



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •



Б. М. ТЕПЛОВ

ПСИХОЛОГИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ СПОСОБНОСТЕЙ

Учебное пособие

Издание третье, стереотипное



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •



Т 34 Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей : учебное пособие / Б. М. Теплов. — 3-е изд., стер. — Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2021. — 488 с. — Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-8114-7085-3 (Издательство «Лань»)
ISBN 978-5-4495-1186-7 (Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)
ISMN 979-0-66005-453-6 (Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

В книге раскрываются психологические особенности музыкального переживания. Дается анализ музыкальной одаренности, ощущения музыкального звука, чувствительности к различению высоты звука, абсолютного слуха, мелодического слуха и ладового чувства, гармонического слуха, музыкальных слуховых представлений, чувства ритма и музыкальных способностей.

Издание адресовано педагогам и учащимся музыкальных учебных заведений и всем, интересующимся данной темой.

УДК 78.01
ББК 85.31

Т 34 Teplov B. M. Psychology of musical abilities : textbook / B. M. Teplov. — 3rd edition, ster. — Saint Petersburg : Lan : The Planet of Music, 2021. — 488 pages. — Text : direct.

The book reveals the psychological characteristics of musical experience. An analysis of musical talent, sense of music sound, sensitivity to distinguishing the pitch of the sound, absolute hearing, melodic hearing and modal feeling, harmonic hearing, musical auditory notions, sense of rhythm and musical abilities are given.

The edition is addressed to teachers and students of music schools and all interested in this subject.

Обложка
А. Ю. ЛАПШИН

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2021
© Б. М. Теплов, наследники, 2021
© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
художественное оформление, 2021



ВВЕДЕНИЕ

*А*нализ музыкального переживания, который будет дан на последующих страницах, не только не претендует на полноту, но совершенно сознательно проходит мимо ряда проблем, имеющих центральное значение. Он не включает ни вопроса об эстетическом восприятии, ни вопроса об эстетических эмоциях. Мало того, самая проблема музыкального переживания ставится в нем не как проблема эстетического переживания, а лишь как проблема «осмысленного», «содержательного» переживания.

Нельзя прийти к правильному пониманию психологии восприятия музыки, если рассматривать музыку *только* как эстетический предмет, *только* как объект эстетического переживания.

Рисунок или картина — это прежде всего изображение определенных объектов с помощью линий и красок. Роман и новелла — прежде всего словесный рассказ об определенных лицах и событиях. Необходимой предпосылкой эстетического переживания произведений живописи или литературы является понимание того, что изображено на картине или о чем рассказывается в романе. Для эстетики эта сторона дела не является непосредственным предметом исследования, но для психологии она представляет первостепенный интерес. Миную

этот круг вопросов, нельзя понять ни возникновения эстетического переживания у ребенка, ни дальнейшего развития.

Художественное произведение не выступает перед ребенком с самого начала как эстетический объект. Раньше чем стать таковым, оно должно уже быть для него осмысленным, содержательным, а следовательно, в самом прямом смысле слова «понятым» объектом.

Интересный материал по этим вопросам дают работы кафедры психологии Харьковского педагогического института, посвященные развитию эстетического восприятия у детей. Работы эти, проведенные главным образом на материале сказок и рисунков, показывают, что эстетическое отношение к сказке и рисунку возникает у ребенка далеко не сразу и что к пониманию художественных приемов «ребенок приходит через смысловое содержание художественного образа» (65)¹.

Несомненно, что так же должно обстоять дело и с музыкой. Раньше чем стать для ребенка эстетическим предметом, объектом эстетического восприятия и эстетических эмоций, музыка должна стать для него *осмысленным* объектом, объектом, имеющим смысловое содержание, которое можно воспринять и понять.

Отсюда возникает вопрос: *что является содержанием музыки и как это содержание воспринимается и понимается?*

Вопрос о содержании музыки всегда был одним из самых запутанных и спорных вопросов эстетики. Нет ни одного искусства, кроме, может быть, архитектуры, в отношении которого так часто и с такими, на первый взгляд, солидными аргументами выдвигался бы тезис об отсутствии в нем содержания. В отношении таких искусств, как, например, живопись, скульптура или поэзия, форма-

¹ Цифры в скобках означают порядковый номер источника по списку, приложенному в конце книги.

листическая эстетика обычно ограничивалась утверждением, что для эстетического переживания содержание не имеет существенного значения, но редко доходила до отрицания самого наличия этого содержания. Иное дело музыка, в отношении которой позиция последовательного формализма обычно и заключалась в отрицании в ней какого бы то ни было содержания.

Самый яркий представитель формализма в музыкальной эстетике, Эдуард Ганслик, именно этот тезис и сделал своим знаменем: «Музыка, — писал он, — состоит из звуковых последований, звуковых форм, не имеющих содержания отличного от них». «Пусть всякий по-своему называет и ценит действие на него музыкальной пьесы — содержания в ней нет, кроме слышимых нами звуковых форм, ибо музыка не только говорит *звуками*, она говорит *одни „звуки“*» [24, с. 170].

С принципиальной стороны совершенно равноценно, отрицается ли вообще наличие в музыке содержания или утверждается, что содержание музыки имманентно самой музыке, т. е. не выходит за ее пределы. В сущности, это лишь два разных способа выражения. Чаще, пожалуй, предпочитается второй. Ганслик, на которого нам еще не раз придется сослаться, и в приведенных выше цитатах говорит ведь об отсутствии в музыке содержания «отличного от самих звуковых форм». Он ничего не имеет против того, чтобы признать содержанием музыки самые звуковые формы: «Содержание музыки — *движущиеся звуковые формы*» [24, с. 67].

Нижеследующий психологический анализ исходит из противоположного тезиса: *специфическим для музыкального переживания является переживание звуковой ткани как выражения некоторого содержания*. Этот критерий является главным и основным для отличия «музыкального переживания» от «внемзыкального» переживания музыки.

Что же является содержанием музыки?

В наиболее прямом и непосредственном смысле содержанием музыки являются чувства, эмоции, настроения.

Это положение издавна рассматривается как самоочевидное всеми, кроме представителей формалистической эстетики.

С полной ясностью оно было выдвинуто еще Аристотелем. «Ритм и мелодия, — писал он, — содержат в себе ближе всего приближающиеся к реальной действительности отображения гнева и кротости, мужества и умеренности и всех противоположных им свойств, а также и прочих нравственных качеств. Это ясно из опыта: «когда мы воспринимаем нашим ухом ритм и мелодию, у нас изменяется душевное настроение».

И далее: «Музыкальные лады существенно отличаются друг от друга, так что при слушании их у нас является различное настроение, и мы далеко не одинаково относимся к каждому из них; так, слушая одни лады, например так называемый миксолидийский, слушая другие, менее строгие лады, мы в нашем настроении размягчаемся; иные лады вызывают у нас по преимуществу среднее уравновешенное настроение; последним свойством обладает, по-видимому, только один из ладов, именно дорийский. Что касается фригийского лада, то он действует на нас возбуждающим образом» [3; VIII, 5, 5–8]².

В высказываниях больших музыкантов можно найти сколько угодно доказательств того, что они смотрели на музыку, как на выражение чувств.

«Я убежден, — писал Антон Рубинштейн, — что всякий сочинитель пишет не только в каком-нибудь ритме ноты, но вкладывает известное душевное настроение, т. е. программу, в свое сочинение, с уверенностью, что исполнитель и слушатель сумеют ее угадать» [54, с. 17].

² Еще раньше Платон писал о гармониях «печальных», «разнеживающих», «пиршественных» и т. п. [45; III, 398 E].

