

## Морис Бонфельд

### «НЕЕВКЛИДОВА ГЕОМЕТРИЯ» ЗВУКОВОГО ПРОСТРАНСТВА

Уже при жизни имя и личность Юзефа Геймановича Кона обросли легендами. Это закономерно. Необъятная память, свободное владение европейскими языками, баснословная эрудиция — касалось ли дело поэтических, прозаических, музыкальных произведений, либо текстов научных (и отнюдь не только музыковедческих) — сочетались с острым, пронизательным умом, со способностью в мгновение ока ухватывать самую суть проблемы и находить неожиданное и одновременно единственно верное решение. Плюс к этому — превосходные качества музыканта: тонкий слух, великолепный пианизм, уникальное музыкантское чутье. Такой комплекс уже сам по себе воспринимался как нечто из ряда вон выходящее, как чудо — невероятное, но вместе с тем очевидное в жизни всех тех, кому посчастливилось вступить в непосредственное общение с Ю.Г. А если учесть, что в личности его все это соединялось с огромным человеческим обаянием, редкостной естественностью и простотой общения, безграничной свободой, незашоренностью взглядов, оригинальностью и сверкающим остроумием, тягой ко всему новому, независимо от кого оно исходит — от студента или академика, то нет ничего странного в том, что Кон стал живой легендой. Ведь всякий рассказ, посвященный общению с ним, его профессиональной деятельности или человеческим проявлениям, по самой своей природе становился повествованием о чем-то, далеко выходящем за рамки обычного, заурядного, не оставляющего заметного следа в памяти. Таких рассказов уже сейчас довольно много, нет сомнения, что их число будет расти, они будут обрастать новыми подробностями, и стараниями его многочисленных друзей и еще более многочисленных учеников личность Кона будет долго жить в музыковедческом фольклоре.

Вместе с тем, реальная жизнь Ю.Г. как ученого была весьма непростой. Оказавшись в водовороте репрессий военного времени, он, несмотря на признанный повсеместно научный авторитет, до конца жизни — в географическом смысле — оставался провинциальным ученым со всеми вытекающими отсюда последствиями, и прежде всего — с более чем ограниченной возможностью публиковать и внедрять в общественное музыковедческое сознание свои основные научные идеи. Многие оригинальные и охватывающие широкий круг проблем мысли, брошенные им, что называется, на ходу или в небольших публикациях, подхвачены учениками и коллегами и таким образом продолжают жить, развиваться и давать иногда неожиданные побег. Но наибольший резонанс получили те работы, которые были опубликованы в центральной печати, как, например, статья «К вопросу о понятии “музыкальный язык”»<sup>1</sup>, которая инициировала многолетнюю дискуссию по проблемам музыкальной семиотики. Нет, пожалуй, ни одной публикации в отечественной литературе, в которой эти проблемы были бы затронуты и где не было бы ссылки на упомянутую статью.

Однако число подобных работ Кона, опубликованных в центральных издательствах и получивших широкий резонанс, сравнительно невелико. Вместе с тем, наиболее значимые его труды, в которых в полной мере рас-

крылся громадный научный потенциал Ю.Г., появились в свет только в последние полтора десятилетия его жизни и, как представляется, далеко не в полной мере оценены современной научной общественностью, а их идеи во многом еще как бы пребывают в скрытом, латентном состоянии.

Есть еще одно обстоятельство, затрудняющее осознание совершенных Коном открытий.

В предисловии к сборнику статей в честь 75-летия Кона «Выбор и сочетание: Открытая форма» Л.А.Мазель обратил внимание на характернейшую особенность коновского исследовательского «почерка»: «Научные положения Ю.Г.Кона всегда новы, оригинальны. Сформулированы и аргументированы они так взвешенно, тщательно, если угодно, *осторожно*, как это свойственно только по-настоящему большим ученым»<sup>2</sup>. Действительно, Кон как бы вовсе не стремился подчеркнуть новаторский характер вводимых им идей, они воспринимаются как естественный вывод представленных умозаключений, и только в редчайших случаях автор обращает внимание на новизну появившегося термина. Полемизируя с другими учеными, отталкиваясь от высказанных ими суждений, он непременно указывал и на их достижения, а несогласие с ними выражал наиболее мягким, деликатным, почти «незаметным» образом. Формулируя же задачи собственного исследования, значительно их ограничивал по сравнению с реально разрешаемыми.

