



И. Д. ХАННАНОВ

Консерватория Пибоди

Университет Джона Хопкинса, Балтимор

УДК 78.072.2

МУЗЫКАЛЬНО-СМЫСЛОВЫЕ АСПЕКТЫ
В ТРУДАХ АМЕРИКАНСКИХ И ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИХ
МУЗЫКОВЕДОВ 1990-х — 2000-х ГОДОВ

Содержательные аспекты музыки всегда были актуальны на Западе, их исследованиям уделялось большое внимание. Собственно одностороннее увлечение формально-техническими подходами занимало короткие эпизоды в истории западной теории музыки, и они всегда были связаны с кризисами музыкального мышления. Например, ответом на постулаты Ганслика явился метод анализа, предложенный Дональдом Тови. Реакцией на увлечение сериальной композицией в 1950-е годы стал всплеск неоромантических представлений. Что касается истории теории в Германии, то по результатам новейших исследований Людвиг Хольтмайера¹ [1; 2], Михаеля Польша [3], Стефана Рорингера [4] и Оливера Шваб-Фелиша [5] в теоретической традиции в годы фашизма происходили изменения в чем-то схожие с теми, что имели место в СССР. Так же, как и в России, в 1920-е немецкая теория процветала в широком спектре направлений. Так же, как и в СССР, в 1930-е ее сократили, сжали до технико-композиционной роли (Musiktheorie сменили на Tonsatz). В 60-х произошла реакция на эту эрзацкультуру в виде проекта Дальхауза, в результате чего однако были растеряны профессиональные навыки музыкантов². И так же, как и сейчас в России, в Германии идет поиск компромисса между композиционной и содержательной составляющими.

В настоящее время в США, Канаде, Германии, Англии, Нидерландах, Финляндии, во Франции и Италии происходят интереснейшие

события в области смыслового анализа. Их можно распределить по нескольким главным рубрикам, включающим формулировки концепций, имена авторов и названия научных центров, в которых проводятся исследования и присуждаются научные степени:

1. Европейская семиотическая традиция: Ээро Тараста, Альгирдас Греймас, Умберто Эко, Владимир Карбузицкий (University of Helsinki, International Congress in Musical Signification). Итальянская концепция музыки как части глобальной знаковой системы: Лука Маркони, Джино Стефани, Стефания Гверра Лиси (Università di Roma, Tor Vergata).
2. Немецкая концепция смысла и содержания музыки: Карл Дальхауз, Ханц-Хайнрих Эггебрехт, Вольфганг Рим (Heidelberg, Freiburg).
3. Американская теория топиков: Леонард Ратнер, Кофи Агаву, Николас Кук (University of Chicago, Princeton University).
4. Англо-американская теория музыкальной метафоры: Рэймонд Монел, Майкл Спидер, Джордж Лакоф (University of London Royal Holloway, University of Edinburgh, European Society for Music Analysis).
5. Голландская концепция синтеза интерпретации и исполнительства как компонентов музыкального анализа³: Михель Шийер, Клеменс Кемме, Роберт Муиман (Conser-

- vatorium van Amsterdam, Vereniging voor Musiektheorie).
6. Концепция музыкальных эмоций: Питер Киви, Патрик Джаслин, Джон Слобода, Леонард Майер, Мишель Эмберти (Université de Paris 4). А также когнитивное музыковедение и теория музыкального мышления: Дэвид Хюрон, Джордж Лакофф, Марк Джонсон, Дэвид Лидов, Кароль Крумхансль, Фред Лердал, Рэй Джакендоф (Northwestern University, Ohio University, Princeton University, Columbia University).
 7. Американская концепция «Нового музыковедения»: Роуз Субботник, Сюзанн МакКлари, Лоуренс Крэмер, Роберт Финк, Гарри Томлисон, Лидия Гер, Славой Жижек, Ричард Тарускин, Филипп Лаку-Лабарт (UCLA, UC Berkley, Brown University, Duke University, Université de Strassbourg, Maison de la Sciences des Homme).
 8. Исследования взаимоотношений слова и музыки: международное общество «Лирика», концепция экфрасиса Зиглинды Брюм, исследования Джанет Шмалфельд.