В том же смысле говорит о «программе» Чайковский в своем известном письме к Танееву о Четвертой симфонии: «Что касается Вашего замечания, что моя симфония программна, то я с этим вполне согласен. Я не вижу только, почему Вы считаете это недостатком. Я боюсь противоположного, т. е. я не хотел бы, чтобы из-под моего пера являлись симфонические произведения, ничего не выражающие и состоящие из пустой игры в аккорды, темпы и модуляции. Симфония моя, разумеется, программна, но программа эта такова, что формулировать ее словами нет никакой возможности, это возбудило бы насмешки и показалось бы комичным. Но не этим ли и должна быть симфония, т. е. самая лирическая из всех музыкальных форм? Не должна ли она выражать все то, для чего нет слов, но что просится из души и что хочет быть высказано?» [69; письмо от 27 марта 1878 г., с. 29].

Более подробно развивает Чайковский те же мысли в одном из писем к Н. Ф. фон Мекк, делая попытку передать словами содержание той же Четвертой симфонии [68, т. I, письмо от 17 февраля 1878 г., с. 216–220].

Замечательные по непосредственности высказывания, говорящие о том же самом, можно найти в письмах Шопена. Так, например, в письме к отцу от 6 декабря 1818 г: «Милый папа. Хотя мне было бы легче выразить свои чувства, переложив их в звуки, но даже наилучший концерт не может выразить моей привязанности к тебе, милый папа...» [70, с. 9].

Римский-Корсаков писал, что настроения являются «главной сущностью музыкальных впечатлений» [52, с. 216].

Очень характерен следующий ответ Иосифа Гофмана на предложенный ему вопрос о том, «какую идею вложил композитор» в *Impromptu As-dur* Шопена: «...я могу только сказать, что Шопен сочинял „музыку“, которая представляет мысли только в музыкальном значении этого слова. Другими словами, она выражает чисто психиче-

ские процессы, настроения и т. д. Настроение этого *Impromptu* большей частью светлое, кое-где подернутое дымкой меланхолии» [28, с. 61]. «Мыслями в музыкальном значении этого слова» являются для Гофмана настроения, т. е. эмоциональные моменты.

Если мы обратимся к художественной литературе и посмотрим страницы, посвященные описанию музыки и впечатлений от нее, то увидим, что в огромном большинстве случаев они сводятся к попытке передать те чувства, эмоции, настроения, которые выражаются музыкой. Напомню хотя бы «Певцов» Тургенева и его же описание музыки Лемма в «Дворянском гнезде», многочисленные «музыкальные места» у Льва Толстого («Альберт», глава XI «Детства», и в особенности варианты к ней, «Люцерн», ряд мест в «Войне и мире», «Семейном счастье», «Крейцеровой сонате» и др.), главу III части II «Матери» Горького и ряд мест в повести «В людях», «Неточку Незванову» Достоевского и многие другие³.

С большой простотой и искренностью говорил об эмоциональном содержании музыки Николай Островский: «Знаешь, почему я так люблю музыку? Я видел в жизни много крови и страданий. Расти мне пришлось в тяжелое время. Мы не щадили врагов, но не берегли и себя. Сейчас я писатель, мне приходится описывать жизнь. Сцены гражданской войны очень свежи в моей памяти, как и чувство ненависти к врагу. Но любви я в своей жизни знал немного. И вот Чайковский открывает в моей душе такие интимные чувства, вызывает во мне такие нежные мысли, о существовании которых я раньше даже и не подозревал» [32].

³ Из имеющихся попыток экспериментального исследования восприятия музыки наиболее живой и содержательной является работа С. Н. Беляевой-Экземплярской «О психологии восприятия музыки» (Москва, 1923). Она дает немало материала по вопросам, затронутым на последующих страницах.

Музыка прежде всего есть путь к познанию огромного и содержательнейшего мира человеческих чувств. Лишенная своего эмоционального содержания, музыка перестает быть искусством.

«Профессиональные музыканты, — пишет Ромен Роллан, — вы привыкли относиться с пренебрежением ко всяким истолкованиям. Но никто не стал бы слушать ваших произведений, если бы ткань их ритмических и звуковых комбинаций не вызвала в сердце слушателей ряда последовательных и связанных эмоций» [53, с. 68].

Неудивительно, что защитники формализма в музыкальной эстетике главную свою атаку вели именно против положения об эмоциональном содержании музыки. Представляет интерес рассмотреть основные из выдвигающихся при этом аргументов. Это поможет нам глубже проникнуть в проблему содержания музыки. Аргументацию точки зрения формализма мы возьмем у Ганслика.

Один из наиболее важных аргументов заключается в следующем: содержанием музыки не может быть никакое определенное чувство, так как «определенность» чувств, или эмоций, заключается только в тех представлениях или понятиях, которые «составляют их ядро», а представлений или понятий музыка заведомо не может передавать.

Вот как Ганслик развивает эту мысль: «Изображение определенного чувства или аффекта совсем недоступно силам и средствам музыки». «Что делает чувство именно *этим определенным* чувством? Что претворяет его в тоскливое желание, надежду, любовь?.. Только на основании целого ряда представлений и суждений — быть может, бессознательных в момент сильного чувства — душевное состояние наше может стуситься до определенного, именно этого чувства... Без них, без этого аппарата мысли, наличное чувство нельзя назвать „надеждой“ или „грустью“, только мысль делает его тем или другим. Если

откинуть мысль, то останется неопределенное душевное движение, пожалуй, ощущение общей удовлетворенности или неудовлетворенности». «Всеми допускается, что музыка, будучи „языком неопределенным“, не может передавать понятия; разве из этого не следует, что она столь же мало способна выражать определенные чувства? Ведь *определенность* чувств именно и заключается в понятиях, составляющих их ядро» [24, с. 30–32].

Очень скоро мы займемся вопросом о том, могут ли быть содержанием музыки представления и понятия. В данном же контексте мы охотно уступим Ганслику в этом пункте. Пусть музыка действительно не может «передавать» представления и понятия. Но действительно ли отсюда следует, что она не может передавать и эмоции?

Такое умозаключение неправильно и покоится оно на ложном понимании природы чувств. Утверждая, что чувства отличаются друг от друга с качественной стороны только теми представлениями или понятиями, которые «составляют их ядро», Ганслик стал жертвой одного из кардинальных заблуждений старой психологии, в которой широким распространением пользовалось убеждение в том, что чувства имеют лишь две качественные характеристики — удовольствие и неудовольствие, в пределах которых не существует никаких дальнейших качественных различий.

Легко понять, что, стоя на такой точке зрения, нельзя не прийти к выводам Ганслика. Если бы эмоциональная характеристика психических процессов действительно сводилась только к различным степеням удовольствия и неудовольствия (причем в пределах последних никаких качественных вариаций не имеется), странно было бы говорить о том, что музыка имеет содержанием эмоциональную сторону психических процессов. Не смешная ли, в самом деле, претензия называть музыку «языком чувств», если чувств всего лишь два и, следовательно, на этом языке можно сказать всего лишь два слова?

К счастью, для музыки такая теория эмоций совершенно неправильна. Чувства человека бесконечно многообразны, и в этом многообразии можно найти неисчислимое количество качественных оттенков. Страдание при сильной зубной боли и горе при потере близкого человека — это вовсе не одно и то же чувство неудовольствия, только связанное с разными представлениями и мыслями; это совершенно различные чувства, и различие между ними несколько не меньше различия между соответствующими представлениями и мыслями.