Поэтому возникает необходимость экспликации, заострения, подчеркивания того нового, чем характеризуются цели, поставленные и достигнутые в работах Кона. И прежде всего это относится к основным вопросам, на которые музыковедение получило ответ исключительно благодаря исследованиям этого автора. Вопросы же эти касаются самой основы музыкального искусства, фундамента, на котором базируются все остальные его свойства, а именно — *звукового пространства*, где пребывает музыкальная вселенная.

Звуковые системы, из которых складывается музыкальный космос, воспринимались до сих пор как некие данности, и большая часть исследований рассматривала их внутреннюю структуру, их взаимосвязи, их историю, и казалось, что этим проблематика, с ними связанная, исчерпывается.

Однако «ньютоновская» музыкальная теория, которая, практически объясняла все явления в гармонии XVIII—XIX веков и диапазон которой простирается от «Трактата о гармонии» Рамо и вплоть до трудов Б.В.Асафьева, Ю.Н.Тюлина и других современных музыковедов, оказалась в сложном положении, как только ей пришлось столкнуться со звуковым материалом века двадцатого. Здесь тоже появились свои теории, но действующие на сравнительно ограниченном пространстве и, главное, с трудом находящие тонкие нити взаимосвязей между теоретически освоенной практикой прошлых веков и во многом кажущейся хаотичной практикой нынешнего времени.

И только Ю.Г.Кону пришло в голову поставить вопрос о наличии *единого фундамента, единых закономер-*

<sup>1</sup> От Люлли до наших дней. Сб. статей. М., 1967.

<sup>2</sup> Выбор и сочетание: Открытая форма. Сб. статей. Петрозаводск — СПб., 1995. С. 3 (выделено мною. — М.Б.).

ностей, которыми обусловлена природа звукового пространства на всем протяжении истории музыки европейской традиции.

Путь к постановке и решению такого вопроса занял весьма продолжительное время, характеризовался определенными стадиями и был отмечен многочисленными локальными находками, которые и подвели автора к осознанию столь масштабной цели и ее достижению. Прежде чем перейти к более детальному разговору об этом пути и об открытиях, которыми он оказался чреват, необходимо отметить, что только Ю.Г. с его эрудицией, охватывающей чуть ли не все пространство гуманитарных (а отчасти и естественных) знаний, с его поистине абсолютной осведомленностью в сфере музыкального творчества — по крайней мере, начиная с *ars nova* и вплоть до последних творений уходящего столетия, с его уникальным логико-математическим складом ума мог поставить и решить задачу подобного масштаба.

Настоящий текст призван, по замыслу автора, сконцентрировать внимание читателя на этом открытии Ю.Г. Кона, которое оказалось достойным его поистине безграничных возможностей и которое, подобно открытиям Эйнштейна, способствовавшим умпостижимости космического пространства, приблизило нас к постижению столь же необъятного пространства звукового. В центре внимания будут, в основном, два сборника трудов Кона: «Вопросы анализа современной музыки» и «Избранные статьи о музыкальном языке»<sup>3</sup>.

## I

Все началось с размышлений о тех общих чертах, которые, по мнению Ю.Г., обнаруживались между музыкой и словесным языком. В упомянутой ранее статье он попытался провести аналогию между знаками вербального языка и некоторыми семантически сгущенными и обладающими относительно устойчивыми значениями элементами музыкальной речи. Одним из первых такого рода элементов им назван фригийский тетракорд, а его особая семантическая сфера связана, в представлении автора, с ладовой природой этого оборота, который, противоположен мажору и, соответственно, предрасположен к тому, «чтобы означать то, что противоположно сфере мажора с его светом и энергией»<sup>4</sup>.

В дальнейшем оба этих импульса — поиски аналогий между музыкой и языком и интерес к ладовой сфере — дадут богатейшие плоды, хотя и на совершенно иной основе.