ЕВРОПЕЙСКАЯ СЕМИОТИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ

Европейская семиотическая традиция является одной из самых фундаментальных в гуманитарных науках. Ее солидный возраст (началом семиотики принято считать учение древнегреческих стоиков) и широкая область применений (везде, где есть прецедент языка или знаковой системы) позволяют семиотике входить в качестве основного компонента во многие дисциплины, в том числе, в теорию музыки. Собственно музыкальная семиотика относительно молода. В 1920-е годы в музыковедческих трудах появились упоминания о «семантике». В СССР увлечение семантикой можно найти у Б.В. Асафьева и, вслед за ним, многих других. Несмотря на репрессию⁴, в СССР традиция семантики сохранилась и вылилась в значительные достижения М.Г. Арановского, В.В. Медушевского, В.Н. Холоповой, М.Ш. Бонфельда, Л.Н. Шаймухаметовой и др. В 1960-х на Западе появилась собственно музыкальная семиотика как наука, основанная на концепциях Ч. Пирса, Ф. де Соссюра, У. Эко, Ю. Лотмана и А. Греймаса. В США и Канаде Жан-Жак Наттье [8], Кофи Агаву [27] и Селестэн Дельеж значительно расширили применение категорий семиотики в музыке. Однако под воздействием «Нового музы-

коведения» (см. ниже, раздел 7) и в результате расширения влияния теории Шенкера интерес к семиотике на Североамериканском континенте угас. В то же время в Европе группа музыковедов под руководством ученика Греймаса, профессора Хельсинкского университета Ээро Тараста [9–14] предприняла попытку возродить на новом уровне семиотический анализ музыки. В 1985-м году был организован международный Конгресс по музыкальному значению (ICMS)⁵. Бросается в глаза отсутствие слова «семиотика» в названии конгресса. По словам Тараста, оно было заменено «означением» с целью расширить традиционные рамки семиотики и открыть доступ к ней специалистам из смежных областей. Результат не заставил себя ждать: на сегодня проведены девять конгрессов в крупнейших культурных центрах Европы, включая Сорбонну и Римский университет. Под эгидой Конгресса развиваются очень разные концепции, к примеру, концепция экзистенциальной семиотики Тараста [13].

Уже в теории Греймаса отмечается особый интерес к человеческому измерению (human dimension) семиотической структуры. По существу семиотический квадрат Греймаса, при всей его жесткой логизированности, это новый этап самой абстрактной логики как попытки включить субъективное начало в структуру повествования. Так же выяснилось, что если учитывать многообразие модальностей, то есть субъективных интерпретаций, выраженных в структуре высказывания, то пересмотру подвергается сама возможность существования «истинного» высказывания. Как писал Умберто Эко, «все высказывания по определению ложны». Все это подтолкнуло Тараста на развитие семиотики в направлении описания ее экзистенциальных основ, или, другими словами, философских и психологических условий существования знаков. Тараста, к примеру, подвергает анализу временной компонент знака. В результате упрощения до сих пор было принято считать знак неким нерушимым, постоянно существующим реально элементом структуры. Тараста вводит категории «пре-знака» и «пост-знака». Знаки существуют так же, как и живые организмы. Они зарождаются в виде туманных намеков, переживают свои *акмэ* (кульминации, высшие состояния) и отмирают, превращаясь из знаков действительности в знаки воспоминаний.

