воспроизведение «небесных» песнопений, воссоздание божественного образа, передаваемого с помощью древних священных подлинников» /1/. Именно божественное, ангельское пение стало прототипом храмового пения, получившего, в противоположность мирским песням, название «*песнь новая*». «Церковные гимны – суть копии небесных архетипов, - говорит Псевдо-Дионисий в своей книге «О небесной иерархии», - поэтому они должны подражать небесным образцам» /2/. «Пойте Господу песнь новую», - говорится в стихах псалмов. В результате такого поиска возвышенного, благочестивого, высоконравственного стиля храмового христианского пения появилась та серьезность и глубина музыкального выражения, которая сказалась на дальнейшей многовековой истории развития европейской музыки как музыки «серьезной». Как пишет Н.Ефимова, «трудно не согласиться с мнением известного немецкого медиевиста Матиаса Билитца, подчеркивающего, что высокое музыкальное искусство возникло именно в литургическом пространстве» /3/. Оттенок «божественности» сохранился в самой акустически чистой структуре певческого голоса, благодаря чему эпитеты «ангельский голос», «божественное звучание» стали весьма привычными для музыки европейской

МУЗИКА ТА СПЛКУВАННЯ

академической традиции в разные периоды истории. «Священные песнопения Бёрда, а также его градуал по красоте и возвышенности достойны Бога и ангелов», - писал Г.Пичем в 1622 /4/. «Ангельски чистое искусство», «божественные великие симфонические творения» находим у В.Г.Вакенродера в 1799. Э.Т.А.Гофман даже настаивал (1814): «...По своему внутреннему своеобразному существу музыка... - это религиозный культ, и истоки ее надо искать в религии, только в религии, в церкви» /5/.

И если обратиться к западной христианской ветви, григорианскому пению, то подражание ангелам будет выражено в культивировании высоких голосов, высокой тесситуры и мягкости звука. Совсем иным стало то же божественное пение в русской православной традиции. Более суровый северный климат располагал к культивированию, наоборот, низких голосов - густых, насыщенных по тембру, - к уникальной в Европе культуре басов-октавистов. «Славить Бога надо важным, серьезным гласом», - учила русская церковь. Когда в XVII в. русские музыканты впервые поехали на Запад и непременно пожелали услышать католическое пение, они были совершенно поражены, как им представилось, несолидностью, несерьезностью голосов латинян: «птичье пение», «вересканье» - возмущались они.

С христианской церковной традицией связан гармонично настроенный музыкальный звук – в противоположность, например, характерному гортанному звуку в исламском религиозном обряде. Культура гармоничного настраивания звука при этом идет еще от опыта Древней Греции. Об этом свойстве звука акустик А.Володин пишет: «Одним из важных свойств музыкального звука является его внутренняя консонантность, своеобразная приспособленность к музыкальной интонации и гармонии» /6/. Таким образом, и развитие европейской гармонии – по акустическому столбу вверх – вытекает из свойств гармонически выстроенного звука.

Да и вся академическая музыка всегда держит в поле своего зрения гармонично-прекрасное как идеал, чем сильно отличается от драмы, кино, изобразительного искусства. По словам А.Сохора, «критика и обличение действительности не заняли в музыке такого большого места, как в литературе или живописи, театре или кино, хотя и представлены в ней яркими образцами» /7/.

Эпохой наибольшего распространения «негатива» в искусстве, также и в музыке, стал XX в. Как повел себя музыкальный звук?

Отчасти он стал сдавать былые позиции, и проблема звука в музыке и XX и XXI вв. стала острейшей. В австронемецком экспрессионизме А.Шенберг ввел приемы пения-говорения *Sprechstimme* и *Sprechgesang* – в «Лунном Пьеро» (трижды семь стихотворений по А.Жиро), опере «Моисей и Аарон», «Уцелевшем из Варшавы» для чтеца, мужского хора и оркестра, Псалме №130 для хора и др. соч. По поводу «Уцелевшего из Варшавы» композитор писал (1948): «Здесь нигде не должно быть пения, нигде не должно быть определенной высоты звука» /8/. Если бы мы прослушали начало «Моисея и Аарона» - молитву Моисея, - то заметили бы следующее звуковое расслоение: в партии Моисея нет гармоничного пения, это *Sprechgesang*, этическое начало воплощается через словесный текст, а ангельское звучание передается ансамблю тянущихся вокальных голосов с затрагиванием высокого регистра.

Из числа других способов отступления от «божественного» звука можно указать на обращение композиторов к фольклорной манере пения, так называемому «открытому звуку» и к как бы языческим выкрикам и завываниям. Мы находим это, например, в произведении современного российского композитора А.Раскатова «Голоса замерзшей земли» для 7 вокальных голосов, духовых и ударных инструментов на русские народные тексты (2000-01). В финале произведения почти нет признаков

МУЗИКА ТА СПІЛКУВАННЯ

«ангельського пєня», но етичне начало дається в народному тексті: дєвушка возлагає на голову любимого венки – «носи, мой друг, не складавай, люби мене, не покидай».