Продолжая размышлять о взаимосвязях и взаимооталкиваниях, которые можно отметить между музыкой и вербальным языком, Кон приходит к выводу, что «музыке как искусству не свойственна функция, аналогичная повседневному языку» (ВСМ, 8), однако это его не обескураживает; теперь основное внимание исследователя обращено на поэтическую речь, или, как он это называет, «язык в его поэтической функции» (там же, 7). Это позволяет Кону использовать тот аналитический аппарат, который к поэтическому языку был впервые применен и описан Р.Якобсоном в теории поэтического

языка. Речь идет о взаимоотношении в поэтической речи двух осей: *выбора* и *сочетания*. В обыденном языке выбор того или иного элемента речи осуществляется исключительно на основе их смыслового сходства (синонимии), а сочетание определяется их (элементов) взаимной смысловой связью, т.е. способностью образовывать осмысленные цепочки — фразы, предложения. В поэзии же возникает зависимость оси выбора от оси сочетания (или, как это называет Якобсон, проекция «оси выбора на ось сочетания»; там же, 8). Это значит, что сочетаться могут далеко не все синонимически эквивалентные элементы, но только те, которые удовлетворяют особенностям поэтической строки — ее ритму, возникающим рифмам и т.п.

*Первое* принципиальное открытие, которое осуществил Ю.Г. Кон, это обнаружение действия закона, сформулированного Р.Якобсоном, в рамках музыкального искусства. Аналогия, которую усмотрел Ю.Г. в данном случае, вовсе не лежит на поверхности, и ее экспликация — это серьезный шаг в постижении закономерностей звукового пространства. Показательно, однако, с каким изяществом и как незаметно, не акцентируя внимания на самом факте открытия, о ней сообщает Кон: «В одногласном развертывании выбор и сочетание предстают в простом облике. Исторически сложившаяся система строя... представляет собой результат первичного выбора шкалы звуков. Здесь достаточно сказать, что двенадцатизвуковая равномерно темперированная система, служившая основой музыки в течение трех столетий, до сих пор не потеряла своего значения и, по-видимому, сохранит его еще долго. ... Деление октавы на двенадцать полутонов ... является результатом первичного выбора и, в то же время материалом для вторичных актов выбора. Эти последние образуют известные нам лады, из которых некоторые приобрели характер постоянно действующих стандартов..., другие же выступают как варианты этих типовых образований» (там же, 9). Далее — было уже делом техники показать, как на протяжении истории музыки обогащался выбор, который в итоге привел к появлению двенадцати- и более звуковых систем.

*Второе* принципиально важное открытие заключалось в обнаружении некоей единой закономерности, лежащей в основе всех известных и возможных ладовых образований. О роли квинтовых соотношений звуков человечество знало со времен Пифагора, обнаружившего натуральный звукоряд; хорошо известна также роль квинтовых тяготений в классической гармонии. Но только Ю.Г. пришла в голову мысль представить звукоряды любых ладов в виде последовательностей не секунд (или других ближайших интервалов), а квинт, что позволило ему легко обнаружить те основные черты, которыми лады диатонические отличаются от хроматических последовательностей. Это не случайно, ибо, как подчеркивает Кон, «квинта, а также кварта позволяют представлять любые звукоряды *при помощи одного мерил*. Ни терция, ни секунда не могут выполнять такой роли. Чистая квинта служит здесь мерой, определяющей состав звукоряда» (там же, 29; выделено мною. — М.Б.). При этом, что показательно, исследователь ни на минуту не покидает собственно музыкального пространства, подчеркивая, что «лад представляет собой лишь идеальное, абстрагированное из огромного множества текстов реальных музыкальных произведений построение. Закономерности его ... проявляются в интонации как преобладающая для того или иного стиля, для той или иной эпохи тенденция» (там же, 60). Можно также обнаружить в этом

<sup>3</sup> Кон Ю. Вопросы анализа современной музыки. Ленинград, 1982; Кон Ю. Избранные статьи о музыкальном языке. С-Пб., 1994. В дальнейшем ссылки на эти издания будут даны в тексте в сокращенной форме (ВСМ, номер страницы; МЯ, номер страницы; курсив автора цитат не оговаривается).

<sup>4</sup> Кон Ю. К вопросу о понятии «музыкальный язык» // От Лялли до наших дней. Цит. изд. С. 97 — 98 и др.

превращении последовательностей квинт в последовательность более узких интервалов проекцию вертикальных (гармонических) отношений на отношения горизонтальные (мелодические).