Интересным образом экзистенциальный, философско-психологический аспект знака интерпре-

тируется итальянскими музыковедами Джино Стефани и Стефанией Гверра Лиси. Пре-знак — это состояние знака в начальные моменты его зарождения. Гверра Лиси исследует музыкальные знаки именно на этой стадии. Однако она изучает не интуиции композитора, а пренатальные формы звуковой среды. С каждой стадией в пренатальном (внутриутробном) развитии человека она связывает стиль в музыке, опираясь на аксиому взаимосвязи пренатальных стадий и постнатальных этапов развития личности. Новейшая концепция музыки в глобальной системе языков человека строится именно на таком отношении к знаку и к языку. Стефани и Лиси издали несколько книг и «Словарь музыки в глобальной языковой системе» [21].

Итальянская традиция занимает особое место среди национальных традиций теории содержания. Если в российской теории содержания подвергается критике диспропорциональное использование композиционно-технических терминов и категорий, то это относится в первую очередь к немецкой, русской и англо-американской национальным школам. Представители североевропейских традиций и сегодня оценивают итальянскую музыкальную культуру как недостаточно теоретичную, признавая лидерство в этом плане за немецкой теорией. Однако несмотря на это многие термины классической теории музыки, — такие, как мелодия, мотив, гармония, аффект, форма, — пришли к нам именно из Италии и поэтому с итальянской теоретической традицией следует считаться. Обращает на себя внимание гуманитарный характер итальянского стиля в теории музыки, неразрывность терминов, описывающих формальные структуры, с содержательными аспектами музыки. Например, Жан-Жак Руссо в своем знаменитом Словаре Музыки (1761) ссылается на итальянский термин «мотиво» в своем описании термина «мотив». Трудно представить теорию музыки, как ее формально-композиционные, так и музыкально-смысловые аспекты, без такого фундаментального открытия, каким является описание итальянской категории мотива. Музыкально-смысловая традиция в итальянской теории музыки продолжается и в наше время. В своих публикациях, начиная с 1960-х, Джино Стефани, один из ведущих музыковедов Италии, музыкальный представитель Ватикана, пишет о музыкальных аффектах как необходимой части понятия о гармонии (*Etica musicale / Musica barocca*), или об аффектах в католической литургии (*L'espressione*

vocale et instrumentale nella liturgia) [17–20]. Интересной представляется, например, барочная интерпретация античного термина *musica humana* как проявления «фундаментальной гармонии между душой и телом, открывающей, в свою очередь, возможность согласия между различными способностями и темпераментами человека, с одной стороны, и благородным согласием добродетели, — с другой» [19, с. 189]. Отсюда Стефани выводит причину возникновения теории аффектов. Она вырастает из «напряжения, радикализирующего оппозиции между чувством и интеллектом, материей и духом, которые организуются вертикалью этики» [там же]. Такая интерпретация эмоционального начала как одного из важнейших в образовании барочного мышления в искусстве представляется весьма оригинальной.

НЕМЕЦКАЯ КОНЦЕПЦИЯ СМЫСЛА И СОДЕРЖАНИЯ МУЗЫКИ

Немецкая послевоенной традиция, в которой центральной фигурой является ученик Теодора Адорно Карл Дальхауз, занимает важнейшее место в западноевропейской музыкальной теории XX века. В литературе за ней закрепилось название «проект Дальхауза». В нем воплотились поиски путей расширения традиционной области музыковедения в нескольких направлениях. Дальхауз возобновил применение термина *die Musikwissenschaft*, употребление которого было прервано в период национал-социализма в Германии, подчеркивая тем самым новый статус музыкальных исследований, их терминологическую и категориальную совместимость с исторически устоявшимися университетскими дисциплинами, в первую очередь философией, психологией и социологией. Таким образом, музыка в проекте Дальхауза рассматривается не в своей отдельной сфере, а в тесной связи с гуманитарными науками. Даже инструментальная музыка XIX века, которую Дальхауз называет «абсолютной», получает интерпретацию в системе терминов социологии, психологии и философии. Особый интерес представляет книга Дальхауза «Анализ и ценностное суждение» [22]. В ней рассматриваются те аспекты анализа, которые не вошли в традиционное учение о музыкальной форме. Ее постулаты во многом совпадают с категориями целостного анализа, введенными В. А. Цуккерманом. Дальхауз оставил множество учеников и последователей, таких как Вольфганг Рим в Германии, Лидия Гер и Тамара Левиц в