Разбираемая теория является продуктом крайнего «психологического атомизма». Чувства с одной стороны, и ощущения и представления, — с другой, рассматриваются в ней как самостоятельные психические образования, своего рода психические атомы, из различных комбинаций которых образуются сложные эмоциональные процессы как результат соединения различных ощущений и представлений с неизменными чувствами удовольствия и неудовольствия. Отвергая «психологический атомизм», мы тем самым должны отвергнуть и теорию качественной неизменяемости чувств. Как может оставаться неизменной эмоциональная сторона, когда меняется все содержимое психического процесса?

Таким образом, признавая музыку «языком чувств», мы прежде всего исходим из факта качественного многообразия человеческих эмоциональных переживаний. Аргументацию Ганслика в этом пункте следует признать основанной на ложной посылке.

Другим аргументом Ганслика является невозможность точно передать словами содержание музыки. Ганслик рассуждал: что именно оставляет содержание произведения искусства словесного и изобразительного, можно выразить словами и свести на понятия. Так же должно обстоять дело и с музыкой: если она имеет содержание, то это содержание должно поддаваться переводу в понятия и адекватному выражению словом. «Вопрос о том,

что именно составляет содержание пьесы, непременно должен был бы допускать ответ словесный, если бы пьеса действительно имела сюжет. Ибо содержание „неопределенное“, которое всякий может вообразить себе по-своему, которое только чувствуется, но не может быть передано словами — такое содержание не есть содержание в вышеупомянутом смысле». «Музыка не повторяет собой никакого знакомого, словом обозначаемого предмета и потому не представляет нашему движущемуся в определенных понятиях мышлению никакого содержания, которое мы могли бы назвать». «Из того, что композитор принужден мыслить в звуках, с очевидностью следует беспредметность музыки, ибо всякое содержание, разложимое на понятия, могло бы быть мыслимо в словах» [24, с. 29, 169, 173, 179].

Совершенно верно, что всякое содержание, «разложимое на понятия», может быть мыслимо в словах. Верно и то, что содержание музыки не может быть полностью и вполне адекватно выражено словами. Но совсем неверно и нелогично делать отсюда вывод, что музыка не имеет никакого содержания. Правильным будет лишь следующий вывод: содержание музыки не может быть полностью «разложено на понятия».

Действительно, эмоциональная сторона психических переживаний лишь в самых общих и грубых чертах может быть переведена в понятия и обозначена словами. Ничего не может быть проще и общеизвестнее этого положения. Чтобы убедиться в нем, достаточно попытаться подыскать точное словесное обозначение или дать точное словесное описание любому эмоциональному переживанию.

Положение «музыка не может быть полностью выражена словами» высказывалось много раз и, как кажется, никогда не вызывало серьезных возражений. Но нам с психологической стороны важно подчеркнуть, что именно в музыке не поддается словесному выражению (а если и поддается, то с трудом и очень неполно). Самая звуко-

вая ткань, в которой Ганслик хотел видеть всю музыку и которая является для нас только формой, отражающей содержание музыки, может быть с очень большой полнотой переведена в понятия и, следовательно, поддается словесному обозначению. Доказательством этого является факт существования нотной записи, в основе которой лежит именно перевод в понятия звуковой ткани. Совершенно несущественно то, что нотная запись пользуется не словами, а специальными нотными знаками. Каждый нотный знак есть графическое обозначение определенного слова, и поэтому всегда возможно любую нотную запись переписать словами, ничего при этом не потеряв в смысле полноты и адекватности записи. Потеря будет только в смысле быстроты и легкости расшифровки, что не имеет отношения к этому вопросу, и соображение о том, что в нотной записи далеко не с одинаковой полнотой обозначаются все стороны звуковой ткани, — соображение само по себе совершенно справедливое и очень важное. Как бы то ни было, но нотная запись в огромном большинстве случаев является единственным мостом между композитором и исполнителем. Иначе говоря, композитор сообщает исполнителю не непосредственно самые звуковые образы, а известное словесно-понятийное обозначение их. И такое положение является не исключением, а правилом. Может ли быть более сильное доказательство того, что звуковая ткань поддается словесному выражению!

Таким образом, «невозможность полностью выразить в слове» относится не к звуковой ткани музыки, а к содержанию, и к последнему постольку, поскольку оно является эмоциональным содержанием.

«Не должна ли она, — писал Чайковский о музыке, — выражать все то, для чего нет слов, но что просится из души и что хочет быть высказано?» «Нет слов» не для описания самой музыки, а для выражения того, что выражает музыка.

Не надо, конечно, доводить до абсурда защищаемое нами положение и утверждать, что эмоциональная сторона психической жизни принципиально не может быть доступна понятийно-словесному выражению. Речь идет вовсе не о невозможности, а лишь о сравнительной трудности словесного описания эмоций. Трудность эта, конечно, относительная и уменьшение ее должно составить одну из задач психологии. Если же говорят о «невозможности» выразить словами содержание музыки, то имеют в виду тот факт, что средства словесного обозначения и описания эмоционального содержания несравненно бледнее, чем средства музыкального выражения этого содержания. Этот факт бесспорен. Чувства несравненно полнее, глубже и определеннее могут быть выражены средствами музыки, чем *обозначены* словами. Поэтому-то невозможно *адекватно и до конца* перевести в слова содержание музыки. Этот перевод неизбежно будет неполным, грубым и приблизительным.

В связи со всем сказанным становится понятным, что из невозможности точно перевести в слова содержание музыки вовсе не следует, что самое это содержание является неопределенным и расплывчатым. Эмоциональное содержание подлинно большого произведения музыки совершенно определено. «Неопределенным» является лишь его словесное описание.

Мендельсон в одном из своих писем так отвечал на вопрос о «смысле» одной из его «Песен без слов»: «Так много говорилось о музыке и так мало сказано о ней. Я вообще думаю, что слов для этого недостаточно, а если бы я нашел обратное, то я бы, в конце концов, не стал вовсе сочинять музыку. Люди обычно жалуются на то, что музыка многозначна: так неясно, что они должны при ней думать, тогда как слова понимает всякий. Со мной дело обстоит как раз наоборот... То, что мне говорит любимая мною музыка, это для меня мысли не то что слишком неопределенные для того, чтобы охватить их

словом, а наоборот, слишком определенные для этого. Поэтому-то во всех попытках выразить эти мысли я нахожу нечто правильное, но в то же время нахожу, что во всех них чего-то недостает». Нельзя не согласиться полностью с Мендельсоном, если только под словом «мысли» понимать эмоциональное содержание.

Общепринято, обсуждая вопрос о природе музыки, пользоваться аналогией с языком или речью, называть музыку «своеобразной речью», «особого рода языком» и т. п. Против такого рода аналогии с психологической стороны ничего нельзя возразить при условии, если будет ясно осознано, в чем сходство между музыкой и речью и в чем между ними различие. Но редко это условие не соблюдается, и тогда эта аналогия ведет к неправильным выводам.

Сходство между музыкой и речью заключается в том, что

1) и речь, и музыка являются средствами общения между людьми;

2) и речь, и музыка имеют определенное содержание; как речь без всякого содержания не есть речь, так и музыка, лишенная содержания, не есть музыка.

В чем же заключается *основное* различие между речью и музыкой? Не в характере содержания, т. е. не в том, что отражается в речи и что отражается в музыке. Пусть в музыке отражаются главным образом чувства человека, но ведь они могут, хотя и с меньшей полнотой и адекватностью, отражаться и в речи. А кроме того, приняв, что чувства являются наиболее прямым и непосредственным содержанием музыки, мы тем самым вовсе не говорим еще, что никакого другого содержания в музыке быть не может. Основное различие между речью и музыкой следует искать в том, как, *каким способом* та и другая отражают свое содержание. В речи содержание передается через *значение* слов языка, в музыке оно непосредственно *выражается* в звуковых образах. Цен-

тральной, основной функцией речи является *функция обозначения*, тогда как центральной, основной функцией музыки является *функция выражения*. Речь перестает быть речью, сколь бы выразительно оно ни произносилось, если оно не состоит из слов, имеющих значение. Музыка перестает быть музыкой, какие бы значения ни придавались отдельным музыкальным образам, если она невыразительна. Без значения нет речи, без выражения нет музыки⁴.

