РЕФЕРАТ

Тема:

**"Специфика звуковой субстанции как музыкального материала"**

**Содержание**

Значение природного материала в изобразительных искусствах

Материальное воплощение художественных творений временных искусств

Специфика звуковой материи

Литература

**1. Значение природного материала в изобразительных искусствах**

Любой объект пространства способен воспринимать, хранить и передавать информацию. Живые, или биологические, объекты пространства, к которым относится человек, кроме того, могут еще перерабатывать и использовать информацию.

В сфере живописи, ваяния, зодчества особенно ясно обнаруживается, насколько велико для мастера-творца значение природного материала. Не случайно в изобразительных искусствах исключительное внимание уделяется свойствам красок, глины, камня и т.п. Они, в частности, нередко служат и критерием жанрового разграничения: масло, пастель, сепия, гипс, хрусталь, гранит – эти слова обозначают не только материал, но и художественный продукт. Мы говорим – акварели Левитана, бронза XVII века, богемское стекло, китайский фарфор, русская финифть, – подразумевая всякий раз сами художественные творения. Многие даже нейтральные термины изобразительных искусств генетически связаны с исходным материалом. Миниатюра образована от слова «миний» (пнпшт), означавшего киноварь, окись свинца – краску, которой пользовались в старину для украшения книг. Монолит – памятник из камня больших размеров. Олеография – жанр, связанный с применением масляных красок. Даже относящийся к целому виду искусства термин «зодчество» (как и слова «здание», «создавать») возник от корня «здь», означавшего глину.

Но слова – лишь свидетели. Более важно то, что свойства материала служили основой для выработки технических и художественных приемов, и формировавшиеся на этой основе области художественного сознания вполне могут быть определены как типика акварели, гипса, бронзы. Разве можно пройти мимо узора, образуемого прожилками мрамора, не учесть природного эффекта тяжести гранита, преобразуя эти свойства в художественные Качества произведений!

Не менее важен материал и в музыке.

Разграничивая музыкальные жанры, мы также нередко прибегаем к указаниям на инструментарий и на характер звучания – вокальная лирика, виолончельный концерт, свирельный наигрыш… И все же звуковая материя – нечто более летучее, эфирное не только для неспециалиста, но и для профессионала. Можно с достаточной уверенностью утверждать, что она исследована значительно меньше, чем материал других видов искусства, хотя чутье музыканта обеспечивает часто удивительное проникновение в ее художественные богатства.

**Материальное воплощение художественных творений временных искусства**

Причины слабой изученности, иной раз даже плохого знания звуковой субстанции в музыкальной практике и теории многочисленны.

Одна из них является общей для так называемых временных искусств. Заметим, что созданные писателями, хореографами, композиторами произведения временны не только в том смысле, что развертываются в строго организованном художественном времени, ограниченном моментами начала и окончания, но и в том, что для поддержания длительной исторической жизни они требуют постоянного возобновления, повторения, воплощения, осуществляемого исполнителями – музыкантами, танцорами, чтецами, мастерами сцены.

Они фиксируются в виде системы отношений и притом весьма неполно, ибо ни слова, ни ноты, ни, тем более, условные знаки и записи балетмейстеров не в состоянии передать всего того, что составляет материальное воплощение художественных творений. Реализация – дело исполнителей. Одно и то же музыкальное произведение облекается всякий раз в новую звуковую одежду, исполняется разными музыкантами, на разных инструментах. Звуковая материя и в этом – историческом по сути дела – отношении оказывается текучей, непостоянной, меняющейся, тогда как скульптура, например, переживает века, сохраняя свой всегда один и тот же материал.

Тут мы сталкиваемся с проблемой классификации искусств, одним из критериев которой полагается специфика материала и связанные с нею способы бытия художественных явлений. Мы можем спорить по поводу того или иного исполнительского решения, можем не соглашаться с тем, как режиссер поставил классическую пьесу, или, напротив, восторгаться и постановкой, и актерской игрой. Но во всех этих случаях мы не считаем прочтение художественного текста копией, а самый текст главной формой бытия произведения. Иначе в изобразительных искусствах. Копии с картины остаются копиями, а подлинная и единственная ценность – оригинал.

Сложность отношений художественной идеи и материала объединяет все искусства, требующие художественной организации времени и исполнительской реализации. Всюду во временных, исполнительских искусствах мы сталкиваемся с текучестью, непостоянством физического воплощения, а значит – с множеством особых противоречий и проблем. Здесь и проблемы подлинника, и проблемы адекватности исполнения творческому замыслу, и многие другие.

