

# Теория и практика

Tatyana BERSHADSKAYA  
Is music of noises real music?  
*Thoughts on the place of art of voices*

Polemic notes on some aspects of modern music by one of the leading Russian musicologists — Tatyana Bershadszkaya, professor of the St. Petersburg Conservatory, doctor of arts. The author offers her own view on such issues of musical aesthetics, theory of music and musical composition, as communication in music, music of noises (concrete music), timbre and timbric. The author also hopes that the thoughts, expressed in the article, will evoke a wide response and lead to a productive discussion.

**Keywords:** music, musical communication, music of noises, intonation, timbre, timbric, L. Berio, B. V. Asafyev, Y. N. Kholopov.

Татьяна БЕРШАДСКАЯ  
**Музыка шумов — музыка ли?**  
*Размышления о статусе искусства  
звуков*

Пolemические заметки о некоторых аспектах современной музыки одного из самых авторитетных российских музыковедов, доктора искусствоведения, профессора Санкт-Петербургской консерватории Татьяны Сергеевны Бершадской. Автор предлагает свой взгляд на такие вопросы музыкальной эстетики, теории музыки и музыкальной композиции, как коммуникация в музыке, музыка шумов (конкретная музыка), тембр и тембрика. Автор надеется, что высказанные в статье мысли вызовут отклик и послужат началом плодотворной дискуссии.

**Ключевые слова:** музыка, музыкальная коммуникация, музыка шумов, интонация, тембр, тембрика, Л. Берлио, Б. В. Асафьев, Ю. Н. Холопов.

«Музыка есть всё, что слушается с намерением слышать музыку» [2, с. 80]<sup>1</sup>. В этом утверждении Л. Берлиостораживают два момента: местоимение *всё* и форма глагола: «слушается» — страдательный залог<sup>2</sup>. Иными словами, в осуществлении акта музыки участвует только один субъект: Я захотел — и Я слушаю скрип несмазанного колеса как музыку. Но ведь музыка — это искусство, а искусство — это особый вид деятельности. Современная эстетика убедительно доказывает: искусство тем и отличается от других форм деятельности человека, что оно предполагает участие в осуществлении художественного акта не менее двух

субъектов. Ибо важнейший фактор в раскрытии сути содержания искусства играет *общение*, общение субъекта-творца — существа живого и мыслящего — с субъектом воспринимающим, также живым и мыслящим (для музыки — композитора и слушателя).

Содержание информации научной не зависит от эмоциональной реакции на нее воспринимающего ее субъекта. Радуетя он или скорбит по поводу того, что дважды два равно четырем, это не изменит результата формулы. Содержание информации искусства, в частности — музыки, теснейшим образом зависит от оценки его обеими сторонами, то есть раскрывается в акте обще-

<sup>1</sup> Цитируется принятый в отечественном музыковедении перевод этого высказывания Л. Берлио; см. также: [3, с. 41; 5, с. 194].

<sup>2</sup> В оригинале (интервью с итальянским музыковедом Р. Дальмонте, опубликованное в 1981 году и переиздававшееся впоследствии как на итальянском языке, так и в английском переводе) использована безличная форма глагола: «...la musica è tutto quello che si ascolta con l'intenzione di ascoltare musica» [1] (*примеч. ред.*).

ния. Поэтому оно (содержание) лишено раз и навсегда данного однозначного решения. Иначе не могли бы возникнуть две диаметрально противоположные трактовки (следовательно, два различных восприятия), например, третьей части Шестой симфонии Чайковского, не говоря уже о менее значительных расхождениях в оценке характера многих других произведений. Современному слушателю раскрывается целый мир в симфониях Шостаковича. А Глазунов признавался, что ничего за музыкой Шостаковича «не слышит».

Вернемся к «формуле» Берлио. Согласно ей, все, что звучит, в принципе способно быть музыкой. Но музыка — не просто звук как таковой, а звук, кем-то волевым актом направленный кому-то, звук, адресованный человеком человеку. Формула Берлио учитывает только адресата, а важен еще и адресант. Иными словами, искусство — это коммуникация, своего рода переписка, а «формула» Берлио предполагает что-то вроде писем самому себе, беседы самого с собой. Что ж, бывает. Но вряд ли такая беседа может быть информативной. Таким образом, думается, что «формула» Берлио (как, хочу верить, он и предполагал) может быть принята только условно, с большими оговорками. И не всякое звучание и не во всех обстоятельствах может стать музыкой.

