

Дина КИРНАРСКАЯ

АРХИТЕКТОНИЧЕСКИЙ СЛУХ В СТРУКТУРЕ ОДАРЕННОСТИ КОМПОЗИТОРА

КРАСОТА — ЭТО СОРАЗМЕРНОСТЬ

Композиторское творчество может показаться воплощением свободы: любую тему автор-композитор может вызвать из небытия, придать ей желаемую форму, он может придумать для нее продолжение, какое пожелает, и, наконец, когда захочет, он может завершить развитие. В отличие от архитектора, композитор не связан практичностью своего замысла, в его музыкальном «дворце» никто не будет жить. В отличие от художника прошлых столетий, он не связан идеей правдоподобия — его картина ни на кого и ни на что не должна быть похожа. В отличие от поэта, он не связан значением слов и правилами языковой грамматики. И в то же время композитор гораздо более не свободен, нежели любой из его собратьев-творцов. Всю свою логику музыкальное произведение черпает в себе самом — оно не обладает прямым и явным сходством с реальным миром; степень его внутренней связности, органичность его формы определяют его качество. Такое сочинение можно уподобить растению, проросшему из зерна, или живому организму, развившемуся из зародыша: подобно тому, как в неповторимой комбинации генов заложен «проект» целого организма, так и музыкальное сочинение с неизбежностью развертывается из композиторского замысла, воплощает композиторскую идею.

Анализируя музыкальные произведения, выдающийся скрипач Иегуди Менухин нашел для себя наилучший метод анализа, позволивший понять, почему именно такие, а не другие мотивы оказались

именно на этом, а не на другом месте, и как шаг за шагом из первоначальной идеи выросло именно это, а не другое сочинение. «Как биохимик, обнаруживающий, что каждая человеческая клетка несет отпечаток всего организма, которому принадлежит, я должен был установить, почему именно эти, а не другие ноты принадлежат этой сонате. Мог ли я теперь удовлетвориться обычным музыкальным анализом, который говорит об экспозиции, разработке, репризе и коде и всевозможных модуляциях в тех или иных тональностях... Такая информация так же бесполезна как описание человека, который весит столько-то, имеет темные волосы и карие глаза; сам человек проскальзывает сквозь эти категории. Композитор же прокладывает свой путь сквозь всю симфонию к последнему триумфальному такту только для того, чтобы убедиться, насколько выбор каждого шага на этом пути был неизбежен. Неизбежность вовсе не лишает композитора его лавров, потому что только интуиция может открыть ему саму эту неизбежность и отвести от него все прочие ноты, и только он мог выносить и создать те, которые он в действительности создал» [24, с. 27].

Требование внутренней связности, органичности продолжения вынуждает композитора внимательно следить за соседними фразами и созвучиями; если он произнес некое «А» и поставил рядом некое «В», то уже для следующего «С» возникло множество ограничений: «С» может быть вариантом «А», вариантом «В», оно может быть их синтезом, оно может также представлять собой контраст к ним, но

именно к ним, а не каким-то другим возможным «А» и «В». Все части и этапы музыкального высказывания должны составить некое органическое единство возможностей и их воплощений, каждый следующий ход музыкальной мысли должен вытекать из прошлых и прокладывать дорогу будущим.

Помощником в создании прекрасного музыкального творения, не допускающим появления в произведении внутренне нелогичных музыкальных шагов, является архитектурный слух. Он — контролер музыкального качества и создатель музыкальной красоты, выполняющий функцию оператора целостности текста. Архитектурный слух следит за связностью развития и пропорциональностью частей музыкальной формы, он создает музыкальную гармонию, следя за соразмерностью частей и целого, скрепляя их внутреннее единство. Само название «архитектурный слух» говорит о некоторой его математичности. Одним из первых это словосочетание использовал Н.А. Римский-Корсаков в своих музыкально-педагогических трудах восьмидесятых годов XIX века [1], утверждая, что архитектурным слухом наделен всякий достойный упоминания композитор. Изучая талант М.И. Глинки, академик Б.В. Асафьев писал: «Развитие слуха абсолютного и слуха внутреннего ведет к образованию способности, которую следует назвать архитектурным слухом и чувством музыкальной логики. Это — способность слышать голосоведение и чувствовать соотношение аккордов между собою, тональное и ритмическое; способность, вследствие которой музыкант инстинктивно чувствует законы безусловной красоты и логической связи последовательностей, осмысливающихся и освещающихся ходом мелодии, т. е. музыкальной речи» [1, с. 294].

Эрой господства архитектурного слуха в музыке была эпоха Возрождения, когда в процессе сочинения разум шел рука об руку с интуицией, даже несколько опережая ее. Многие композиторские техники XX века построены на рационалистическом «выращивании» всего материала из исходного ядра. Это особенно характерно для представителей додекафонной техники начала XX века. Один из ее великих

последователей композитор Антон Веберн утверждал: «Из одной главной мысли развивать все последующие — вот самая прочная связь!» [2, с. 113]

В работе композиторов «рационалистического направления» стремление вырастить всю музыкальную ткань из одного ядра носило сознательный характер. «Рационалист» С.И. Танеев, большой поклонник мастеров Возрождения, высказывался вполне определенно: «При сочинении я не обращаю внимания на то, найдется ли себе применение в моей работе та или иная комбинация музыкальной мысли, заботясь только о том, чтобы во всех направлениях исчерпать те музыкальные выводы, которые из данных мыслей могут получиться» [8, с. 181]. Композиторы более интуитивного склада, носители романтического мировоззрения, делали то же самое совершенно бессознательно, как например Густав Малер: «Я начинаю то с середины, то с начала, а иногда и с конца, потом все остальное приходит, складывается вокруг, пока не получится законченное целое» [5, с. 233]. Но в любом случае речь идет о работе архитектурного слуха, который следит за внутренней связью целого и частей, направляя развитие таким образом, чтобы эта связь всегда проступала на поверхности, но ни в коем случае не была примитивной и назойливой.