США. Труды Лидии Гер [24-26] широко обсуждаются на обоих континентах. Гер поднимает сложнейшие философские вопросы: проблема субъекта музыкальной выразительности, проблема личности композитора, проблема истории музыки как науки. А книга Х.-Х. Эггебрехта так и называется: «Смысл и содержание. Эссе по музыкальному анализу». В ней подчеркивается необходимость исторического подхода к музыкально-теоретическим концепциям, подтверждается наследственная связь современной европейской традиции музыковедения с древнегреческими философией и теорией музыки [23]. Впрочем, в новейших исследованиях немецких теоретиков, приведенных выше, в предисловии высказываются критические замечания по поводу проекта Дальхауза именно потому, что он усугубил разделение между историческим систематическим музыковедением и консерваторской традицией преподавания теории.

АМЕРИКАНСКАЯ ТЕОРИЯ ТОПИКОВ

Большой интерес представляет Американская теория топиков, созданная Леонардом Ратнером в начале 1970-х и продолженная в трудах Николаса Кука и Кофи Агаву⁶. В книге «Классическая музыка. Выразительность, форма и стиль» [29] во вводной главе Ратнер определяет понятие топика и его приложение к классическому стилю. Конечно, топики широко использовались в музыкально-теоретической литературе XVIII-го века⁷, но, как пишет ученик Ратнера Кофи Агаву, «первое современное использование топиков⁸ как независимой категории, а не как прикладной к структурному анализу, обнаруживается в трудах Леонарда Ратнера <...> Он опирается на предположение о том, что музыка восемнадцатого века по определению референциальна [построена на референции, на ссылках к области означаемого. — *И. Х.*]. Топики — это формы ассоциативного означения, которые можно разделить на две категории. Одна — категория «типов» [в данном случае, жанровых типов. — *И. Х.*], таких, как различные танцы — менуэт (сам по себе представленный в различных экспрессивных формах), паспье, сарабанда, полонез, бурре, контрданс, гавот, жига, сицилиана и марш. Классическая музыка унаследовала эти жанры из музыки раннего восемнадцатого века и не только использовала их как отдельные музыкальные жанры, но и как часть других жанров. Вторая категория — это различные стили, под которыми Ратнер понимал раз-

нородную коллекцию ссылок на военную и охотничью музыку, фанфары, сигналы рожка, «певучий стиль», «блестящий стиль», стиль французской увертюры, мюзет (пастораль), турецкий марш, Буря и Натиск (*Sturm und Drang*), «чувствительность» или *Empfindsamkeit*, строгий (ученый) стиль и фантазия <...> Ратнер настаивал на том, что топики инкорпорированы в музыку, но они не основывают ее структуры» [27, с. 32]. Как свидетельствует Агаву, Ратнер основал систему анализа топического дискурса и использовал ее в своих курсах анализа музыки в университете Чикаго на протяжении десятилетий.

Произведения классической эпохи представляют богатый материал для топического анализа. Вай Джеймисон Алланбрук связывает это с опорой классической музыки на *вернакулярные*, то есть, простонародные жанры, в которых топики постоянно создавались и популяризировались [28, с. 2–3]. Наиболее показательный, на наш взгляд, пример — первая часть фортепианной сонаты Моцарта *F dur* К. 332. Она построена как ряд сегментов, топическое определение которых («певучий стиль», охота, *Sturm und Drang*) очевидно. Однако Ратнер и его ученики воздерживаются от само собой напрашивающегося следующего шага, а именно, объединения топических определений в линию, образующую содержание произведения. «В некоторых случаях комбинация топических секвенций позволяет аналитику сконструировать содержание [plot] произведения. Под содержанием я понимаю целостное вербальное повествование [narrative], которое представлено как аналогия или метафора всего произведения. Оно может быть основано на исторических фактах, выражать ассоциации с социальными ситуациями, или предлагать более обобщенные трактовки. Такое содержание отлично от программы «Фантастической симфонии» Берлиоза, не является оно и буквальной репрезентацией экстрамузыкальных событий. Содержание возникает как чистое волеизъявление. Оно — продукт увлечения исторически настроенного аналитика раскрытием одного из возможных аспектов музыкального смысла произведения. Конструирование содержания остается возможным, но не обязательным аспектом анализа, так как оно зависит от эрудиции аналитика. Для более *позитивистски настроенного аналитика* [курсив мой. — *И. Х.*] возможно ограничиться морфологией отдельных топиков и структурного ритма произведения, без редукции его к одному изме-