Принципальне відступлення від етично-божественного начала в музиці в ХХ в. наступило в рок-музиці. «Рокери» совершили покусєння на святе святих в християнствє – самого Иисуса Христа, с превозношенієм дьявола, сатани. Например, австралийская группа хєви-метал имеет название «AC/DC», «Anti-Christ/Dead Christ» («Антихрист/мертвий Христос»). Одна из песен М.Джєггера именовалась «Симпатія к дьяволу». Неоднозначным оказалось и отношение к опере Э.Ллойда Уєббера «Иисус Христос – суперзвезда». С одной стороны, католическая церковь не приветствовала появление на сцене поющего и танцующего в рок-ритмах Спасителя. С другой стороны, как отмечает А.Козлов, опера возвысила все рок-движение обращением к этой святой теме. По его словам, он знал «немало как молодых хиппи, так и взрослых людей, ставших христианами под воздействием этого произведения» /9/.

Сатанинство и покусєння на Христа не могло не обернуться и покусєнням на «божественный» звук, присущий академической музыке. Конечно, в рок-песнях достаточно много обычного, хотя и неклассического пєня. Но именно в этой субкультуре гипертрофия, «вздернутость» звука особенно велики. Пример - вокал американского гитариста Д.Хєндрикса, своего рода «экспрессионизм»: отчаянное пєние-говорение, то истошное, то переходящее в страшный шепот, хрип, завывание, стоны, свист, с криками на высоких нотах «ау!», «вау!». Поскольку музыкант избегает кантилены, то его интонированная рєчь временами неожиданно напоминает Sprechgesang А.Шєнберга, однако, без высокой идеи в словесном тексте. Другие примеры - песни британской группы хард-рока «Deer purple». Песня «Hush» («Тихо!») начинается пугающим нечеловеческим животным криком, после чего оглушительно вступает усиленная динамикой электрогитара. «Speed King» («Король скорости») насыщена перенапряженным вокализированием в фальцетном регистре, с выкриками, хрипом, саркастическим смехом, глиссандированием и завываниями гитары. Участвует певец Ян Гиллан, исполнитель партии Иисуса Христа в опере Уєббера. Патологический хрип в низком регистре, напоминающий звериный, стал отличительным знаком рок-группы «Gorguts». Трудно представить нечто более удаленное от «божественного» пєня академической музыкальной традиции.

Соответственно такому звуку предстают и музыкальные эмоции. В.Морозов (совместно с Ю.Кузнецовым и А.Харуто) провели исследование голосов солистов тяжелого рока (в том числе из «AC/DC» и «Gorguts») в сопоставлении с голосами академических певцов (И.Козловского, С.Лемешева и др.). Предлагалось определить эмоции в звучании предъявленных произведений и выразить их в баллах. У классических певцов: «благополучие» - 4,6 балла, «радость» - 3,3, «печаль» - 3,7, «уравновешенность» - 3, 3 и т.д. У рок-вокалистов: «агрессивность» - 6,5 баллов, «злость» - 6,7, «недовольство» - 6, 4, при минимальной «радости» – 1,3 балла /10/.

Академическая же музыка ХХ в., с ее авангардной установкой, даже при том наплыве негативных сюжетных ситуаций, который ее захлестнул, стремилась сохранить дарованный ей традицией музыкальный звук. Уже говорилось о раздвоении в звуке, произошедшем в творчестве А.Шєнберга: в противовес уходу от пєня в Sprechgesang он возвышает красивое гармоничное пєние, идущее параллельно в хоре или ансамбле. А А.Веберн, гораздо более крайний радикал в музыкальном языке, прежде всего, стремился избегать негативности в словесных текстах, и в экстатический восторг его приводили противоположные тому слова-образы - «свет», «солнце», «звезды», «небо». Соответственно он никогда не применял ни Sprechstimme, ни Sprechgesang, а любил только классическое пєние, которое (особенно при звучании женских голосов) возносил в яркий высокий небесно-светлый регистр.

МУЗИКА ТА СПЛКУВАННЯ

Примечательным примером, когда в опере XX в., в противовес негативному, трагическому сюжету, в вокале удерживается гармония «божественного пения», служит опера Р.Щедрина «Лолита» по роману Н.Набокова (1994). Пример - ариозо Лолиты, №17 «Мы жили в лагере так весело», которое сперва исполняла 19-летняя студентка Стокгольмской консерватории Л.Густафсон. Нюансы, которые предписывает композитор интонированию Лолиты - нежнейшие: *dolce, quasi flageoletti, sotto voce, pianissimo*. Голос легкими скачками восходит к самым высоким звукам диапазона и так же легко слетает вниз. В таком пении прослушивается тот нежный голос ангела, который был заложен в основах европейской академической музыкальной культуры. Щедрин таким вокальным звучанием не только характеризует юное существо, девочку 12 лет, но и отдает должное этическому благородству самой академической музыки в целом, этике оперной музыки. И композитор справедливо замечает, что скандальный сюжет «Лолиты» приобретает определенные черты натуралистичности в театре, в кино, но не в опере. Мы скажем, что оперу от этого защищает та гармоничная чистота, которая кроется в его звуке - «божественного» происхождения.

