

ГРОМКОСТНАЯ ДИНАМИКА КАК ПРОЯВЛЕНИЕ ДРЕВНЕЙ «ГАРМОНИИ МИРА»

©2009 И.В.Шутова

Саратовская государственная консерватория им. Л.В.Собинова

Статья поступила в редакцию 08.09.2009

Громкостная динамика – средство музыкальной выразительности, принадлежащее как сфере музыки, так и реальной жизни, являющееся повышенным источником информативности. В статье впервые рассматривается взаимосвязь феномена, понимаемого как онтологическая универсалия, с мироощущением человека, а также исключительная роль звука в культуре древней Индии, раскрывающегося в аспекте громкостной динамики.

Ключевые слова – громкостная динамика; *piano*; *forte*; этос; проявленный и непроявленный звук; канон; канонический тип культуры; *nada*.

Дихотомия «тихо – громко», как одно из качеств звука, принадлежит к неспецифически музыкальным средствам выразительности. Ощущаемая прежде интонаций и мелодий, на первичном сенсорно-характеристическом уровне, она антропологически связана с историей развития человечества, а диахронический срез модификаций значений *piano* и *forte* позволяет выявить трансформации в модусах человеческой экзистенции.

Понимание *piano* и *forte* менялось от эпохи к эпохе. Согласно историческим сведениям, «динамические указания впервые появляются в лютневой музыке не ранее XVI века. *Piano* (тихо) и *forte* (громко) вошли в широкий обиход в XVII веке»¹. Исследователи называют имя итальянского композитора Дж. Габриели, который впервые письменно зафиксировал обозначение динамики, назвав свое сочинение для трёх скрипок и цифрованного баса «*Sonata piano e forte*». Однако трудно представить то, что термины *piano* и *forte* были «изобретениями» позднего Ренессанса. Неужели одному из исходных характеристик звука – громкости, громкостной динамике – до Нового времени не находилось места в музыкальной теории?

Вероятнее всего, громкостная динамика всегда была вписана в стройную систему, строгую иерархию универсальных кодов культуры. Следуя этой гипотезе, обратимся к типологии культур, предложенной Ю.М. Лотманом, изложенной в статье «Каноническое искусство как информационный парадокс»: «Один тип искусства ориентирован на канонические системы («ритуализованное искусство», «искусство эстетики тождества»), другой – на нарушение канонов, на

нарушение заранее предписанных норм»². Нахождение внутри канона, изначально заданного текста подразумевает не столько обновление, сколько приращение новых смыслов к уже известному. Соблюдение предустановленных правил позволяет вопрошать, обращаться к извечным истинам. Канонический тип культуры Ю.М.Лотман сравнивает с «узлом на память»³. Тот факт, что информация заранее известна, переводит внимание воспринимающего не на содержание, а на коннотативные сознания, включение контекстуальной информации, выявление подтекста, на слой неспецифически музыкальных средств (громкость, тембр, фактура, фонизм и т.д.). Именно в искусствах канонического типа представляется возможным найти изначальное понимание и отношение к громкостной динамике.

И действительно, проблема характера произведения была осознана на философском уровне, ещё до нашей эры, культурой древней Индии. Религиозный концепт индийской культуры регламентировал все стороны существования верующего, объединяя (замыкая) их идеей синкретической связи имманентного и трансцендентного. В этой строгой системе звук в аспекте громкостной динамики был характеристикой, посредством которой находила свое воплощение метафизическая сущность мира. Имея широко разработанную концепцию звука, древнеиндийская культура обращалась к таким качествам звука, которые в наши дни считаются служебными, подчиненными – громкость или громкостная динамика, а также характер звучания, тембр, понимавшиеся в то время в значении этоса.

Первичным для громкостной динамики в древнеиндийской культуре был не физико-

⁰ Шутова Ирина Владимировна преподаватель Саратовского областного колледжа искусств, аспирант.

E-mail: sch_irina_82@mail.ru

¹ Музыкальный словарь Гроува / Пер. с англ. ред. и доп. Л.О.Акопяна. – 2-е рус. изд., испр. и доп. – М.: 2007.