Человек, наделенный архитектурным слухом и понимающий связь и соразмерность частей и целого, опирается на эстетическое чувство, принимающее или отвергающее плоды композиторской фантазии. Работа архитектурного слуха, которую человек ощущает как непрерывный контроль на уровне «да» и «нет», «красиво» и «некрасиво», постоянно направляет процесс композиторского творчества. Без активного архитектурного слуха и эстетического чувства процесс композиции превратился бы в пустое «музыкальное извержение», которое некому было бы сформировать и превратить в осмысленное целое. Архитектурный слух является создателем музыкально прекрасного; благодаря его работе музыка из информационной системы языкового типа превращается в искусство, а человек — в композитора, чьи прекрасные творения способны его пережить.

КАК РАБОТАЕТ АРХИТЕКТОНИЧЕСКИЙ СЛУХ

Композитору приходит на ум некая идея, смутный образ, который он хотел бы воплотить в звуках. Он много ищет, пробует, делает наброски, иногда ему кажется, что замысел его уже готов к воплощению. И если бы он удовлетворился первой же мыслью, что пришла ему на ум, если бы радостно и без критических размышлений схватился бы за все, что подсовывает его неустанно работающая фантазия, то он стал бы всего лишь музыкальным графоманом, из-под пера которого потоком выливался бы «музыкальный мусор». Такому «композитору» неведомы творческие муки, бессонные ночи и поиски идеала, поскольку он не знает, к чему же нужно стремиться и где «проживает» недостижимый идеал музыкально прекрасного.

У таланта же «на выходе» музыкальных проб и попыток стоит, как строгий Цербер, архитектурный слух. Ему известна исходная идея, от которой отталкивается композитор; он ощущает заложенные в ней звуковые связи и отношения, и теперь он должен проследить, чтобы работа не отклонялась от намеченного курса, чтобы все найденные музыкальные обороты и фрагменты нанизывались бы на избранную линию музыкального развития, становились ее органической частью. Архитектонический слух строг; эстетическое чувство часто вынуждено отправлять «в корзину» плоды композиторской работы, и автору приходится продолжать поиски, которые из-за требовательности собственного эстетического чувства могут его совершенно измучить. Племянник выдающегося композитора Н.К. Метнера вспоминает: «Он занимался буквально с утра и до вечера с огромным упорством и настойчивостью. Он часами мучительно искал такого выражения своей идеи, которое бы его удовлетворило. Он признавался мне, что у него при сочинении бывает такое чувство, как будто он должен запечатлеть то, что где-то уже существует, ему же нужно только снять все лишнее, выявить подлинную сущность этой музыки в предельном приближении к тому идеальному образу,

который он ощущает. Это было для него всякий раз трудным и мучительным процессом» [6, с. 37].

Архитектонический слух, выстраивая безупречную цепочку взаимно соответствующих музыкальных фрагментов, образующих целостный текст, постоянно занят процессом нелегкого выбора. Если среди предложенного материала он не находит ничего нужного и привлекательного, то повторяет «запрос»; и воображение вынуждено вновь и вновь обращаться к своим «запасам», изобретать, комбинировать и строить, чтобы опять представить на свой «высший суд» плоды творческих усилий (именно об этом «высшем суде» одаренного поэта и говорит Пушкин; его эстетическое чувство судит вернее и строже самого придирчивого критика). Поставляя все новые и новые комбинации музыкальных элементов, постоянно пытаюсь найти соответствие между требованиями замысла и возможностями, имеющимися, как говорил Б.В. Асафьев, в «интонационном словаре эпохи», музыкальная фантазия композитора старается максимально приблизиться к идеалу красоты. Таков же творческий процесс и вне музыки и даже вне искусства. В книге «Математическое творчество» крупный математик Анри Пуанкаре писал: «Творить — это означает не создавать бесполезные комбинации, а создавать полезные, которых ничтожное меньшинство. Творить — это уметь распознавать, уметь выбирать. Способность выбора наилучшей или, более того, единственно полезной комбинации, всегда связана с творческой волей и является одним из существенных признаков одаренности» [10, с.16].

Работа архитектурного слуха, действующего посредством эстетического чувства и обнаруживающего себя в нем, непременно включает эстетическую мотивацию, которая держит перед мысленным взором творца идеал красоты, не давая ему угаснуть, потускнеть — идеал угадывается как соответствующее друг другу и целому отношение элементов, предощущаемое творцом. Если гармония еще не достигнута, эстетическое чувство не успокаивается: эстетическая мотивация является фундаментальным

компонентом архитектурного слуха. Она заставила героя «Снежной королевы» Андерсена, мальчика Кая, бесконечно переключать ледяные кубики, стараясь сложить идеальной красоты узор. Но у бессердечного мальчика, скорее всего, не работал второй компонент «архитектурного слуха» — эстетический контролер, который может «приложить» найденный кусок к имеющейся картине и проверить, годится ли он. Кай часами возился со своими льдинками, так и не найдя ответа.