В том же направлении можно рассуждать и о таких операх XX в., как «Лулу» А.Берга или «Джезуальдо» А.Шнитке: негативу сюжета противостоит музыка с красотой звучания ее голосов и инструментов оркестра.

Если же в XX в. и тема избирается религиозно-духовная, то сразу возвращается весь комплекс «божественного пения», вместе с гармонически и этически чистым звуком и определенной строгостью эмоций. Пример - «Agnus Dei» из «Берлинской мессы» А.Пярта (1990/1997). Обратим однако внимание на особенность его музыкального звука. Пярт – эстонец, уроженец северной страны, близкой Германии и католичеству, хотя сам он православный по крещению. Эмоция музыки Пярта в католическом жанре мессы весьма строга, сурова и значительно отличается от той сладостно-восторженной мягкости, которая сохранилась в пении, например, Миланского аббатства, на сравнительном юге Европы. Чистота музыкального звука здесь соединена с кьеркегоровской грустью и холодом Севера.

Важно взглянуть на звук и с социально-психологической позиции. Ведь из всех элементов музыки звук - самый непосредственно воспринимаемый. Он мгновенно и напрямую устанавливает психологический контакт со слушателем, с человеком. А коммуникативность, общение – аспект, совершенно неотделимый от искусства, его предназначения. И когда речь идет о художественной сфере, контакт обуславливает общение творческое, обладающее особой ценностью - как несущее историческое движение социума. Современный философ С.Заветный формулирует следующее: «Наиболее ценным /.../ является творческое общение, благодаря которому человек обогащает мир новым, реализуя таким образом свое предназначение и предназначение всего человечества. Отсюда ответственность человека перед миром...» /11/.

Подводя итоги сказанному о связи музыки с этикой через содержание звука, подчеркнем, что классическая, академическая музыка в своем историческом движении сквозь века христианской эры создала не только колоссальный художественный опыт, но, как показывает один лишь ее звук, накопила устои нетленной ценности – устои нравственные.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вагнер К.Г., Владышевская Т.Ф. Искусство Древней Руси. М., 1993. С.177.
2. Там же. С.177.
3. Ефимова Н. Раннехристианское пение в Западной Европе VIII-X столетий. М., 1998. С.31.

МУЗИКА ТА СПІЛКУВАННЯ

4. Цит. по: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII-XVIII веков. М., 1971. С.548.
5. Цит. по: Музыкальная эстетика Германии XIX века. М., 1982. Т.2. С.10.
6. Володин А. Роль гармонического спектра в восприятии высоты и тембра звука //Музыкальное искусство и наука. Вып. 1. М., 1970. С.18.
7. Сохор А. Вопросы социологии и эстетики музыки. Ч.П. Л., 1981. С.205-206.
8. Шенберг А. Письма. СПб., 2002. С.354.
9. Козлов А. Рок. Истоки и развитие. М., 2001. С.86.
10. Морозов В.П. К проблеме эмоционально-психологического воздействия музыки на человека // Вестник РГНФ. 1997. №3. С.239.
11. Заветный С.А. Без творческого общения нет философии, а без философии нет творческого общения //Філософія спілкування: Філософія, психологія, соціальна комунікація. Науково-практичний журнал. 2009. №2. С.21.

Kholopova V.N. The Ethical Function of Sound in the Academical Music.

УДК 316 А 28

Герасимова-Персидская Н. А.

О НОВЫХ СМЫСЛАХ В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКЕ

За століття свого існування музика як засіб спілкування створила великий фонд знаків. Зміни, що відбулися в духовному житті людини ХХ століття, відбилися і на цій знаковій системі. Стаття присвячена тим новим смислам, які виникли в сучасній музиці.

Ключові слова: музика, знакова система, сучасна музика.

За века существования музыка как средство общения создала большой фонд знаков. Изменения, которые произошли в духовном мире человека ХХ века, отразились и на этой знаковой системе. Статья посвящена тем новым смыслам, которые проявились в современной музыке.

Ключевые слова: музыка, знаковая система, современная музыка.

In the course of centuries music has accumulated numerous signs. In the XXth century the changes in human mentality have influenced the sign system of modern music too. In the article new senses in the contemporary music are discussed.

Key words: music, sign system, modern music.

Музыка по своей сути является средством общения. К нам – слушателям – обращается автор произведения, мы собираемся вместе на концерте, и каждый знает какое возникает единство всего зала при проникновенном исполнении гениальной музыки. Несмотря на прекрасные возможности слушания дома, наедине с аппаратурой, мы по-прежнему стремимся пережить музыку в общении с исполнителями и публикой.

За столетия сложился фонд музыкальных знаков, которые помогают нам не потеряться в звучащем материале и, большей частью интуитивно, прозревать его смысл. Слушатели обычно об этом не задумываются, отдаваясь течению музыки, с удовлетворением узнавая знакомые темы, чутко реагируя на новые интонации.