² Лотман Ю.М. Каноническое искусство как информационный парадокс // Статьи по семиотике культуры и искусства / Сост. Р.Г.Григорьева, предисл. С.М.Даниэля. – СПб: 2002. – С. 317.

³ Там же – С. 318

акустический аспект феномена, а его энергичное проявление. За громкостью звука признавалась способность через качество произнесения звука «открывать» определенный, неявленный до того момента смысл, он [звук] становился проводником в сферы трансцендентного. Именно в звуковой материи находил своё воплощение сакральный канон. В соответствии с этим, порядок звукоизвлечения также был строго регламентирован, уже в памятниках санскритской письменности (II тыс. до н.э. – I тыс. н.э.) давался строгий свод правил. Как пишет Е.М.Гороховик, произнесение ведийских текстов – «особым образом организованное манипулирование звуковой материей, своего рода интонированное чтение, или кантиляция. Точнейшее соблюдение правил звукового воплощения ведических текстов было ограничено рамками сакрального канона. Вольности здесь были принципиально невозможны, поскольку в этом случае подвергался искажениям смысл процедуры, и апелляция к высшим силам не способна была достигнуть цели»⁴. Звук представлял собой сферу закрытого знания, в том числе о правилах произнесения, которые передавались только устно, то есть вибрации, энергичная сущность звука не должны были изменять своего качества. Если они записывались, то утрачивали некую часть присутствующих «знаний». Индийская философско-религиозная традиция отдавала предпочтение «услышанному» (*шриути*) перед «прочитанным» (*смриути*), называя его наиболее подлинным и неотягощённым множественными интерпретациями.

Понимание звука было антропологичным. «Первое непосредственное проявление звука происходит ... в теле человека и звук реализует себя, прежде всего, в работе голосового аппарата...»⁵. Понятие «звук» было неразрывно связано с его восприятием, энергия звука локализовалась в теле человека: «Душа, стремящаяся выразить себя в речи, возбуждает ум; ум возбуждает телесный огонь, а тот, в свою очередь, приводит в движение воздух, находящийся в узле Брахмы. Двигаясь постепенно вверх, он порождает звук в пупе, сердце, горле, голове и во рту»⁶.

Характер звука на трансцендентном уровне можно условно назвать «помысленным». Согласно древнеиндийским трактатам, «жизнь» звука отличалась сложной иерархией и начиналась задолго до собственно появления звука. Считалось, что мир пронизывается Звуком, который

может быть как проявленным, так и непроявленным для нашего слуха. Существуют также иные определения – ударенное и неударенное бытие звука. «Неударенный звук есть звучание *акаши*. Термином «*акаша*» обозначается особая звучащая субстанция, невидимая, неосязаемая, заполняющая собой все пространство. Звучание *акаши* недоступно человеческому слуху и определяется как непроявленный звук, который становится слышимым только при воздействии на акашу ударом друг о друга двух плотных субстанций»⁷.

Непроявленный звук подобен импульсу, потенциальной возможности. В процессе его материализации, перехода на уровень имманентного «одним из главных источников и проводников звучания ... считается человек, его тело, организм, его ментальные и психофизиологические качества. Матанга в «Брихаддешу» называет пять видов звука, проявленного посредством различных участков тела: звук неуловимый, едва уловимый, ясный, неясный и искусственный»⁸. Древнеиндийская концепция опредмечивания звука легко сопоставить с дихотомией «тишина – шум», где опредмечивание звука идет от предощущаемого, но вместе с тем наполненного смыслом, а затем и осознанного («ясный» звук), переходит в фазу отрицания, переизбытка (громкости, информации) и, наконец, превращается в искусственный. Впрочем, возникает еще одна аналогия между пятью видами звука в Древней Индии и развитием музыки в целом, когда понимание звука эволюционировало от созерцаемого и умопостигаемого к передаче звука с помощью искусственных источников.