Технология работы архитектурного слуха математизирована, поскольку опирается на известную в логическом мышлении практику перебора вариантов. Эстетический контролер рассматривает предложенный музыкальной фантазией готовый результат, и (в зависимости от оценки его качества) принимает или отвергает его. Желая объяснить технологию работы эстетического контролера, Игорь Стравинский любил ссылаться на своего друга-математика Моргана, который очень верно определял, на каком основании и каким образом из бесконечной череды вариантов композитор выбирает единственно нужный: «Математика является результатом действия таинственных сил, — говорил он, — которых никто не понимает и в которых важную роль играет бессознательное постижение красоты. Из бесконечности решений математик выбирает одно за его красоту, а затем низводит на землю» [14, с. 233].

Эстетическая мотивация как бесконечно ощущаемое стремление к идеалу составляет эмоциональный компонент архитектурного слуха. В ней есть нечто от гораздо более примитивного, но сходного по эмоциональному «призвуку» чувства ладового тяготения: не найдя разрешения, звук повисает, и вся фраза не может завершиться. Эстетический контролер — операционно-практический и логизированный компонент архитектурного слуха. Он подставляет музыкальные «значения» в музыкальное «выражение», где искомым элементом уже должен быть, где ему заготовлено место, и проверяет, тот ли это элемент, который необходим, или, увы, поиски придется продолжить. Совместное действие обоих компо-

нентов, эстетической мотивации и эстетического контролера, приводит в действие архитектурный слух и осуществляет его работу. Это придает двойственный, эмоционально-рациональный характер деятельности архитектурного слуха.

Будучи необходимой опорой композиторского творчества, архитектурный слух в пассивной форме проявляется также и у слушателей. Чтобы подробнее исследовать его роль в музыкальном восприятии польский психолог Анджей Сековский разделил школьников на две группы в соответствии с их музыкальными успехами [26]. Те, кто оказался музыкально успешен, выделялись, согласно его данным, вовсе не высоким уровнем традиционных музыкальных способностей (слухом, чувством ритма и т. д.), а точностью эстетических оценок музыки, тонким ощущением ее красоты. Сама же способность к таким оценкам гораздо сильнее коррелировала с общим уровнем интеллекта и интеллектуальными достижениями членов группы, нежели с их базовыми музыкальными способностями. Продолжая опрашивать учителей и знакомиться с успехами школьников в разных областях, исследователь увидел, что способность составить верное суждение о музыкальной ценности соответствует общей творческой активности участников эксперимента, их творческому потенциалу в целом. «Этот результат говорит о том, — пишет А. Сековский, — что музыкальный вкус определяется не только уровнем эстетической чувствительности, но также уровнем интеллектуального развития и факторами, связанными с творческой активностью, требующей, в свою очередь, особой предрасположенности» [26, с. 131]. Таким образом, возникла мысль о комплексном, эмоционально-рациональном характере музыкально-эстетического чувства, включающего в себя работу интеллекта и творческую составляющую.

Некоторый рационализм и логизированность эстетического чувства подтвердил и эксперимент американского психолога Клиффорда Мэдсена [23]. Он хотел установить с помощью компьютерной фиксации остановок слушательского внимания, существует ли психо-эмоциональное соответствие между возбуж-

дением-расслаблением, ощущаемым в музыке, с одной стороны, и ее красотой-уродством, с другой стороны. Взрослые испытуемые-немузыканты слушали двадцатиминутный большой фрагмент из I действия «Богемы» Дж. Пуччини и отмечали наиболее волнующие, «духоподъемные» и трогательные моменты музыки и наиболее эстетически совершенные моменты. В их оценке «прекрасное» вовсе не означало «волнующее»: эмоциональный и эстетический подход к музыкальному искусству не совпали, доказывая, что восприятие музыкальной красоты совершенно автономно и не зависит от ее эмоциональных качеств — между этими двумя измерительными шкалами никакой корреляции не возникло.

Эмоционально-выразительное сообщение, заложенное в музыке, распознает интонационный слух; музыкальную красоту ощущает архитектурный слух. Самый нижний, нерасчлененно-целостный слой музыкального восприятия и самый верхний, интеллектуальный его слой в каждом акте восприятия работают совместно. И тот и другой поддерживают диалог человека с музыкой; интонационный слух поддерживает простейший обмен коммуникативными сигналами, архитектурный слух рождает диалог эстетического порядка, где эстетическое чувство или одобряет или отвергает услышанный музыкальный «продукт». Композиторы часто сетуют на неспособность рядовых слушателей охватывать оба эти уровня музыкального произведения: «Относительно немногие способны воспринимать музыку с чисто музыкальной точки зрения, — писал композитор Арнольд Шенберг. — Интеллектуальное удовольствие, рожденное красотой структуры, может быть равносильно удовольствию, производимому эмоциональными качествами» [27, с. 97]. Эффект соучастия в общении, который создает интонационный слух, в идеале должен подкрепляться эффектом соучастия в музыкальном мышлении, которое создает архитектурный слух. Однако этот идеал достигим столь же редко, как и многие прочие.