Теперь о самом звучании. Теория музыки издавна занималась проблемой того, какой звук можно считать музыкальным. Существует классическое разделение всех звучаний на тоны и шумы, и, признавая важнейшими такие характеристики собственно музыкального звука, как высота, тембр, громкость, классическая теория важнейшим признавала определенность высоты. Однако современная теория музыки, следуя реальности происходящего последнее время в искусстве звуков, предлагает исключить высоту из списка обязательных характеристик музыкального тона. К разряду музыкальных звучаний теперь относят, например, щелканье языком, чмокание губами, эффект произнесения гласных и согласных в вокальной музыке, не говоря уже о шумах окружающей нас действительности. Иными словами, внимание с высоты переносится на тембр. Современные музыканты уделяют пристальное внимание поискам новых тембров, созданию новых инструментов, необычных звучаний, в чем им помогает современная электронная техника. Увлечение тембрами доходит до того, что создаются целые сочинения, лишённые высотного параметра и представляющие собой последования разных тембров. Возникло даже новое направление, так и называющее себя: «музыка шумов». Не спорю, тембр — важнейшая составляющая музыкального звука. Он имеет огромное выразительное значение. Вопрос в другом: может ли игра тембрами воплотить ту системно-организующую силу, которой обладает соотношение высот? Сомневаюсь! Хотя бы потому, что тембр не имеет количественных характеристик, необходимых для упорядочивания системы. Тембр может иметь огромное художественное значение, но не как таковой, а в приложении к какому-либо действительному фактору. В театре, кино — к происхо-

дющему на сцене, экране, к визуальному ряду. В музыке любой тембр прекрасен и значим только в соединении со звучаниями определенной высоты. Как отмечала Е. А. Ручьевская, «в функции темы *никогда не может выступить тембр как таковой*, поскольку тембр не может быть изолирован от звуковысотности, ритма, динамики, артикуляции» [2, с. 353]. И это не случайно. Наукой доказано, что самый организм субъекта воспринимающего — слушателя — откликается на звучание музыки: у сидящего в зале напрягаются связки, в ритме музыки учащается дыхание. На тембр подобная реакция не возникает (здесь реагируют разве что уши, но они не имеют отношения к дыханию).

Почему же высота так важна для искусства музыки? Попробуем ответить на этот вопрос.

Еще древнегреческие мыслители считали, что музыкальным будет тот звук, который мы способны мысленно воспроизвести голосом. Эта, как я считаю, гениальная мысль о связи музыки с голосовым ее выражением была подхвачена Борисом Владимировичем Асафьевым в его учении об интонации и о важности именно голосового начала в музыке. Именно человеческий голос должен слышаться в том, что имеет право называться музыкой. Потому что, даже если в музыкальном тексте нам слышатся звуки природы, то как художественный образ они являются не копией, «коллажем», а выражением эмоционального состояния воспринимающего их композитора (повторяю азбучные истины эстетической науки). А это состояние передается именно внутренним голосом. Почему голосом? Потому что голос, *голосовое* обязательно связано с дыханием, а дыхание — это показатель жизни. Кончилось дыхание — ушла жизнь. Внезапное отключение высотного фактора воспринимается как *конец*, обрыв (художественный прием, гениально использованный Чайковским — удар там-тама в финале Шестой симфонии). Буквально: исчезла высота — оборвалась жизнь. И кончилась музыка.

Итак. Музыка как искусство должна содержать акт общения, а следовательно, быть результатом деятельности как минимум двух субъектов: адресата и адресанта («формула» Берлио этому требованию не отвечает). И адресат, и адресант — живые существа, наделенные способностью мыслить и активно выражать свою волю. Передаваемая адресантом информация должна свидетельствовать о том, что он — живое существо. Поэтому музыкальным может быть только тот звук, который свидетельствует об этой жизни, олицетворяет эту жизнь. Голос этому требованию отвечает вполне, поскольку он связан с дыханием. Дыхание вызывает колебание связок. Напряжение связок дает определенную высоту звучания. Тембр — очень важная характеристика звука, но он не связан с жизненными проявлениями субъекта, с его дыханием.

Тембр (инструментальный) — продукт неживой природы, инструмента, техники, а следовательно, не является носителем жизненного начала. Произведение,

сотканное только из тембров, как бы ни было оно интересно своим разнообразием, не имеет оснований называться музыкой, ибо оперирует неживым материалом. Полагаю, что поиски в этом направлении — движение не вглубь музыки, но от нее. Думаю, что искусству шумов стоит дать другое название, например, предложенное Ю. Н. Холоповым «тембрика». Таким образом, можно установить еще одну графу в перечне искусств. А для музыки необходимо оставить как главный фактор сочетание высот.