Каждое из временных искусств искало и находило свои способы преодоления трудностей.

Литература в своих основных жанрах «освободилась» от исполнителя, соединила его с читателем в одном лице. Правда, до сих пор существуют жанры, связанные с искусством живого чтения, рассказа. Таково устное искусство народной сказки, актерской декламации. Но главным стал все-таки способ прямого обращения к читателям. И дело здесь опять-таки в специфике материала. К услугам литераторов – естественный язык и речь, в основе которой лежит изумительный инструмент замещения действительности – слово, сохраняющее и в письменном виде свою семантику.

Куда сложнее в музыке и хореографии. Можно лишь мечтать, что когда-нибудь появится публика, способная читать музыку и балетные творения без реального воплощения их исполнителями – только по нотам и каким-либо другим пока неведомым формам записи. Но суждено ли таким мечтам осуществиться?! Дело не только в том, что простой «читатель» из публики должен сравняться с опытнейшим дирижером, композитором, балетмейстером. Они шлифуют навыки мысленного воспроизведения музыки или танца годами тренировки и практической работы. Дело в первую очередь в том, что и музыка, и балет оперируют живой интонацией и пластическим движением, то есть тем, что не может быть заменено никакими словами и условными знаками.

Позвольте, – возразит оппонент, – а разве звуко- и видеозапись не уравнивают литературу, музыку и балет? И разве композитор, импровизирующий на фортепиано в студии грамзаписи, не уподобляется рисовальщику, набросок которого «исполняется» один-единственный раз, а затем живет для зрителя как прочно зафиксированный в пространстве и материале картона и карандаша? Да-да! – скажет читатель и будет прав. Но только в отношении особой формы бытия временных искусств.

Пусть живет и развивается звукозапись, пусть набирает силу видеотехника. Мы не можем не заметить, однако, что и в видеозаписи, и на магнитной ленте театр, балет, симфония принадлежат искусствам временным, требуют исполнения и его различных творческих вариантов, отличных по существу от копий изобразительного произведения.

Но здесь для нас интересно не только это общее качество временных искусств. Важны и их различия. Литература, прочно опирающаяся на язык слов и речевой опыт, – это нечто особое в сфере временных искусств. Музыка в вокальных и театральных жанрах, в программных произведениях тесно связана со словом, но не им определяется ее природа и ее главные достоинства и возможности. Балет пытается на протяжении многих веков культивировать двигательные знаки, эквивалентные слову, но типизированные хореографические фигуры такого рода не есть основной материал танца. Балет допускает сюжетные описания. Но сам он не есть сцепление слов. Он невербален по самой сути.

Сопоставляя литературное, хореографическое и музыкальное произведения, мы можем поражаться причудливости их сходства И расхождений. Роман и балет обращены к зрению, они «читаются» беззвучно, хотя романное слово предполагает хотя бы воображаемое звуковое интонирование, а балет и реально немыслим без музыки (впрочем, это вопрос непростой). Балет и музыка бессловесны; но литература и музыка – союзники и родственники по интонационной природе; однако и балет близок музыке именно по интонационной пластике – ведь интонация и жест есть внешнее обнаружение внутренних состояний…

Снова и снова мы убеждаемся, что материал исключительно важен для определения специфики искусств как в общей их системе, так и в родственных в том или ином отношении видах художественного творчества. Снова мы убеждаемся в том, что во временных исполнительских искусствах изучение материала и овладение им связаны с особыми трудностями, а следовательно, требуют и особого внимания.

В танце материя всегда была свободна от слова, но всегда восходила к той же праоснове, что и музыкальная интонация – к движениям и колебаниям внутреннего тонуса, к потребностям и возможностям внешнего динамического выражения психических состояний. Танец, как и музыка, исполняется всегда реально и активно. Всегда должен был действовать музыкант и танцор (перед слушателем и зрителем или без них). Но музыка, отделившаяся от устной и письменной речи, быть может в силу особой эфирности своего материала, довольно быстро нашла способы более или менее точной нотной фиксации – в знаковом материале, а также развила целую сферу инструментальных жанров, в которых также получила материальную опору (ведь даже молчащие, немые инструменты, спрятанные в футляры, хранят в себе музыку в некоторых ее специфических формах – в звукорядах, тембрах и т.п.).