Важнейший момент в работе архитектурного слуха — его опора на пространственные пред-

ставления. Будучи оператором целостности текста, архитектурный слух единым взором охватывает все состоявшиеся музыкальные события, сопоставляя их друг с другом. Он находит ведущую идею, скрепляющую это музыкальное «сооружение», он видит музыкальную форму как пространственный объект со своими пропорциями и закономерностями структуры. Эти закономерности не относятся к отдельным звукам и мельчайшим мотивам, они не относятся к правилам языкового уровня — все эти простейшие музыкальные связи на уровне сочленения отдельных звуков и рядом стоящих созвучий контролирует аналитический слух. В отличие от него, архитектурный слух распоряжается более крупными блоками, каждый из которых представляет собой индивидуально сформированную единицу музыкальной речи; она принадлежит исключительно этому высказыванию и выполняет собственную роль в его структуре.

Охватывать мысленным взором большие музыкальные пространства и оценивать красоту музыкальных форм, понятную лишь при таком широком обзоре, могут далеко не все слушатели. Как отмечают многие музыковеды и психологи, большая часть аудитории слушает фрагментарно, отрывочно, не пытаясь представить все сочинение как целое. Психологи Рут Бриттин и Дебора Шелдон предложили студентам-немузыкантам оценить 12 фрагментов европейской классической музыки в стиле барокко, романтизма и XX века [18]. Эти же сочинения оценивали и студенты-музыканты. Оценка фиксировалась в двух режимах: во время слушания музыки и после него. Студенты-немузыканты весьма различно оценивали прослушанный материал в обоих режимах: после прослушивания они мгновенно охладевали к музыке, которая во время звучания им нравилась. Студенты-музыканты, напротив, продолжали придерживаться той оценки, которую они дали во время слушания: отзвучавшая музыка сохраняла в их глазах свою прежнюю привлекательность и получала в «пост-слуховой» фазе такие же высокие оценки. Комментируя этот эксперимент, нельзя не вспомнить асафьевские

понятия «формы-процесса», где каждый момент переживается в сопоставлении лишь с соседними моментами, и «формы-кристалла», где вся форма предстает перед слушателем как законченное целое. Архитектонический слух контролирует такую форму-кристалл, и музыканты, чей архитектурный слух более совершен, способны воспринимать ее и реагировать на ее красоту. Немусыканты меньше приспособлены к такому слышанию, их архитектурный слух после прослушивания практически не включается, и услышанная музыка рассыпается на отдельные фрагменты, не вызывающие эстетической реакции.

Работа архитектурного слуха требует значительной иерархичности музыкального восприятия, когда мелкие звуковые единицы объединяются в более крупные, и эти крупные музыкальные блоки и части формы, вступая в определенные отношения между собой, тем не менее остаются в сознании воспринимающего как бы «прозрачными»: отдельные звуки и мотивы, их составляющие, осознаются и фиксируются — архитектурный слух работает вместе с аналитическим, и обе слушательские стратегии органично сочетаются между собой. Психологи согласны в том, что охват целостной музыкальной мысли осуществляется правым, пространственным полушарием, в то время как разложение этой мысли на мелкие «корпускулы» и отдельные звуки выполняет левое полушарие, которому принадлежит восприятие музыкальной высоты. Хороший архитектурный слух предполагает, что левое и правое полушарие действуют согласованно, и ни одно из них не подавляет другое. На практике способность существовать как бы «в двух режимах» встречается достаточно редко и требует в качестве предварительного условия хорошего внутреннего слуха и музыкальной памяти.

Психологи Лусинда де Витт и Артур Сэмюэл [20] проверили, насколько испытуемые способны работать на уровне целостной музыкальной мысли и в то же время на уровне ее мельчайших «молекул». Испытуемым были предъявлены знакомые мелодии, которые искажались по-разному: в некото-

рых случаях экспериментаторы «портили» целые фразы, заменяя и искажая их, а в других случаях ограничивались мелкими «ранениями» на уровне отдельных звуков и аккордов. Второй вид искажений испытуемые легко поправляли, ориентируясь на свои музыкально-языковые представления — ладовое чувство и чувство ритма подсказывали им, как нужно действовать. В искажениях первого типа, когда пострадали осмысленные фрагменты целого, испытуемые оказались беспомощны, несмотря на то, что мелодии они, казалось бы, знали, и им ничего не стоило восстановить их по памяти. Экспериментаторы отметили, что без поддержки архитектурного слуха, который ощущает взаимное расположение единиц высказывания как осмысленное и даже неизбежное, музыкальная память отказывается работать: неправильный вариант начисто стирает из памяти следы правильного, и восстановить его, исходя из музыкальной логики, испытуемые уже не могут.

Аналогичный эксперимент провели психологи под руководством Ирен Дельеж, которые работали с 10 музыкантами и 10 немусыкантами [19]. Испытуемые должны были собрать заново только что исполненную мелодию, рассыпанную на фрагменты. В другом задании от них требовалось поправить ошибки в мелодии, связанные с неверным употреблением музыкально-грамматических правил. Здесь также второе задание показалось обеим группам испытуемых гораздо легче первого; замену неверно взятых звуков многие произвели успешно. Однако знакомую мелодию, которую они услышали в разобранном виде, большинству испытуемых (как музыкантов, так и немусыкантов) не удалось собрать заново. Они потеряли логику музыкальной мысли, им не было понятно соотношение частей внутри мелодии: их архитектурный слух оказался слишком слаб для предложенной ему работы, и эстетическое чувство испытуемых молчало — они не смогли правильно оценить качество тех проб и подстановок, которые сами же предпринимали.