Распространение действий закона зависимости оси выбора от оси сочетания на многоголосие позволило Кону осуществить *третье* принципиально важное открытие: гармония существует тогда и постольку, поскольку многоголосные созвучия становятся сами *единицами выбора*, т.е. в такой степени, в какой обеспечено их использование как целостных сущностей: «Важнейшим признаком аккорда, который отличает его от всех иных окружающих — возможных, но нерегулярных вертикалей — является *повторяемость*» (МЯ, 8), — и еще более радикально: «В современной гармонии, откуда она остается гармонией, основу продолжают составлять *созвучия в качестве самостоятельных целостных элементов*» (ВСМ, 17).

Взятые в сокупности, эти три открытия дают возможность исследователю сформулировать важнейшие принципы, касающиеся современного музыкального творчества, а именно: провести грань между музыкой тональной и атональной, а также между многоголосием сохранившимся и потерявшим связь с гармонической системой.

Применительно к ладу как типизированному результату выбора, проецируемому на ось сочетания, в XX веке все более индивидуально, Кон отмечает: «Предельным случаем этой индивидуализации является серийная музыка. ... Двенадцатизвуковая серия представляет собой гипертрофию принципа сочетания при полном аннулировании принципа выбора» (там же, 24—25; сноска 2). А в другой работе останавливается на соотношении тональной и атональной музыки более обстоятельно: «... в свете ... соображений о роли двух осей — выбора и сочетания... — можно считать, что эта двучленная основа всякой рациональной деятельности в случае атональности ... оказывается вырожденной (в терминологическом смысле этого слова). В атональной музыке отсутствует парадигматический ряд. ... Возможно, что эта “вырожденность” атональной музыки как системы заставляла ее самых крупных сторонников искать средства компенсации. Для Шёнберга ими была тематическая трактовка серии, для Берга — квазитональные конструкции, для Веберна в его поздних сочинениях — возврат к идее гармонической модели (при сильной диссонантности). ...»

Вместе с тем можно утверждать, что различие между тональной и атональной музыкой коренится глубже, чем в самом факте наличия или отсутствия типовой ладовой основы. Дело в том, что в силу указанной “вырожденности” системы в атональной музыке такой основы *не может быть*. Если же она появляется, то лишь как реликт ладотонального мышления, которое, как показывает история музыки XX века, отнюдь не преодолено и не изжито экспериментированием в области музыкального языка» (МЯ, 87).

Включаясь в спор о роли гармонии в уходящем веке и отмечая две полярные точки зрения — И. Стравинского, считающего, что гармония умерла, и Ю. Холопова, утверждающего ее присутствие в любом многоголосии, Кон пишет: «Провозглашение гармонии умершей и растворение ее в море разнообразных явлений музыки второй половины нашего столетия в равной мере означает отказ от признания жизни за той гармонией, которая в преобразованном виде... сохраняет основные начала классической гармонии», — и далее уточняет: до тех пор, пока

созвучия «применяются как *самостоятельные, повторяющиеся* единицы, а не случайные звуковые пятна, можно считать гармонию пусть и не универсальной, но все же существующей и организующей силой» (ВСМ, 17).

Опираясь на все те же принципы взаимодействия выбора и сочетания, Кон в значительной мере уточняет и некоторые конкретные наблюдения над творчеством современных композиторов. Показательная в этом смысле полемика с Холоповым относительно особенностей гармонии Стравинского. Холопов считает «образования из секунд, кварт или других нетерцовых интервалов “добавочным конструктивным элементом гармонии”», в то время как Ю. Г. видит в них (применительно к Стравинскому русского периода) «основной строительный материал вертикали. Трезвучия чаще всего возникают как дополнительный, второстепенный элемент. ... Любопытно, — продолжает Кон, — что в “неоклассический” период редкие обращения Стравинского ... к натурально-мелодическим ладам восстанавливают в правах именно трезвучие» (там же, 124, сноска).

## II

Указанные три открытия можно назвать предварительными в свете того, основного, которое было им сформулировано как *обратное действие, т.е. проекция оси сочетания на ось выбора*.

Вначале эта идея была им подана как весьма локальная, которая должна была объяснить усиливающуюся к нашему времени диссонантность гармонии: «Введение диссонансов есть не что иное, как внесение в единицы выбора проекции сочетания. ... в одновременности симультанно образуется такая единица оси выбора, которая включает одну или даже несколько единиц, возможных ранее в классической гармонии только в последовательности, сукцессивно» (там же, 19). Более того, Кон находит типический пример такого обратного воздействия и в процессе развития классической гармонии: «... доминантовая септима сначала появлялась перед доминантой (как основной звук субдоминанты), затем сочеталась с доминантой в качестве приготовленного задержания, а в результате стала составным элементом аккорда как самостоятельной, повторяющейся единицы гармонии. Точно так же и совмещенная аккордика возникает путем ... проекции оси сочетания на ось выбора» (МЯ, 12).