Показательно, что при всем своем огромном значении определенность тембра не всегда играла роль неизменяемого атрибутивного компонента конкретной темы. Вспомним, например, И. С. Баха, нередко писавшего свои сонаты «для скрипки или флейты» и показавшего тем самым, что главное для его музыки — это *соотношение высот*, мелодическая линия, а тембр — компо-

нент вторичный, лишь бы инструмент охватывал нужный диапазон звуков. Предвижу взрыв возмущенных, иронических и даже издевательских возражений, типа: «Бах! Да когда это было!», «Все давно изменилось!», «Она (то есть я — Т.Б.) безнадежно отстала от жизни, просто впала в детство». Обратим внимание: детство — это примечательно. Напомню: слова, обличающие всеми повторяемую ложь и провозглашающие истину — «А король-то голый!» — отважился произнести именно ребенок.

Убежденно утверждаю: последование звучаний, лишенных определенной высоты (читай: *безголосые шумы!*), — это не музыка и не станет ею, как бы кому бы то ни было этого ни хотелось. Музыкой звучание станет только тогда, когда в нем появится напряженность интонирования высот, когда в нем будет слышен человеческий голос.

### Литература

1. Berio L. Cos'è oggi la musica [Электронный ресурс] // Intervista sulla musica / A cura di Rossana Dalmonte. Bari; Roma: Editori Laterza, 2015. URL: [http://www.laterza.it/index.php?option=com\\_laterza&Itemid=&task=schedalibro&isbn=9788858122389](http://www.laterza.it/index.php?option=com_laterza&Itemid=&task=schedalibro&isbn=9788858122389) (дата обращения: 18.03.2017).
2. Кириллина Л. Лючано Берิโอ // XX век. Зарубежная музыка: Очерки и документы / Под ред. М. Арановского и А. Баяевой. Вып. 2. М.: Музыка, 1995. С. 74–109.
3. Лаврова С. В. «Логика смысла» Жюль Делёза в музыкальной композиции Хельмута Лахенмана: опыт сравнительного анализа первой серии парадоксов // Вестник СПбГУ. Сер. 15: Искусствоведение. 2011. Вып. 1. С. 41–46.
4. Ручьевская Е. А. Тематизм и форма в методологии анализа музыки XX века // Ручьевская Е. А. Работы разных лет: В 2 т. Т. I. Статьи. Заметки. Воспоминания / Отв. ред. В. В. Горячих. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2011. С. 337–388.
5. Хрущева Н. А. Взаимодействие музыки и литературы в творчестве П. Булеза, Л. Берлио, Дж. Джойса: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. СПб., 2013. 232 с.

## Информация для авторов

К печати принимаются ранее не публиковавшиеся материалы. Тексты предоставляются в редакцию в электронном виде (на стандартных цифровых носителях: CD-R, CD-RW, DVD-R, DVD-RW или flash-носителях) с приложением распечатки в 1 экз. (текст печатается с одной стороны листа форматом А4, страницы нумеруются) либо присылаются по электронной почте ([musicus\\_cons@mail.ru](mailto:musicus_cons@mail.ru)). К тексту статьи должны прилагаться аннотация и список ключевых слов на русском и английском языках. Сведения об авторе: фамилия, имя, отчество, место работы/учебы, ученое звание, должность; телефон, адрес электронной почты — предоставляются на русском и английском языках. Публикация рукописей аспирантов осуществляется бесплатно.

### ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ ТЕКСТА

**Объем** статей не должен превышать 0,5–0,7 п.л. (20000–28000 знаков) в редакторе Microsoft Word. Текст не форматировать, то есть не имеет табуляций, колонок и т. д. **Кегль** в основном тексте — 12, в сносках — 10. **Межстрочный интервал** — полторный. **Абзацы** отмечаются отступом в 1 см (но не с помощью табуляции или пробелов), интервал между абзацами — обычный. **Шрифтовые выделения** — курсив, жирный, жирный курсив. **Кавычки** — типографские «», внутри цитат — обычные, „“. **Нотные примеры** — в формате \*.mus, набранные в нотном редакторе Finale, или \*.tif. Нумерация примеров внутри статьи — сквозная. В тексте ссылка на нотный пример выделяется курсивом в круглых скобках: (Пример 5). **Сноски** — постраничные. **Список литературы** нумеруется, составляется в алфавитном порядке и дается в конце статьи. **Ссылки** на литературу в тексте отмечаются цифрами в квадратных скобках по образцу: [1, с. 29]. **Сокращения** должны быть расшифрованы и поданы отдельным списком в конце статьи. **Иллюстрации** (фотографии) и нотные примеры формата \*.tif принимаются на стандартных цифровых носителях (CD-R, CD-RW, DVD-R, DVD-RW или flash-носителях); разрешение 600 точек на дюйм (сканировать необходимо в натуральную величину). Следует указать: автора, название публикации, порядковый номер фотографии/рисунка. В перечне иллюстраций/нотных примеров следует указать: автора, название публикации, порядковый номер фотографии/рисунка/примера.