Скандалом в рамках музыкально-психологического сообщества стал эксперимент М. Карно и В. Ко-

нечного с сорока двумя студентами-музыкантами Калифорнийского университета [22]. Они слушали I часть знаменитой симфонии Моцарта соль минор в девяти вариантах, где последовательность чередования крупных фрагментов была нарушена — некоторые экспериментальные примеры начинались с середины, затем переходили на конец, а в завершение «искаженной версии» возвращались к началу. Вся логика моцартовского изложения в восьми случаях из девяти была грубо нарушена, и лишь один, оригинальный авторский вариант прятался среди искаженных, ожидая наивысшей оценки испытуемых. Но такой оценки не последовало: испытуемые в равной степени положительно реагировали на все варианты, не отдавая предпочтения авторскому: их архитектурный слух не охватил всю предъявленную структуру как целое, и нарушения музыкальной логики не были ими замечены. Авторы комментировали свои результаты с чувством разочарования: «Можно заключить, что многие заявления сидящих в кресле музыковедов о роли структуры в музыкальном произведении могут быть оспорены эмпирическими исследованиями. Музыкальная структура является средством музыкальной композиции, а не компонентом реального восприятия» [22, с. 72].

Многочисленные эксперименты зафиксировали слабость архитектурного слуха у большинства людей, не ощущающих нелогичность музыкального развития и несоответствие частей музыкальному целому. Музыканты со средними способностями, к которым принадлежат студенты университетов и консерваторий, не составляют здесь исключения, еще раз подтверждая, насколько же высокий уровень музыкальной одаренности представляет собой архитектурный слух и эстетическое чувство. Они формируют первую ступень музыкально-творческого дара, поскольку определяют художественное качество творческой продукции композитора: неспособность к эстетической оценке сочинения автоматически говорит об отсутствии композиторского дарования. Даже оценивая музыкальный результат, созданный другими, почти все люди испытывают значительные

затруднения. Не случайно великий философ И. Кант уделил такое большое внимание эстетическому чувству как чувству, лежащему на границе с разумом: книгу об эстетическом чувстве он назвал «Критика способности суждения». Пространственный охват музыкального целого, необходимость держать в уме как целое, так и соотношение составляющих его частей, которая обеспечивается совместной работой правого и левого полушарий мозга, — все это предъявляет очень высокие требования к архитектурному слуху. Удовлетворить их может только музыкант, обладающий признаками композиторской одаренности.

АРХИТЕКТОНИЧЕСКИЙ СЛУХ И ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ЧУВСТВО КОМПОЗИТОРА

Архитектонический слух улавливает закономерности строения музыкальной формы на всех ее уровнях. Если эта форма прекрасна, то эстетическое чувство воспринимает ее как своего рода закон, где все именно таково, каким должно быть. Композитор Антон Веберн с энтузиазмом сообщает в одном из писем, что у древних греков «закон» и «мелодия» обозначались одним и тем же словом «номос», подчеркивая высшую закономерность, заключенную в совершенной мелодии, ее соответствие установленным внутри нее законам [2]. Архитектонический слух получил свое имя от искусства архитектуры, где красота и математическая рассчитанность пропорций идут рука об руку. Музыкальная и архитектурная форма, следующие законам красоты, всегда чрезвычайно точны, и малейшее отступление от авторского замысла было бы для них губительным. Архитектор Альберти утверждал, что в хорошем здании «единство всех частей соблюдает закон таким образом, что невозможно ничего убавить, прибавить или изменить как только к худшему» [цит. по: 17, с. 240]. Аналогично ощущает музыкальное совершенство эстетическое чувство композитора. Сергей Рахманинов делился своими впечатлениями от музыки Шопена: «Наслаждение — проиграть его совершенные

пассажи. Каждая нота в его сочинениях кажется как раз на том месте, где она должна произвести самый тонкий эффект, все на своем месте. Ничего нельзя ни прибавить, ни убавить» [11, с. 92].

Архитектонический слух композитора при нарушении логики музыкальной формы реагирует так же остро, как обладатель абсолютного слуха реагирует на фальшивую ноту. Как-то раз Леонард Бернстайн, будучи еще студентом, услышал через открытое окно, как какой-то горе-пианист продирается сквозь лабиринты некоего романтического опуса. Быстро выстроив в уме, что должно было звучать вместо музыкальной бессмыслицы, терзавшей его слух, молодой музыкант сиганул в открытое окно и, бесцеремонно оттолкнув сидевшую за фортепиано девицу, продолжил играть с того места, где она совершенно запуталась. «Вот как это должно звучать», — сообщил он оторопевшей девушке и сразу же испарился [16].

Композиторский дар часто заявляет о себе через обостренное эстетическое чувство. Будущий гений еще ничего не успел создать, он еще ничем не отмечен, но способность его музыкального суждения отличается чрезвычайной тонкостью и остротой. Во всякую эпоху на музыкальной сцене подвизается много авторов, и было бы наивно думать, что на концертной эстраде и в оперном театре звучат одни шедевры. Тем не менее Петр Чайковский, пианист-дилетант и студент училища правоведения, сразу же отличал высококлассную музыку от модных поделок. «Музыка «Дон Жуана», — вспоминал он, — была первой музыкой, произведшей на меня потрясающее впечатление. Она возбудила во мне святой восторг, принесший впоследствии плоды. Через нее я проник в тот мир художественной красоты, где витают только величайшие гении. Тем, что я посвятил свою жизнь музыке, я обязан Моцарту. Он дал первый толчок моим музыкальным силам, он заставил меня полюбить музыку больше всего на свете» [15, с. 82].