Неслышимые звуки – одна из важнейших и всеобщих характеристик мироустройства: «первоначальное состояние мира, первые этапы творения вселенной определены звуком, недоступным человеческому слуху космическим звуком «*nada*». Музыка как выражение этого звука связана со всеми вещами и явлениями вселенной»⁹. «В древнеиндийских космогонических теориях *нада* трактуется мистически как *на* – универсальное дыхание (*прана*) и *да* – животворяющий огонь. В слиянии этих двух начал, по мнению древнеиндийских философов, и формируются основы мироздания»¹⁰. Существует традиция сравнения *нада* с гудением, как фазой, предшествующей речи. Оно характеризуется континуальностью, неоформленностью, его можно сравнить с бессознательными процессами.

⁴ Гороховик Е.М. Философия звука и этико-космогонические концепции в индийской классической музыке // Музыкальная культура Индии. – Минск: 2005. – С. 98.

⁵ Там же. – С. 11

⁶ Музыкальная эстетика стран Востока / Общ.ред. и вступ. ст. В.П.Шестакова. – Л.: 1967. – С. 39.

⁷ Там же. – С. 67

⁸ Гороховик Е.М. Философия звука и этико-космогонические концепции ... – С. 112.

⁹ Музыкальная эстетика стран Востока ... – С. 69

¹⁰ Гороховик Е.М. Философия звука и этико-космогонические концепции ... – с. 98

Восхождение от гудения к высшей речи напоминает «путь», который проходит мысль, обретая словесную оформленность.

Итак, в Древней Индии звук предстал как проявление сущности мироздания, первоэлемент, и ведущей характеристикой, наряду с высотой, считалась громкость или степень его проявленности. Синкретичное понимание звука не отвергало его свойств (высота, длительность, громкость, тембр), но относило их к иному уровню бытия, сфере трансцендентного, не случайно, что именно тогда на первый план вышел чувственно-воспринимаемый параметр громкостной динамики. Ни одно качество звука не могло осуществиться без него, представленного категорией *нада*, в системе проявленного и непроявленного звучаний. Посредством громкостной динамики координировалось все мироздание. Как синкретичное единство метафизического и акустического аспектов, «она взаимосвязана в системном целом с такими элементами, как *сабда* – звучание в его космологическом аспекте, *кала* – время в его хронологическом аспекте, и *вак*, или речь как биологическая составляющая все той же единой звуковой системы»¹¹. Громкостная динамика, как качество звука, а также как предречевое гудение, изначальная вибрация, синхро-

низировала и объединяла пространство, время и сознание.

Восстановление приоритетного значения громкостной динамики наблюдает современная культура, когда уровни громкости становятся названиями музыкальных произведений¹². Феномен активно влияет на организацию музыкальной ткани произведения. Выстроенная в определенном порядке, с закрепленными за градациями оттенков числовыми эквивалентами, то есть получившая возможность быть выраженной Числом, громкостная динамика принимает на себя смысловую нагрузку тона в композиции, превращаясь в тематическую конструкцию. Наряду со звуками и ритмическими длительностями, она выступает в качестве модуса (как «целостного, конкретного по содержанию... художественно опосредованного состояния»¹³) и вместе с этим снова обретает установку на вслушивание во вселенскую «гармонию сфер».

¹¹ Там же. – С. 76.

¹² Например, «Pianissimo» А.Г.Шнитке, «Тихие песни» В. Сильвестрова, «Crescendo e diminuendo» Э.Денисова.

¹³ Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. – М.: 1982. – С. 239.

DYNAMICS LEVEL AS ASPECT OF ANCIENT «HARMONY OF THE WORLD»

©2009 I.V.Shutova^o

Saratov State Conservatory named after L.V.Sobinov

Dynamics level is the means of musical expressiveness, it belongs to both: sphere of music and real life, it is a very important source of information. The article considers a unity of phenomenon, which is understood as ontological category, unites with attitude of the person for the first time. It allows drawing a conclusion about an exclusive role of a sound in culture of ancient India, revealing in aspect dynamics level.

Keywords: dynamics level; piano; forte; ethos; the shown and the unshown sound; a canon; initial type of culture; nada.

^oShutova Irina Vladimirovna, Post-graduate Student,
Lecturer of Saratov Regional College of Arts.
E-mail: sch_irina_82@mail.ru