Считая, что функция обозначения, а не функция выражения имеет для речи основное, конституирующее значение, мы, конечно, не отрицаем того, что речи присуща и функция выражения. Мы утверждаем лишь, что и лишенная функции выражения речь не перестает быть речью.

Как же обстоит дело с музыкой? Может ли она, наряду с функцией выражения выполнять и функцию обозначения? Имеют ли «музыкальные слова», т. е. отдельные музыкальные образы, «значение» в том смысле, в каком мы говорим о значении слов?

Ответ на этот вопрос, как мне кажется, должен быть таков: музыкальные образы могут иметь «значение», но значение это целиком основывается на выразительности образа, иначе говоря, является производным от последней.

В «Евгении Онегине» в сцене петербургского бала, в тот момент, когда Гремин со словами: «Мой друг, позволь тебе представить...» подводит к Татьяне Онегина, в оркестре возникает мелодия, много раз звучавшая во

⁴ Проводя параллель между речью и музыкой, я все время имею в виду не художественную, поэтическую (в широком смысле) речь, а речь прозаическую. Для художественной речи обе функции — и функция обозначения, и функция выражения — имеют основное, конституирующее значение. Художественная речь перестает быть таковой как тогда, когда она теряет значение, так и тогда, когда она теряет выразительность.

второй картине оперы в сцене письма Татьяны; мелодия, которая впервые возникла в словах признания Татьяны: «Ах, няня, няня, я страдаю...», которую пели виолончели, когда Татьяна в первый раз произнесла слова: «Я влюблена», которую оркестр в сцене рассвета после письма отвечал на слова Татьяны: «Спокойно все. А я-то, я-то!» и которую, наконец, в мощном звучании всего оркестра заканчивалась вся эта картина. Снова появляясь после долгого промежутка, в момент новой встречи Татьяны с Онегиным, эта мелодия имеет для слушателя оперы совершенно определенное «значение». Однако специфическое для музыкального восприятия переживание этого «значения» заключается вовсе не в том, что слушатель, обобщив все случаи появления в этой мелодии, *поймет*, что она имеет значение, скажем, «девичьей любви Татьяны», и при появлении ее в сцене петербургского бала будет знать, что она *обозначает* те воспоминания ее девичьей любви, которые охватывают Татьяну при новой встрече с Онегиным. Музыкальное переживание «значения» мелодии предполагает не это, а совсем другое. Оно предполагает, *что слушатель снова почувствует выразительную силу* этой мелодии, *узнает ее в этой выразительности* и почувствует и поймет связь между переживаниями Татьяны при первом зарождении ее любви к Онегину и в момент этой новой встречи с ним.

Значение слова всегда есть известное обобщение. В нашем примере «значение» музыкального образа также является обобщением, но это *обобщение, которое строится на основе переживания выразительной функции образа*. Значение музыкального образа вырастает из его эмоциональной выразительности. Конечно, можно угадывать «значение» музыкальных образов чисто рассудочным путем, никак не почувствовав их выразительности, или можно узнать об этом «значении» из книг и потом при слушании вещи применять эти знания, не нуждаясь для этого ни в каком прочувствовании самой

музыки, но такого рода переживание значения вовсе не является «музыкальным переживанием». Музыка здесь ни при чем.

С вопросом о значении музыкальных образов непосредственно связана выдвинутая Вагнером проблема лейтмотивов. Лейтмотив по самому своему определению должен иметь значение, должен нечто обозначать. Но музыкальным средством лейтмотив будет только в том случае, если его «значение» будет для слушателя вырастать из его выразительного действия, а не угадываться путем чисто интеллектуального обобщения некоторых особенностей тех ситуаций, в которых он появляется. С этой точки зрения не все вагнеровские лейтмотивы имеют «музыкальное» значение. Среди огромного количества лейтмотивов «Кольца Нибелунгов» можно указать подлинно «музыкальные» лейтмотивы как мотив Валгаллы, героический мотив Вельзунгов, мотив сна Брунгильды, окруженной волшебным огнем и др., «значение» которых, несомненно, вырастает из их эмоционального содержания; но, наряду с ними, имеется немало количество таких, относительно которых возникает большое сомнение — может ли в переживании слушателя их «значение» возникнуть на основе их выразительного действия? В качестве примера я указал бы на мотив кольца или мотив радуги. Не о том идет речь, что эти мотивы недостаточно выразительные, а о том, что их выразительность не такова, чтобы из нее могло вырастать приписываемое им «значение», или, еще точнее, приписываемое им «значение» не таково, чтобы оно могло вырасти из их эмоциональной выразительности.

Вагнеровские лейтмотивы интересны в связи с рассматриваемым вопросом потому, что по замыслу Вагнера музыкальные образы должны фигурировать именно в функции слова, как обозначающие определенное обобщение, определенное понятие. Конечно, нет никаких препятствий к тому, чтобы в сколь угодно широких мас-

штабах реализовать такой замысел: стоит лишь начать применять музыкальные образы как условные знаки, обозначающие определенное понятие. Однако восприятие произведения, построенного по такому методу, будет уже не музыкальным переживанием, а расшифровкой условного кода.

Итак, функция обозначения, которую иногда выполняют музыкальные образы, не может, собственно говоря, противопоставляться их основной функции — функции выражения. С психологической стороны *«значение» музыкального образа — это обобщение его выразительности*, т. е. совсем не то «значение», которое имеют слова. *Музыкальные образы обозначают только постольку, поскольку они выражают.*

Подобно тому как из аналогии с речью возникает вопрос о том, присуща ли музыке функция обозначения, так аналогия с изобразительными искусствами приводит к другому вопросу: присуща ли музыке *функция изображения*? Может ли музыка изображать?

Отличие изобразительной функции от функции обозначения и выражения заключается прежде всего в том, что изображение обязательно обладает внешним сходством с изображаемым (это, конечно, не значит, что сходство должно быть только *внешним*), тогда как обозначение и выражение никакого внешнего сходства с обозначаемым и выражаемым не имеют. Изображение стола обязательно должно быть похоже на стол, иначе оно не будет изображением, тогда как слово «стол» несколько не похоже на самый стол, и выражение горя в мимике и интонации нельзя назвать похожим на самое горе⁵.

⁵ Когда говорят, что актер «изображает горе», то под эти разумют, что его мимика, интонация и т. п. изображают мимику, интонацию и т. п. огорченного человека, но никак не то, что чья-либо мимика может в прямом смысле слова «изображать горе». Эмоции *выражаются в мимике*, но не *изображаются* ею.

Имея в виду это соображение, можно говорить о двух возможных путях изображения в музыке.

Во-первых, музыка может изображать путем звукоподражания. Этот путь настолько ясен, что не требует специальных разъяснений. Сфера его применения не широка, но не потому, что он включает что-либо порочное, а просто потому, что уж очень узок круг объектов, поддающихся изображению таким способом. Можно назвать ряд очень значительных произведений, в которых звукоподражание играет немалую роль: «Времена года» Гайдна (петух, прялка), «Пасторальная симфония» Бетховена (птицы из второй части, гром в четвертой), наконец, «Снегурочка» Римского-Корсакова. В этой последней звукоподражание достигает исключительной тонкости. Замечательно, однако, что даже и в таких произведениях, где звукоподражанию уделяется сравнительно большое место, оно все же остается лишь деталью, частностью, и роль его в воплощении художественного замысла очень незначительна.