Обострить эстетическое чувство будущего музыканта и способствовать его развитию — такой

видел свою педагогическую цель прекрасный пианист-педагог Карл Майер, учитель Глинки. Вспоминаю годы учения, композитор особенно ценил воспитание музыкального вкуса, которым его учитель настойчиво и последовательно занимался. Замечания в игре, требования хорошего исполнительского стиля были чем-то само собой разумеющимся, но разъяснения, касающиеся художественного качества, Глинка прежде всего ставил в заслугу своему первому руководителю: «Майер более других содействовал развитию моего музыкального таланта. Он не ограничивался тем только, что требуя от меня отчетливого и непринужденного исполнения, восставал решительно против изысканного и утонченного выражения в игре, но также, по возможности соображаясь с тогдашними моими понятиями, объяснял мне естественно и без педантизма достоинство пьес, отличая классические от хороших, а сии последние — от плохих» [3, с. 16—17].

Опыт слушания хорошей музыки — необходимое условие пробуждения композиторского таланта: спящий архитектурный слух и эстетическое чувство не позволяют композитору сочинять, без опыта восприятия музыкальной красоты эстетическое чувство композитора не может стать контролером творческого процесса. Архитектонический слух должен сначала обучиться воспринимать музыку как закономерное единство и через эстетическое чувство отмечать высшую целостность и совершенство музыкальной формы. В своих воспоминаниях Н.А. Римский-Корсаков жаловался на чрезвычайную скудость своих детских впечатлений: «Тихвинский бальный оркестр состоял долгое время из скрипки, на которой выпивал польки и кадрили некий Николай, и бубна, в который артистически бил Кузьма, маляр по профессии и большой пьяница. По части вокальной музыки я слышал только одну тихвинскую барышню — Баранову, певшую романс «Что ты спишь, мужичок»; затем кроме пения моего отца оставалась духовная музыка, т. е. пение в женском и мужском монастыре. В женском монастыре пели неважно, а в мужском, сколько помню, порядочно. Музыка я мог полюбить настоящим образом только

в Петербурге, где я впервые услышал настоящую музыку настоящим образом исполняемую» [12, с. 14].

Из этого и подобных признаний можно заключить, что шедевры коллег нужны композитору не просто как некая полезная музыкальная информация, а как эмоциональный толчок, как психологический катализатор его собственного творчества. Зрелое эстетическое чувство может сложиться лишь в опыте слушания хорошей музыки, и уже сформировавшись, оно позволяет композитору творить самостоятельно. Русские композиторы XIX века, дети дворянской усадьбы (Мусоргский, Глинка, Чайковский и Римский-Корсаков), принадлежат к так называемым «late bloomers» («поздним цветам») — их дар раскрывался, когда им было уже далеко за 20 лет, что по европейским меркам — чрезвычайно поздно. Все четверо в детстве не имели возможности слышать музыкальные шедевры, их эстетическое чувство в ранние годы не находило почвы для становления и роста, и потому они поздно начали сочинять и так же поздно достигли творческой зрелости — запоздалое начало неизбежно замедлило процесс развития их гения.

Архитектонический слух легко находит принципы связи музыкальных элементов между собой, он может предсказать, что за чем последует в том или ином стиле, каковы в нем тематические зерна и типичные способы их развития. Подобно тому, как аналитический слух осваивает лады и простейшие звукоотношения, слух архитектурный осваивает музыкальные стили. Они предстают перед ним целостными системами, своеобразными диалектами музыкального языка со своей музыкальной лексикой и своими синтаксическими правилами. Обладатель хорошего архитектурного слуха не только отличает музыкальные «почерки» друг от друга, но и умеет практически их освоить. Способность понимать чужую музыкальную речь как свою, полностью познавая ее внутренние алгоритмы, ощущая связи звукоэлементов стиля как закономерные и предсказуемые, свойственна всем одаренным музыкантам.

Высокоразвитый архитектурный слух композитора может существовать в рамках музыкальной

системы, весьма отдаленной от его собственных пристрастий. Брат композитора Карла Вебера, руководитель оркестра берлинской оперы, был весьма удивлен, когда Джакомо Мейербер, чье дарование тяготело исключительно к опере, поразил его мастерски написанной восьмиголосной фугой. Мейербер легко освоил все контрапунктические ухищрения, которые тогда были основой композиторского образования: он мог подражать разным музыкальным стилям, жить и писать в предписанных ими рамках — такое умение составляет особую «специальность» архитектурного слуха и наивысшее его выражение. С такого подражания, копирования неизбежно начинается всякое композиторское творчество.

Архитектонический слух композитора тяготеет к «вписыванию» себя в определенные стилевые рамки; ему хочется освоиться «в чужом музыкальном доме» раньше, чем он сумеет построить свой. Классик рока Пол Маккартни с пяти лет активно исследовал поле популярных жанров; он слушал радио, собирал саундтреки старых фильмов, Фреда Астора и других звезд. Он любил копировать их: «Как только я услышал Маленького Ричарда, я начал подражать ему. Это была прямая имитация, которая стала в конце концов моей версией песни в той же мере, в какой она была версией Ричарда. Я начал заниматься этим прямо в школьном классе, это была имитация, которую я прекрасно делал. Я мог изобразить и Fats Domino, мог изобразить и Элвиса, и еще кое-кого. Я и сейчас это умею. “Я гуляю, да, я гуляю” — вот вам Fats Domino. “Спасибо большое, леди и джентльмены” — это Элвис» [25, с.9]. В таких имитациях видна совместная работа интонационного и архитектурного слуха: первый помогает копировать исполнение, подражает тембру голоса, артикуляции и другим интонационным нюансам оригинала, а второй создает собственную версию песни, ее вариантную копию.