В балете нет членения, подобного разграничению вокального и инструментального типа музыки, нет «инструментальных» жанров. Хореография сплошь телесна, «вокальна». Но зато балетное движение видимо, а звук – певческий и инструментальный – невидим, а потому и особенно трудно поддается изучению.

Здесь мы уже от причины общей, объединяющей временные искусства как «трудные», «проблемные» в отношении материала, переходим к особой группе причин, усугубляющих и трудности, и интересы, касающиеся материала музыки.

Звуки бестелесны, мимолетны, с трудом поддаются фиксации. Они есть факт энергии, а не вещества. Они не имеют веса, цвета, ширины. Они принадлежат времени, хотя не могут существовать вне пространства. Конечно, в специальных лабораториях звуки нетрудно делать видимыми, фотографировать, измерять с высокой точностью. Но, во-первых, методы электроакустики, чудеса звукозаписи – завоевание лишь XIX–XX веков. Во-вторых же, выражения типа «видимый звук» или «видимая речь» – это всего-навсего метафоры. Видимым оказывается не звучание, а его отображение. А потому даже с физической точки зрения мир звуков остается во многом более сложным для изучения, чем мир красок или строительных материалов.

**Специфика звуковой материи**

Эта сложность усугубляется в музыке дифференцированностью музыкальных профессий и инструментальным опосредованием. Звуковая материя, которой пользуются исполнитель и композитор, далеко не всегда производится самим музыкантом. Только певец издает звуки без помощи специальных устройств. В инструментальных жанрах между человеком и звуком стоит механика инструмента. Композитора же отделяет от звучания еще и исполнитель. Композитору в большинстве случаев не приходится задумываться над тем, какие конкретно звуковые особенности реализуются в исполнении его симфонии. Его заботы направлены в первую очередь на мелодию, гармонию, фактуру, музыкальную форму. В его воображении возникают звуковые образы, подчас удивительно живые и полнокровные, но эти видения все-таки остаются идеальными и ждут, когда после окончания работы над симфонией она будет исполнена настоящим оркестром. А тогда автор ее бывает прямо-таки потрясен могуществом реального звукового воплощения, иногда же – несоответствием, возникающим между тем, что представлял себе он в процессе сочинения, и тем, что рождается в исполнении. И только импровизирующий музыкант постоянно сверяет свои представления с результатом, а звучание может даже опережать представления и направлять их.

Художник предпочитает сам тереть краски, хотя и рассчитывает на помощь учеников. Композитор же отдает свое произведение переписчику, потом типографии, затем дирижеру. Последний зависит от музыкантов оркестра. А оркестр от акустики зала и от работы инструментальных мастеров. Композитор имеет право сказать: зачем мне знать тонкости устройства гобоя или кларнета, различия французской и немецкой систем, зачем думать о расположении музыкантов в оркестре, зачем заботиться о почерке в нотах. И так далее. Инструментальное в самом широком смысле слова опосредование – вот еще одна причина меньшей изученности материи в музыке по сравнению с изобразительными искусствами.

Конечно, история демонстрирует примеры различного отношения музыкантов к физической стороне своего искусства. Известен пример Римского-Корсакова, хорошо знавшего музыкальные инструменты, написавшего замечательную книгу об искусстве оркестровки. Известен замысел композитора создать теоретический труд о свойствах инструментов. Но есть примеры и прямо противоположные. Один из них – Р. Шуман. Вряд ли можно винить этого великого музыканта, поэта, мыслителя в том, что он не был способен ярко представлять себе музыкальные тембры. Но упреки в слабой инструментовке, которые адресовали ему, например, Чайковский и Григ, справедливы. Дело здесь в художественной позиции немецкого мастера. Вся сила его творчества была направлена на создание идеальных музыкальных образов. Материальную реализацию их он полностью предоставлял другим. Разделение труда – вот основа, которая позволяла Шуману творить свободно, иногда почти не задумываясь над проблемой реальной выполнимости. Но даже такие мастера оркестра, как Берлиоз и Римский-Корсаков, наделенные особым даром эйдетического слухового воображения и скрупулезно продумывающие инструментальную реализацию своей музыки, – даже они могли позволить себе, хотя бы иногда, не заботиться о многих собственно исполнительских вещах.