Постепенно, однако, мысль о взаимоотношениях осей выбора и сочетания приводит Кона к формулировке *главного открытия*, позволяющего усмотреть единый порядок и общую закономерность, которой подчинен звуковой космос. Этим открытием стал *закон интеграции музыкальной ткани*.

Сформулирован этот закон был еще в 1982 году, причем, достаточно определенно: «Интеграция горизонтали и вертикали характеризуется обычно как единство звукового состава мелодических и гармонических образований. “Нет ничего в мелодии, чего не было бы в гармонии, и наоборот — нет ничего в гармонии, чего не было бы в мелодии”, — так можно было бы вкратце сформулировать ее сущность» (ВСМ, 114)<sup>5</sup>. Однако дальней-

<sup>5</sup> Стоит обратить особое внимание на слова «характеризует обычно»: можно подумать, что термин «интеграция» и явление, с ним связанное, уже десятилетиями пребывают в научном обиходе. Вот она — пресловутая «осторожность» Ю. Г., его способность «скрывать» факт открытия. Двенадцатью годами позже он уже позволит себе написать: «В качестве примера

шая разработка проблем, связанных с явлением интеграции, приводят его к выводам, значительно расширяющим рамки взаимодействий мелодии и гармонии: «Вся история гармонии заставляет думать, что интеграция является важным и постоянно действующим механизмом, обуславливающим стремительное развитие средств музыкального языка» (МЯ, 11); более того, Кон обращает внимание на процесс интеграции как на «специфическое свойство музыки, способность слуха и памяти образовывать узнаваемые, обладающие относительным постоянством комплексы (гештальты) в одновременном звучании» (там же, 43).

Но самое главное — оказывается, процесс интеграции описывает *взаимобратимое* воздействие осей выбора и сочетания и потому он универсален: «... всякое усложнение вертикали ведет через вторичную гармоническую систему к обогащению звукового материала. Тем самым новые последования звуков начинают действовать в мелодико-ладовой сфере и затем вовлекаются в образование все более сложных вертикалей. ... проекция оси сочетания ... на ось выбора..., влечет за собой постоянное обогащение последней, а тем самым и пер-

---

нового термина... автор считает нужным привести вводимое им слово "интеграция". Оно обозначает некий постоянно происходящий в европейской музыке ... процесс образования гармонических вертикалей, их последований и утверждения их в статусе единиц музыкального языка» (МЯ, 91; выделено мною. — М.Б.). Но и здесь он «поскромничал»: как будет видно из дальнейшего, явление интеграции осмыслено им гораздо шире и масштабнее.

вой. В этом состоит универсализация и унификация музыкальной ткани. Результатом такой эволюции стала атональность и ее наиболее четко организованное (уже не на ладогармонических основаниях) проявление — додекафония» (там же, 44). Так возникает картина единого процесса — от простейшей попевки к сложнейшему, изощреннейшему многоголосию.

И это дает право Ю.Г.Кону утверждать: «Теперь, в свете опыта эволюции музыкального искусства нашего ближайшего к концу столетия, представляется несомненным, что при всех усложнениях музыкальной ткани произведений, основанных на широко понимаемой ладо-тональности, общие механизмы деятельности, называемой композиторской и слушательской, в основе своей остаются теми же, что и в течение многих предыдущих эпох» (там же, 84).

Произнести эту мысль нетрудно, обосновать ее смог только Ю.Г.

Разумеется, этот беглый набросок, призванный очертить основные параметры открытий выдающегося мыслителя, спрямляет интереснейшие повороты, оставляет за кадром множество замечательных находок и открытий, которыми наполнена буквально каждая страница его работ. Пересказывать их полностью нет никакого резона. Ю.Г.Кон замечательно выражал свои мысли, и читающему остается только вдумываться (я бы сказал — вслушиваться) в каждое произнесенное им слово — лишние он не терпел. Нужно только все время соотносить известное с тем новым, что открывается в его текстах, поскольку сам Ю.Г. не давал себе труда это обозначить.

Сведущий — поймет.