Во-вторых, музыка может изображать некоторые стороны движения — быстроту, медленность, ускорение, замедление, равномерность, прерывистость и т. п. — и некоторые моменты динамики процессов — силу, слабость, усиление, ослабление и т. п. В этом отношении мы, несомненно, имеем в музыке элементы изображения, так как с этих точек зрения совершенно законно искать прямого сходства между музыкальным движением и движением тех или других внешних или внутренних процессов. Несомненно также, что этого рода изображение играет в музыке гораздо большую роль, чем простое звукоподражание. Однако большой ошибкой, неизбежно ведущей к формализму, является всякая попытка искать в этих изобразительных моментах сущность музыки.

Ошибочность этой позиции ясно обнаруживается с двух сторон.

Во-первых, содержание музыки становится с этой точки зрения предельно абстрактным, что вступает в коренное противоречие с художественной природой музыки. «Содержанием музыки и будет как раз движение, как таковое», — писал А. К. Буцкой [19, с. 72]. «Движение, как таковое» — ведь это же (наряду с «материей, как таковой») самая высокая из всех возможных абстракций!

Во-вторых, функцию прямого изображения движения могут выполнять только ритмическая и динамическая стороны музыки. Совершенно очевидно, что, например, гармоническая сторона прямо и непосредственно никак не может изображать движение. Последовательное проведение разбираемой точки зрения неизбежно должно приводить к признанию только ритма и динамики прямыми носителями содержания музыкального произведения; остальным сторонам музыкальной ткани отводится при этом лишь вспомогательная роль.

Стоит ли говорить о содержании музыки, если этим содержанием могут быть только некоторые формальные характеристики движения, причем для изображения этого содержания из всех средств, которыми располагает музыка, требуются только ритм и динамика?

Итак, доступные музыке возможности прямого изображения очень ограничены и по сравнению с ее выразительными возможностями играют подчиненную, вспомогательную роль.

Основная функция музыки — выражение. В соответствии с этим содержание музыки — это прежде всего эмоциональная сторона психических переживаний. Но «прежде всего» не значит «только». *Через выражение эмоций* музыка приходит к возможности отражать содержание гораздо более богатое, чем «только» эмоции.

В черновых набросках Римского-Корсакова сохранилась такая фраза: «Пусть настроения останутся главной сущностью музыкальных впечатлений, но они полны также мыслей и образов» [52, с. 216].

В одном из писем Чайковского есть такое место: «Я нахожу, что вдохновение композитора-симфониста может быть двоякое: субъективное и объективное. В первом случае он выражает в своей музыке свои ощущения радости, страдания, словом, подобно лирическому поэту, изливает, так сказать, свою собственную душу. В этом случае программа не только не нужна, но она невозможна. Но другое дело, когда музыкант, читая поэтическое произведение или пораженный картиной природы, хочет выразить в музыкальной форме тот сюжет, который зажег в нем вдохновение...» «Во всяком случае, с моей точки зрения, оба рода имеют совершенно одинаковые *raisons d'être*, и я не понимаю тех господ, которые признают исключительно только один из двух родов» [68, т. 1, с. 531].

Возникает вопрос — как могут отражаться в музыке «мысли и образы», «поэтическое произведение или картина природы»? Ответ подсказывается сказанным ранее: через выражение эмоций. Изобразительные возможности музыки имеют при этом лишь вспомогательное значение. Эмоции являются тем «общим членом», с помощью которого может устанавливаться связь между всякого рода картинами, событиями, идеями, с одной стороны, и музыкальными образами — с другой.

Возьмем один очень элементарный пример — так называемый «цветной слух» Римского-Корсакова. Известно, что для Римского-Корсакова каждой тональности соответствовал определенный цвет: до-мажор — белый, фа-мажор — зеленый и т. п. Психологическую природу этого факта едва ли можно понять, оставаясь в пределах простых звуко-цветовых соответствий. Мало того, можно думать, что самые эти цветовые соответствия являлись моментом производным. Достаточно повнимательнее ознакомиться с характеристиками, которые Римский-Корсаков давал отдельным тональностям, чтобы увидеть, что здесь речь идет вовсе не только о цветах, а о некоторых предметно-эмоциональных комплексах.

Вот как, например, характеризует Римский-Корсаков тональность ля-мажор в одном из писем к Забеле: «Это тональность молодости, весны — и весны не ранней, с ледком и лужицами, а весны, когда цветет сирень, и все луга усыпаны цветами; тональность утренней зари, когда не чуть брезжится свет, а уже весь восток пурпуровый и золотой» [49, вып. 4, с. 154]. По материалам Ястребцова, Римский-Корсаков давал, например, такие характеристики тональностям: ми-бемоль-мажор — «темный, сумрачный, серо-синеватый; тон городов и крепостей». Фа-мажор — «ясно-зеленый, пасторальный; цвет весенних березок». Ля-минор — «бледно-розоватый»; «это как бы отблеск вечерней зари на зимнем белом, холодном, снежном пейзаже». Си-мажор — «мрачный, темно-синий, со стальным, пожалуй, даже сероватосвинцовым отливом; цвет зловещих грозных туч». Соль-минор — «без определенной окраски; имеет характер элегико-идиллический». Ля-бемоль-мажор — «серовато-фиолетовый; имеет характер нежный, мечтательный» [75], [76].

Правильнее всего будет представлять себе природу цветного слуха Римского-Корсакова так: каждая тональность имела для него ярко выраженный эмоциональный тон, имела свое характерное настроение; а это настроение вызывало соответствующие ему зрительные образы, чаще всего картины природы; основной цвет этих образов и картин становился цветом данной тональности⁶. Особое своеобразие Римского-Корсакова заключается вовсе не в самом факте такой *эмоциональной связи* между музыкальными и зрительными образами, а лишь в том, что у него, во-первых, было исключительно острое «чувство тональности» и, во-вторых,

⁶ В том же направлении, как мне кажется, идет объяснение, даваемое Беляевой-Экземплярской отмеченным ею случаям появления при слушании музыки цветных образов [9, с. 44–45, 49–52].

исключительно яркие зрительные, в частности цветочные, образы. Отсюда, и создавалось своеобразное явление «цветного слуха».

На этом простом примере можно видеть, что разумеется под эмоциональной связью между музыкальными образами и тем или другим интеллектуальным или образным внемузыкальным содержанием. Благодаря такой эмоциональной связи музыка и получает возможность иметь своим содержанием «мысли и образы», «поэтическое произведение или картину природы». Однако музыка «имеет их своим содержанием» совершенно своеобразным способом.

Возьмем какое-нибудь произведение программной музыки, например «Франческу да Римини» Чайковского. Содержанием его являются картина Дантова ада — «адский вихрь» — и история любви Паоло и Франчески. Но что это значит? Значит ли это, что из музыки Чайковского можно, не имея предварительно никакого представления о содержании поэмы Данте, узнать, в чем заключалась история Паоло и Франчески и какому наказанию подверглись они во втором круге ада? Может ли, иначе говоря, музыка Чайковского заменить соответствующие строфы поэмы Данте? Конечно нет. Конечно, музыка Чайковского сама по себе не содержит ни картины ада, ни рассказа о Паоло и Франческе. Без программы она не есть ни изображение Дантова ада, ни рассказа о любви Паоло и Франчески, но в соединении с программой она становится и изображением ада, и рассказом о любви дантовских героев.