Есть и еще одна причина. Она лежит в современном понимании специфики музыкального искусства. Музыка гораздо сильнее, чем другие искусства, опирается на отношения, а не на объекты отношений. В мелодии для композитора важны не столько сами звуки, сколько интервалы-интонации. Основная материя в гармонии – звуковысотные отношения. Если в литературной и в театральной драме мы имеем дело с конкретными героями и поступками, то в чистой инструментальной музыке в конфликт вступают отвлеченные, бестелесные сущности, безымянные герои, сама персонификация которых есть дело фантазии слушателя, формы которых эфемерны, расплывчаты. Разумеется, эта характеристика специфики заострена, а может быть, даже преувеличена. И все-таки несомненным остается то, что роль отношений в музыке выходит сильно на первый план именно из-за особого характера их физического воплощения. Архитектурные, живописные формы телесны, вещны, музыкальные – текучи, преходящи, хотя воспринятая мелодия остается в памяти так же, как контуры храма, рисунок орнамента.

Вот так и получается, что материя этого искусства – звуки, звучности и их комплексы – если и не составляет для музыкантов полной тайны, то все же полна маленьких и больших секретов, постижение которых оказывается часто заветным желанием исполнителя, композитора, педагога, инструментального мастера, звукорежиссера, радиолюбителя, любознательного слушателя, исследователя.

Конструируя усилители, может добиться лучшего результата лишь те, кто имеет представление об эстетической характеристике звуковой материи. Работая над озвучиванием фильма, нельзя обойти некоторых элементарных вещей, связанных со свойствами звука, с его способностью действовать и как физический феномен, и как сгусток сложнейшей информации. А снижение чувствительности слуха, а явления безразличия, притупленности слухового внимания, а бессмысленное наводнение атмосферы звуками – разве эти и другие факты не требуют анализа именно философской, психологической и социологической стороны!

Ведь музыка вбирает в себя весь слышимый мир, опирается на гигантский круг звуковых ассоциаций, а осмысленность, содержательность музыкальных звуков отражает и развивает информационные качества естественных и искусственных вне-музыкальных звуков.

Кто как не исполнитель и превращает ноты в звуки, и уж он-то, безусловно, заботится в первую очередь о тембре инструмента, о красоте голоса, его диапазоне и выровненности. Вероятно, можно даже сказать, что если композиторы думают о смысле музыки, то исполнители – о его звуковом выражении./

Проблемы управления звуком инструмента кажутся давно уже решенными, а основное видится, с одной стороны, в создании оригинальной и захватывающей интерпретации произведения, сохраняющей верность авторскому замыслу и сложившимся традициям, а с другой – в их эффектной ломке.

Вокалисты и пианисты являются в известном смысле антиподами в отношении к звуку, если в первом предельно акцентируется собственно материальное начало, нередко в ущерб осмысленности музыки, и работа ведется не столько даже над звуком, сколько над голосом – выстраивается инструмент (было бы лишь кому на нем играть!), то во втором, где инструмент уже есть и настроен, смысловая сторона может забивать материальную – зачем же думать о молоточках и тембре, когда все это дано готовым.

Между собою по поводу звуковой стороны музыканты спорят много и еще будут спорить. Несомненно, что в главном спорящие сойдутся.

В том, что прекрасная мелодия, трогательный бесхитростный напев, красивый виртуозный пассаж особенно прекрасны, трогательны и красивы для слушателя, если они исполнены хорошим голосом, на инструменте высокого качества. В том, что скрипучий голос, разбитый, расстроенный инструмент способны испортить самую чудесную музыку, и даже если обладатель хриплого голоса наделен чутким слухом и тонкой музыкальностью, мелодия, напев, пассаж все равно будут хриплыми, хотя опытный слушатель, конечно, отделит линии от красок и сможет в какой-то мере понять и оценить намерения музыканта.

Мудрецы всех веков считали музыку священным искусством, именно поэтому в древние времена величайшие пророки были великими музыкантами.

**Литература**

1. Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки. М.: Музыка, 1988, с. 254.

2. Книга о музыке: Популярные очерки./ Сост. Г. Головинский, М. Ройтерштерн – М.; Изд-во Сов. Композитор, 1988

3. Античная музыкальная эстетика. М., 1960, с. 229.

4. Сохор А. Музыка как вид искусства. М., 1970; сб. «Художественное восприятие». Л. 1971;

5. Назайкинский Е.О психологии музыкального восприятия. М., 1972; Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М. 1976;