Своей любовью к копированию славились Шопен и Шуман: они умели копировать знакомых и как актеры, и как музыканты [Л]. Их архитектурный слух дорисовывал и уточнял манеру речи и пове-

дения воображаемого персонажа, которую улавливал интонационный слух. Позы, жесты, звуки голоса и походка изображаемого лица превращались в музыкальную карикатуру — Шуман рисовал школьных товарищей, шаржируя известные музыкальные стили. Так же поступил и Мусоргский в сатирическом цикле «Раек», где создал музыкальные карикатуры на стиль итальянской оперы и на галантно-классический стиль. Карикатуры на стиль выполнил Шуман в своем «Карнавале», изображая Шопена, Паганини и мещанский танец Crossfater, любимый танец розовощеких филистеров.

Архитектонический слух композитора активен; он не просто разгадывает алгоритмы музыкальных стилей, но и воссоздает их. Композиторы-педагоги славятся тем, что сразу улавливают нарушение музыкальной логики в ученических заданиях и умеют указать именно на то место, где это нарушение допущено. Более слабое эстетическое чувство в аналогичной ситуации может лишь ощутить некое «неудобство», отсутствие должной гармонии, но сразу провести «спасательные работы» оно не может. Начинаящий композитор Эммануэле Муцио брал уроки у Джузеппе Верди, и эти уроки длились пятнадцать минут. «Наши уроки так коротки, — вспоминал он, — потому что маэстро видит с первого взгляда, есть ли у меня ошибки; если что-то не так, он указывает, как мне их исправить, и этого достаточно. Затем несколько слов о завтрашнем уроке, пять минут игры — и урок окончен. Разве этого мало? За такие четверть часа я достиг той степени прогресса, какой не достигал ни с кем другим. Все, что делает маэстро, всегда оборачивается к лучшему» [28, с. 38]. Подобные примеры говорят о быстроте и точности эстетических суждений композитора, недоступных менее одаренным музыкантам.

Эстетическое чувство композитора бывает и провидческим: сквозь единый музыкальный поток оно различает фрагменты, подчиненные, по существу, разным стилевым алгоритмам, и делает из этих различий соответствующие выводы. Семнадцатилетний композитор и критик Густав Ларош своим высоко-

развитым эстетическим чувством сумел предугадать в музыке начинающего П.И. Чайковского признаки его будущего гения: «Я вижу в вас самую великую или лучше сказать — единственную надежду нашей музыкальной будущности, — писал он Чайковскому. — Вы отлично знаете, что я не лгу: я никогда не колебался высказать вам, что ваши «Римляне в Колизее» — жалкая пошлость, что ваша «Гроза» — музей антимзыкальных курьезов. Впрочем, все, что вы сделали, не исключая «Характерных танцев» и сцены из «Бориса Годунова», я считаю только работой школьника, подготовительной и экспериментальной, если можно так выразиться. Ваши творения начнутся, может быть, только через пять лет: но эти, зрелые, классические, превзойдут все, что мы имели после Глинки» [15, с. 205].

Вершиной эстетического чувства композитора является его способность судить о собственных сочинениях и верно оценивать их художественные достоинства. Собственно, в этом и состоит главная «контрольная» функция эстетического чувства в творческом процессе. Оно не щадит авторского самолюбия и никогда не преувеличивает достоинства музыки, которую призвано оценить. А.С. Даргомыжский под влиянием квартетных собраний в своем доме, где звучали квартеты Бетховена, взялся было за квартет. «Написал три части, — вспоминает он, — а спустя месяца два они мне показались так плохи, что я потерял охоту дописывать четвертую» [9, с. 141]. В то же время, создав шедевр, композитор знает об этом: его эстетическое чувство никогда не обманывает его. Классик американского регтайма Скотт Джоплин, создав свой мировой хит «Кленовый лист», сразу же громко заявил о рождении шедевра своему другу Артуру Маршаллу [21]. Столь верное эстетическое суждение помогло Джоплину бороться за этот шлягер в полной уверенности, что именно он принесет ему славу и деньги. Он нашел издателя Джона Старка уже после того, как новый шедевр был отвергнут двумя другими издателями. Но Джоплин не сдавался: зная о чудесных свойствах «Кленового листа», по дороге к Старку он захватил с собой се-

милетного мальчика, который на глазах у издателя пока звучал ретгэем все время пританцовывал и корчил рожи. Этот «аргумент» убедил Старка, чье эстетическое чувство молчало, поскольку одаренным музыкантом он не был. Он поверил мальчику, поверил Джолину, и оба они разбогатели. Если бы эстетическое чувство автора не было таким громким и уверенным, то как знать, удачно ли сложилась бы судьба «Кленового листа»...