Прямое и непосредственное содержание музыки — всегда эмоциональное содержание. В данном случае прямым и непосредственным содержанием произведения Чайковского является «эмоциональная сторона», «эмоциональная окраска», «эмоциональное содержание» (каждое из этих выражений очень приблизительно) дантовского рассказа. Это «эмоциональное содержание»

может быть полностью раскрыто только в связи с самим рассказом. Поэтому можно сказать, что содержание симфонической поэмы Чайковского полностью раскрывается только в музыке, соединенной с программой. Музыка, оторванная от программы, в данном случае не является еще художественным целым и всякие вопросы о том, что именно выражает музыка программного сочинения, если ее рассматривать независимо от программы, являются вопросами искусственными, художественно бессмысленными.

Трудности, связанные с пониманием психологии восприятия программной музыки, имеют своим корнем ошибочное убеждение в том, что содержанием музыки можно считать *только то*, что может быть воспринято из самой музыки, без привлечения каких бы то ни было внемузыкальных моментов. Ставится вопрос так: если содержание бетховенской увертюры «Эгмонт» имеет какое-либо отношение к драме «Эгмонт», то слушатель, не знающий заглавия произведения, должен суметь догадаться о том, каков сюжет этой вещи, путем одного лишь слушания музыки. Подобного рода опыты, как правило, терпят неудачу. И они не могут приводить к другому результату, потому что музыка как «выражение» не может ни изобразить каких-либо картин, ни изложить содержание мыслей, ни, наконец, рассказать ход происшествий. Человек, разрешающий задачу такого «угадывания программы», должен, в сущности, опираться почти исключительно на изобразительные моменты, которые, как мы уже знаем, в музыке очень ограничены и играют лишь вспомогательную роль. Но отсюда вовсе не вытекает, что программа есть нечто случайное, несущественное и не связанное с содержанием музыки, как то утверждал, например, Ганслик. Связь между «последованиями звуков», образующими бетховенскую увертюру, и представлением «Эгмонт», писал он, «так слаба и произвольна, что слушатель пьесы никогда не угадал бы мнимого ее

предмета, если бы автор не выставил названия в заголовке и тем наперед не дал бы нашему воображению желаемого направления» [24, с. 164]. В том-то и дело, что автор желал, чтобы соображение слушателя шло в определенном направлении, и для достижения этой цели дал заглавие «Эгмонт». Очевидно, что в реализации авторского замысла заглавие (и вообще программа, в каком бы виде она ни была дана) играет существенную роль и, следовательно, является органической частью художественного произведения.

Угадывание программы — занятие праздное и, в сущности, антимзыкальное, так как в основе его лежит стремление подойти к музыке не как к искусству выражения, а как к искусству изображения или обозначения. Но *знание программы* есть необходимое условие полноценного и адекватного восприятия программной музыки. Эти соображения, как мне кажется, имеют прямое педагогическое значение, в особенности в методике работы по музыкальному воспитанию. Не бывает ли иногда у педагогов тенденции ставить детей в положение «угадывателей программы» в ложной надежде подвести их таким путем к пониманию выразительных средств музыки? На самом деле этот путь ведет в прямо противоположном направлении, так как заставляет детей, вместо того чтобы слушать музыку как выражение определенного содержания, тщетно искать в ней изобразительных намеков, подлежащих расшифровке на манер ребуса. Неудивительно, если в результате вырабатывается взгляд на музыку как на язык темный, двусмысленный, неопределенный, если не вовсе бессодержательный.

С другой стороны, всегда ли достаточно осознается необходимость знания программы для адекватного понимания сущности самой музыки? Возьмем такое произведение как «Карнавал» Шумана. Можно ли думать, что содержание этой музыки дойдет до слушателя, хотя бы и очень музыкального, если этот слушатель не имеет

возможности в каждый момент исполнения знать, какой номер исполняется? Только с позиций чистого формализма можно считать полноценным такое восприятие, когда слушатель, слушая «Эстреллу», будет думать, что это «Шопен», а слушая «Марш Давидсбюндлеров», будет думать, что это «Promenade». А ведь в обычных условиях концертного слушания огромное большинство вынуждено именно так воспринимать «Карнавал».

Музыка (пока еще речь идет о программной музыке) дает возможность исключительно глубоко проникнуть в содержание самых разнообразных идей, образов и событий, но лишь при одном условии: если самое это содержание заранее известно. Из музыки, как таковой, нельзя впервые узнать содержание какой-либо мысли или картины. Но когда это содержание известно, с помощью музыки можно так глубоко его прочувствовать, пережить, сделать его своим внутренним достоянием, как, может быть, никаким другим путем. В этом мощь музыки, в этом ее великое познавательное значение. Для огромной массы людей содержание «Евгения Онегина» стало близким, прочувствованным, «своим» именно благодаря музыке Чайковского. Но это могло произойти только потому, что музыка «Онегина» слушается не «сама по себе», а в неразрывной связи с программой. В этом, вероятно, основная причина того, что опера является наиболее массовым видом музыкального искусства. Оперный слушатель только в редких случаях может оказаться в таком положении, в которое постоянно попадает слушатель-немузыкант при исполнении «Карнавала».

Я много раз подчеркивал ограниченность изобразительных возможностей музыки. Строго говоря, это относится не столько к конкретным *произведениям* музыки, сколько к музыкальным *средствам*, как таковым. Имеется немало произведений музыки, обладающих огромной изобразительной силой. Но изобразительной музыка всегда становится только в соединении с програм-

мой⁷. Что именно изображается, всегда дается программой, на долю же музыки приходится эмоциональное содержание изображаемых картин. Неоспорима замечательная изобразительность таких произведений, как восход солнца или вступление к «Зиме» во «Времена года» Гайдна, вступление к «Золоту Рейна» или «Feuerzauber» Вагнера, второй антракт в «Салтане» или «Сеча при Керженце» Римского-Корсакова, «Рассвет на Москве-реке» Мусоргского или «В Средней Азии» Бородина. Но ведь изобразительными они становятся именно в контексте программы. Без программы они *с точки зрения изображения* будут не произведениями искусства, а ребусами. Это, конечно, не исключает того, что музыка этих произведений в бóльшей или меньшей мере сохраняет и без программы выразительное значение. Важно лишь то, что она теряет изобразительное значение и что содержание ее становится несравненно скуднее.

Мы говорили сейчас о программной музыке. Но ведь нет пропасти между музыкой программной и непрограммной. Многие произведения, называющиеся просто «сонатой», «симфонией» или «квартетом», являются в известном смысле программными. Кто из музыкантов станет возражать против того, что содержание многих вещей Бетховена, хотя бы последних фортепианных сонат, связано с глубокими философскими идеями? Положение дела здесь совершенно такое же, как и в отношении программной музыки. Исходя только из музыки бетховенских сонат, нельзя узнать ни одной философской идеи. С этими идеями нужно познакомиться по другим внемузыкальным источникам: по биографии Бетховена, его письмам, записным книжкам, по той философской литературе, которую он изучал. И для того, кто знаком с интеллектуальной атмосферой, в которой

⁷ С интересующей нас точки зрения программой являются и текст вокальной музыки, и сценическая ситуация в опере.

жил и творил Бетховен, его произведения становятся выражением не просто эмоционального содержания, но и больших философских мыслей. Они становятся путем к познанию этих мыслей или, вернее, путем к тому, чтобы только «головное», может быть, несколько внешнее, знание их превратилось в эмоциональное знание, в глубокое переживание их.

В итоге мы приходим к таким положениям: музыка, взятая сама по себе, может только выражать эмоциональное содержание, но в контексте других внемузыкальных средств познания познавательное значение музыки раздвигается до широчайших пределов. Музыка не может дать новых фактических или идейных знаний, но она может в высокой степени углубить имеющиеся знания, дав нам новое качество, сделав их знаниями эмоционально насыщенными.

Отдельные музыкальные произведения, в зависимости от характера содержания, в разной степени требуют для своего понимания общей, внемузыкальной подготовки. В наименьшей мере это требование относится к произведениям, имеющим чисто эмоциональное содержание (о «чисто» эмоциональном содержании мы говорим, конечно, условно), в наибольшей мере к тем, которые связаны с большим интеллектуальным содержанием. Ноктюрн Es-dur, op. 9, № 2 Шопена скорее может быть понят «сам из себя», чем, например, соната h-moll Листа. Для понимания Патетической сонаты или сонаты cis-moll «Quasi una fantasia» («Лунная соната») Бетховена нужна гораздо меньшая общая подготовка, чем для понимания его же последних сонат (например, op. 106, 110, 111).

Результаты предшествующего анализа могут быть представлены в виде следующих основных положений.

1. Музыкальное переживание по существу своему есть эмоциональное переживание; внеэмоциональным путем нельзя постигнуть содержание музыки. Понимание музыки, если под этим разумеется не только восприятие

внешнего строения музыкальной ткани, всегда есть эмоциональное понимание.

2. Переживание музыки должно быть эмоциональным, но оно не должно быть *только* эмоциональным. Восприятие музыки идет через эмоцию, но эмоцией оно не кончается. В музыке мы через эмоцию познаем мир. Музыка есть эмоциональное познание.

3. Восприятие музыки во всей глубине и содержательности возможно только в контексте других, выходящих за пределы музыки средств познания. Мир музыкальных образов не может быть до конца понят «сам из себя».



ГЛАВА I

МУЗЫКАЛЬНАЯ ОДАРЕННОСТЬ

1. ОБЩИЕ И СПЕЦИАЛЬНЫЕ МОМЕНТЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ОДАРЕННОСТИ

Музыкальной одаренностью я называю то качественно-своеобразное сочетание способностей, от которого зависит возможность успешного занятия музыкальной деятельностью⁸.

Подходя к анализу музыкальной одаренности, прежде всего выделим в ней *более общие и более специальные* моменты. Выделение это может быть сделано с двух точек зрения. Во-первых, мы можем различать такие индивидуально-психологические особенности, которые требуются только для музыкальной деятельности (например, музыкальный слух), от тех, которые нужны *и* для музыки, *и* для многих других видов человеческой деятельности (например, некоторые особенности внимания). Во-вторых, мы можем разделять эти особенности на такие, которые необходимы для всех видов музыкальной деятельности, и такие, которые требуются только в некоторых из них. Основными видами музыкальной деятельности можно считать следующие: 1) слушание музыки; 2) исполнение музыки и 3) сочинение музыки. Музы-

⁸ Свое понимание понятий «одаренность» и «способности» я изложил в статьях, специально посвященных этим вопросам [62], [63].

кальный слух, например, требуется для любого из них, тогда как самообладание или «исполнительская воля» (умение подчинить аудиторию своей воле) необходимы только для исполнительской деятельности.

Производя анализ музыкальной одаренности с этих обеих точек зрения, мы находим один общий в обоих случаях результат. Те свойства, которые оказываются специфическими для музыкальной деятельности, в отличие от всякой другой, оказываются в то же время необходимыми для любого вида музыкальной деятельности. Так, музыкальный слух является «специальной способностью», поскольку музыкальная деятельность противопоставляется всякой другой деятельности, и «общей способностью», поскольку сопоставляются друг с другом разные виды музыкальной деятельности.

В составе музыкальной одаренности выделяется, таким образом, особый комплекс индивидуально-психологических особенностей, требующихся для занятия именно музыкальной деятельностью в отличие от всякой другой, но в то же время связанных с любым видом музыкальной деятельности. Этот комплекс способностей мы будем называть *музыкальностью*. Очевидно, что это как раз те способности, которые определяются самой природой музыки как таковой.

Проблема музыкальности составит содержание следующего раздела этой главы, теперь же я остановлюсь на других сторонах музыкальной одаренности, а именно на моментах более общего характера.

Систематический анализ этих сторон музыкальной одаренности выходит за рамки настоящего исследования. Мне важно лишь подчеркнуть ту мысль, что *музыкальная одаренность не сводится к одной только музыкальности*, и проиллюстрировать эту мысль несколькими примерами.

В самом деле, достаточно сделать попытку подойти с психологическим анализом к личности любого крупного

музыканта, чтобы убедиться, что его одаренность никак не исчерпывается только «музыкальными» в собственном смысле свойствами. Она всегда оказывается несравненно более широкой.

Возьмем для примера личность Николая Андреевича Римского-Корсакова. Никак нельзя понять его одаренность, если ограничиться только анализом тех особенностей, которые прямо связаны с музыкальными способностями. Необходимо привлечь целый ряд других моментов, имеющих гораздо более общий характер.

Укажу некоторые из них.

Это прежде всего *сила, богатство и инициативность воображения*, которые начали проявляться у него еще в детские годы и притом сначала не по отношению к музыке. «Я был очень изобретателен на игры, — писал Римский-Корсаков в „Летописи моей музыкальной жизни“, — умел целыми часами играть один. Запрягая стулья вместо лошадей и представляя кучера, я разговаривал сам с собой очень долго, как будто изображая диалог кучера с барином. Я любил, подобно многим детям, подражать тому, что видел, например, надев очки из бумаги, я разбирал и собирал часы, потому что видел занимающегося этим часового мастера» [50, с. 29]. Одним из таких игр-занятий, в которые выливалось богатое воображение мальчика, было для него в те годы и сочинение музыки. «Ради игры, ради обезьянничания, совершенно в том же роде, как я складывал и разбирал часы, я пробовал иной раз сочинять музыку и писать ноты» [50, с. 29]. Правда, это занятие гораздо меньше увлекало тогда будущего композитора, чем игра в путешествие или оснастка корабля, но вследствие исключительных музыкальных способностей оно все же приводило к некоторым результатам и служило одним из проявлений неудержимой потребности сочинять, изобретать, строить, комбинировать.

И в зрелые годы у Римского-Корсакова можно найти немало доказательств того, что продуктивная способность

его воображения имела силу не только в сфере музыкального творчества. В качестве примера укажу на то, с какой замечательной легкостью он писал стихи. Напомним, что либретто целого ряда его опер написаны им самим. Сюда относятся «Псковитянка», «Майская ночь», «Снегурочка», «Ночь перед Рождеством», «Кашей бессмертный», большая часть «Садко». Ни в «Летописи», ни в письмах, ни в воспоминаниях Ястребцова, ни в других каких-либо источниках нельзя найти указаний на то, что эта работа сколько-нибудь затрудняла композитора или заметно отнимала у него время. Создается впечатление, что она осуществлялась как бы между прочим. Писал он стихи и просто для развлечения. В записках Ястребцова находится, например, такое указание, относящееся к 1895 г.: «За обедом (у Римских-Корсаковых) читали массу стихов Римского, набросанных им, как он сам выражался, под впечатлением их первого приезда в Стелево (в 1880 г.), а равно написанных в Тайницах и заключающих описание одного попугая; далее следовало стихотворное изложение путешествия в Нижний и пр.» [76; вып. 2, с. 198–199].