Триумфатором ощутил себя молодой рок-композитор Пол Маккартни после создания своего шедевра «Yesterday». «Я люблю эту песню, — вспоминает он, — не только потому что она принесла мне успех, но потому что это одна из моих самых инстинктивных песен. Однажды утром я выкатился из постели, рядом с кроватью стояло фортепиано, и выкатившись из кровати, я поймал мелодию. Я так гордился ею, я чувствовал, что она вполне оригинальна, она ничего не копирует, и это была большая мелодия, все в ней было и ничего не повторялось. Надо мной смеялись из-за нее. Помню, как Джордж говорил: “Фу-ты ну-ты, он все время говорит о *Yesterday*, как будто он Бетховен или что-нибудь такое”. Но это она, клянусь, это самая законченная вещь, которую я когда-либо написал. Когда стара-

ешься сочинить песню, бывает, что попадаешь в яблочко, там вся суть, там все. Это как яйцо, которое снесли, и в нем нет ни трещинки, ни изъяна» [25, с. 31]. В его описании слышна эйфория эстетического чувства, достигшего совершенства: это безошибочное чувство творца было первым, кто сообщил автору о создании шедевра на все времена.

Слух композитора алгоритмичен, он умеет схватывать «стилевые формулы» и разворачивать их в целые произведения; эстетическое чувство композитора безупречно, оно отличается активностью и быстродействием и всегда способно правильно оценить и свои и чужие сочинения. Столь совершенный оператор целостности текста и контролер качества принадлежит истинным талантам и стоит у основания композиторской одаренности. В отличие от способностей, талант не впитывает, а продуцирует, он не усваивает, а изобретает. Аналитический слух и музыкальная память нацелены на фиксацию и сохранение музыкальных образов; архитектурный слух отбирает и фильтрует музыкальный материал, он строит, следуя определенным законам, и проверяет качество постройки; архитектурный слух и его индикатор — эстетическое чувство — находятся у истоков музыкального творчества и у основания музыкального таланта.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б.В. Слух Глинки // Асафьев Б.В. Избранные труды. Т. 1: Избранные работы о М.И. Глинке. — М.: Изд-во АН СССР, 1952. — С. 289—330.
2. Веберн А. Лекции о музыке. Письма / Пер. с нем. — М.: Музыка, 1975. — С. 141.
3. Глинка М.И. О музыке и музыкантах. — М.: Музгиз, 1954. — С. 87.
4. Кирнарская Д.К. Музыкально-языковая способность как компонент музыкальной одаренности // Вопросы психологии. — 1989. — № 2. — С.47—56.
5. Малер Г. Письма. Воспоминания / Пер. с нем. — М.: Музыка, 1964. — 635 с.
6. Н.К. Метнер: Воспоминания, статьи, материалы. — М.: Советский композитор, 1981. — 352 с.
7. Мильтштейн Я.И. Советы Шопена пианистам. — М.: Музыка, 1967. — 119 с.
8. Памяти Сергея Ивановича Танеева: Сб. статей. — М.; Л.: Музгиз, 1947.
9. Пекелис М.С. Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение. Т. 1. — М.: Музыка, 1966. — 495 с.
10. Пуанкаре А. Математическое творчество. — Юрьев, 1909. — 24 с.

11. *Рахманинов С.В.* Литературное наследие. Т. 1: Воспоминания, статьи. Интервью. Письма. — М.: Советский композитор, 1978. — 668 с.
12. *Римский-Корсаков Н.А.* Летопись моей музыкальной жизни. — 9-е изд. — М.: Музыка, 1982. — 440 с.
13. *Римский-Корсаков Н.А.* Музыкальные статьи и заметки (1869—1907). — СПб.: тип. Стасюлевича, 1911. — XLVI, [2], 223 с.
14. *Стравинский И.* Диалоги. Л.: Музыка, 1971. — XVI, 414 с.
15. *Чайковский М.И.* Жизнь Петра Ильича Чайковского: В 3 т. — М.; Лейпциг: Юргенсон, 1903.
16. *Bernstein L.* Findings. New York: Anchor Books, 1983. — 381 p.
17. *Borsi N.* Modern architects. — Nashville: Reavers, 1977.
18. *Brittin R., Sheldon D.* Comparing continuous versus static measurements in music // Journal of Research in Music Education. — Vol. 43 (1995). — P. 36—46.
19. *Deliege I., Melen M., Stammers D., Cross I.* Musical schemata in real-time listening to a piece of music // Music Perception. — Vol. 14 (1996). — P. 117—160.
20. *DeWitt L.A.; Samuel A.G.* The role of knowledge-based expectations in music perception: Evidence from musical restoration // Journal of Experimental Psychology: General. — Vol. 119 (1990). — P. 123—144.
21. *Cammond P.* Scott Joplin and the Ragtime Era. — London: Abacus, 1995.
22. *Karno M., Konecni V.* The effect of structural interventions in the First Movement of Mozart's symphony in G minor of Aesthetic Preference // Music Perception. — Vol. 10 (1992). — P. 63—72.
23. *Madsen, Clifford K.* Emotional response to music as measured by the two-dimensional CRDI // Journal of Music Therapy. — Vol. 34 (1997). — P. 187—199.
24. *Menuhin Y.* Unfinished Journey. — London: MacDonald and Janes, 1979.
25. Paul McCartney in his own words. — New York: The Putnam Publishing Group, 1983.
26. *Sekowski A.* Personality predictors of music achievement // Polish Psychological Bulletin. — Vol. 19 (1988). — P. 131—137.
27. *Schoenberg A.* Style and Idea. — New York, 1949.
28. *Walker E.* The Man Verdi. — Chicago: Univ. of Chicago Press, 1982. — 526 p.