Особенно яркой чертой воображения Римского-Корсакова было необычайное *богатство зрительных, в частности цветowych, образов и теснейшая, интимнейшая связь слухового воображения со зрительным*. Наиболее бросающимся в глаза проявлением этой его особенности был цветной слух. Но это только частный случай гораздо более широкой способности, способности переводить в звучания зрительные впечатления и «видеть» в звуках зрительные образы. «Знаете, — говорил Римский-Корсаков, — все тональности, строи и аккорды, для меня лично по крайней мере, встречаются исключительно только в самой природе, в цвете облаков или же в поразительно прекрасном мерцании цветowych столбов и переливах светowych лучей северного сияния! Там есть и Cis настоящие, и h, и As, и все, что вы хотите!» [76; вып. 2, с. 74].

Римский-Корсаков действительно «видел» зрительные образы, сочиняя музыку. Музыка для него действительно «рисовала» картины природы. Для него фразы валторны в Троицкой песне первого действия «Майской ночи», повторяющаяся затем во вступлении к третьему акту, действительно рисовала восход луны [76; вып. 2, с. 63]. Хроматический секвенцеобразный ход всего оркестра в третьем действии «Млады», когда «тени размещаются на утесах и деревьях, а на небе золотится заря восходящего солнца», рисовал ему «...переливы отраженного цветового спектра в ночных облаках» [75].

Это своеобразие таланта Римского-Корсакова — сочетание слухового и зрительного воображения — является одной из причин того, почему его музыка получила такую изобразительную силу, равную которой едва ли можно найти у кого-либо из величайших музыкантов мира. Только композитор, наряду со слуховым воображением, обладавший и могучим зрительным воображением, мог выработать в себе такой «замечательный чародейский дар отражать внешний мир в музыке» (Луначарский, [37]).

Но не только эта особенность Римского-Корсакова дала ему возможность стать величайшим пейзажистом в музыке. Не меньшее значение имела и другая его черта — *чувство природы*: огромная любовь к природе и редкостная способность наблюдать ее.

Эта любовь и внимание к природе ясно видны уже в тех письмах, которые он двенадцатилетним мальчиком писал родителям из корпуса: «Скоро ли, мама, ты будешь закрывать сад свой ельником и яблони соломой?», «Я думаю, что у вас в Тихвине показываются почки на смородине и расцвели фиалки и скоро расцветут тюльпаны и нарциссы. Как теперь, я думаю, приятно и весело было бы мне погулять за Красный луг к Заболотью на том большом поле, что близко деревни, или на кладби-

ще...», «Не знаю, услышу ли я того соловья, который поет за гошпиталем... Почаще наблюдай звезды, мама, и этим вспомянай меня» [49; вып. I, с. 55].

Основная часть творческой работы Римского-Корсакова осуществлялась в летние месяцы. Причиной этого была не только занятость его зимой другими делами, но и то, что только летом он имел возможность жить в непосредственном контакте с природой, а это последнее условие было для него одним из главных творческих стимулов. Близость к природе неизменно вдохновляла великого певца природы. Вот, например, выдержка из замечательных страниц «Летописи», посвященных лету 1880 г., проведенному в Стелеве и посвященному сочинению «Снегурочки»:

«Первый раз в жизни мне довелось провести лето в настоящей русской деревне. Здесь все мне нравилось, все восхищало. Красивое местоположение, прелестные рощи („Заказница“ и подберезьевская роща), огромный лес „Волчинец“, поля ржи, гречихи, овса, льна и даже пшеницы, множество разбросанных деревень, маленькая речка, где мы купались, близость большого озера Врево, бездорожье, запустение, исконные русские названия деревень, как, например, Канезерье, Подберезье, Копытец, Дремяч, Тетеревино, Хвошня и т. д., — все приводило меня в восторг. Отличный сад со множеством вишневых деревьев и яблонь, смородиной, земляникой, клубникой, крыжовником, с цветущей сиренью, со множеством полевых цветов и неумолкаемым пением птиц, все как-то особенно гармонировало с моим тогдашним пантеистическим настроением и с любовью в сюжет „Снегурочки“. Какой-нибудь толстый и корявый сук или пень, поросший мхом, мне казался лучшим или его жилищем; лес „Волчинец“ — заповедным лесом; голая Копытецкая горка — Ярилиной горой; тройное эхо, слышимое с нашего балкона, — как бы голосами леших или других чудовищ» [50, с. 237–238].

Все отмеченные черты одаренности Римского-Корсакова — общие особенности его воображения, сила зрительного воображения, чувство природы — несомненно, выходят за пределы «музыкальности». Это моменты более общего характера, которые могут иметь значение не только в музыке, но и совсем в других сферах человеческой деятельности. И все же мы имеем полное право включать эти признаки в состав понятия «музыкальной одаренности», а не говорить, что у Римского-Корсакова «наряду» с музыкальной одаренностью имелось еще богатое зрительное воображение или сильное чувство природы. Ведь под музыкальной одаренностью мы понимаем качественно-своеобразное сочетание всех тех способностей, которые влияют на успешность осуществления музыкальной деятельности. А мы только что видели, какую огромную роль в композиторской работе Римского-Корсакова играли такие «немузыкальные» признаки, как зрительное воображение или чувство природы. Но мало того. Нельзя, строго говоря, называть эти признаки «немузыкальными». В том-то и дело, что у Римского-Корсакова и зрительное воображение было музыкальным и природу он чувствовал музыкально. Здесь мы имеем конкретные примеры, подтверждающие правильность того понимания общей и специальной одаренности, которые мне приходилось развивать в другом месте [63]. Не бывает у человека никаких способностей, не зависящих от общей направленности личности.

Говоря о таких чертах одаренности Римского-Корсакова, как зрительное воображение или чувство природы, я называл их «общими моментами» музыкальной одаренности потому, что они присущи (конечно, в качественно иной форме) и музыканту Римскому-Корсакову, и многим представителям других сфер деятельности, например, многим поэтам и живописцам. Но, с другой стороны, если сравнить в этом отношении Римского-Корсакова с другим большими музыкантами, те же черты

можно будет охарактеризовать скорее как частную его особенность, чем как общий признак. Богатство зрительного воображения, например, вовсе не есть черта, которой обладают большинство музыкантов.

Однако в музыкальной одаренности можно найти моменты более общего характера, такие, которые характерны и для большинства крупных музыкантов, и для большинства представителей других более или менее сходных сфер деятельности. Чтобы не оставаться только в пределах общих соображений, чтобы дать конкретное представление о том, что я имею в виду, говоря об общих моментах музыкальной одаренности, приведу несколько примеров.

Одной из важнейших черт психологии всякого крупного музыканта является «умение» (употребляю это слово только потому, что мне не удается подобрать лучшее) *эмоционально погружаться в захватившее его содержание и концентрировать на нем все свои душевные силы*. Я имею в виду то психическое состояние, которое обычно называется *вдохновением*.

Это состояние Чайковский описывает так: «Напрасно я бы старался выразить вам словами все неизмеримое блаженство того чувства, которое охватывает меня. Когда явилась главная мысль и когда она начинает разрастаться в определенные формы. Забываешь все, делаешься точно сумасшедший, все внутри трепещет и бьется, едва успеваешь намечать эскизы, одна мысль погоняет другую» [68; т. I, письмо от 17 февраля — 1 марта 1878 г., с. 217]. Важно подчеркнуть, что здесь речь идет вовсе не о каком-то состоянии возбуждения вообще, а именно о захваченности определенным содержанием. В письмах и дневниках того же Чайковского можно найти сколько угодно доказательств этому. Вот несколько выдержек из писем Чайковского к Танееву об «Евгении Онегине»: «Я написал эту оперу, потому что в один прекрасный день мне с невыразимой силой захотелось положить на