рению. Определение топиков также позволяет сравнивать содержания [content] различных произведений и находить различные произведения, которые построены на сходных дискурсивных элементах» [27, с. 34]. Впрочем, такая сдержанность в трактовке содержания целого продиктована спецификой американской музыкальной науки, ее зависимости от позитивизма⁹.

АНГЛО-АМЕРИКАНСКАЯ ТЕОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ МЕТАФОРЫ

Еще одна ниша в западноевропейской теории музыки содержит исследования метафоры и метафорического языка. Она тесно связана с американской теорией топиков и наследует немецкую барочную теорию аффектов и учение о музыкальной риторике. Рэймонд Монел, профессор Эдинбургского университета, долгое время бывший редактором журнала «Musical Quarterly», разрабатывает музыкально-метафорический язык описания. В его книге «Лингвистика и семиотика в музыке», опубликованной в 1992-м году, вводится сравнение его метода с американской теорией топиков. Понятие музыкальной метафоры также освещено в недавно опубликованной книге профессора Королевского Университета Холлоуэй, президента Британского общества музыкального анализа Майкла Спицера «Метафора и музыкальное мышление». Спицер задумывается над ролью метафоры в восприятии музыки: «Она «трогает», «говорит», «рисует картины». Она может иметь «начало, середину и конец», совсем как словесное повествование, или содержать «линии» и «краски», как живописные произведения. Музыка даже может быть «языком», со своим лексиконом и синтаксисом. Являются ли эти метафоры фрагментами нашего воображения или они приближают нас к сущности музыки?» [35, с. 3]. К двум существующим типам теории, дескриптивному (описывающему) и прескриптивному (предписывающему), Спицер добавляет имажинативный (образный, метафорический). Впрочем, понятие метафоры у Спицера опирается не только на философско-литературные источники (И. Кант, П. Рикер), но и на когнитивные модели, одну из которых создали Джордж Лакоф и Марк Джонсон. Эта модель «метафорического отображения» (metaphorical mapping) построена на категориях точных наук. Спицер предлагает три уровня метафорического отображения: между музыкой, как мы слышим ее, и аналитической моделью, между структурными уровнями внутри самой аналитической мо-

дели (например, в анализе по методу Шенкера) и между внутримызыкальным и кроссдоменным (межобластным) уровнями музыкального содержания.

ГОЛЛАНДСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ СИНТЕЗА ИНТЕРПРЕТАЦИИ И ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Молодое голландско-бельгийское Общество теории музыки активно занимается исследованиями и публикует свой научный журнал «Tijdschrift voor Musiektheorie». Особенность этого Общества заключается в том, что оно не является частью ни американской, ни немецкой традиции и в этом, на наш взгляд, заключается его большой потенциал. В работах Клеменса Кемме [37], Михеля Шийера, Питера Берге и Берта Муимана [38] делается упор на исполнительскую интерпретацию. Если в России для разработки теории и истории исполнительства существуют отдельные кафедры в консерватории, то в голландско-бельгийском Обществе теории музыки была сделана попытка более глубоко интегрировать исполнительскую интерпретацию в процесс всеобщего анализа музыки. То есть, эта тенденция прямо противоположна нынешней российской, разделяющей исполнительский анализ и учение о музыкальной композиции. С большим энтузиазмом был воспринят мой доклад об исполнительской интерпретации как неотъемлемой части анализа в трудах В.А. Цуккермана, прочитанный на одной из конференций общества [6].

КОНЦЕПЦИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ЭМОЦИЙ И КОГНИТИВНОЕ МУЗЫКОВЕДЕНИЕ

Краеугольным камнем всех теорий, имеющих дело с музыкальным содержанием, является эмоциональная сторона музыкального мышления. Без этого опосредующего звена невозможна связь между композиционными структурами и музыкальным содержанием. Музыкальными эмоциями занимаются как философы, эстетики, представители критической теории, так семиотики и когнитивисты¹⁰. Другими словами, на Западе, как и в России, распространены как гуманитарные, так и естественнонаучные подходы к эмоциям. К естественнонаучным можно отнести почти все американские концепции эмоций, так как примат позитивизма в США никем не оспаривается. Леонард Б. Майер опубликовал книгу «Эмоции и музыкальный смысл», которая стала настольной в американских университетах. В ней автор различает субъективный и объек-

тивные факторы в описании эмоций. Последний можно изучать подобно физическим механизмам: «Так же, как физики научились исследовать магнетизм по его действию и без полного понимания его сущности, психологи могут исследовать эмоции по тому, как они действуют [laws of operation] без того, чтобы понимать — что составляет сущность чувства и что дает почувствовать аффект» [47, с. 16]. Майер сводит все многообразие музыкальных эмоций к «поведению» (behavior) и к реакциям (physiological reactions): «Любое обсуждение эмоциональной реакции на музыку сталкивается с тем, что очень мало известно как о такой реакции, так и о ее отношении к стимулу. Существующие свидетельства основаны на интроспективных отзывах слушателей и свидетельствах композиторов, исполнителей и критиков. По другой информации, эмоциональные реакции на музыку изучаются на основе поведения [behavior] исполнителей и слушателей, а также физиологических изменений, сопутствующих музыкальному восприятию» [47, с. 6]. Использование терминов «стимул» и «реакция» выдает приверженность Майера к главному направлению в психологии 1950-х — так называемому бихевиоризму. В музыке, по представлению Майера, аффекты функционируют как создание напряжения и его разрешение. Все это вписывается в общую концепцию музыки Майера, так называемую теорию «ожидания и осуществления» (expectation/realization theory), которую Майер представил в качестве главного аргумента против шенкеровского формализма в своей ранней книге «Объясняя музыку. Исследования и эссе» [48].

Более интересным, на наш взгляд, представляется подход к эмоциям и другим психологическим аспектам музыки очень известного в США музыковеда-когнитивиста Дэвида Хьюона. В книге «Сладкие предвкушения: психология музыкальных ожиданий» [40] Хьюон суммирует свой богатый опыт психологических экспериментов в области музыкальных эмоций. Он связывает эмоции с аспектами различных форм памяти и воображения. Особенно интересными представляются исследования слушательских реакций, в частности, смеха в концертном зале. Блистательные по форме, выступления Хьюона собирают большие аудитории на конференциях. Однако шуточный тон его докладов не отвлекает от главных идей, связанных с концепцией эволюционной психологии. Как и В.Н. Холопова, Хьюон настаивает на том, что музыкальные

эмоции по своей природе положительны. В 2001-м году вышел сборник статей под редакцией Патрика Джаслина и Джона Слободы «Музыка и эмоции. Теория и исследования» [41]. Кароль Крумхансль работает над изданием своей книги о музыкальных эмоциях, о чем было сообщено на конференции Американского музыковедческого общества осенью 2007 года. Эта книга обещает быть первым фундаментальным трудом по когнитивистике эмоций, основанным на двадцатилетнем экспериментальном материале. Лоурел Трэйнон изучает ранние этапы, на которых возникают музыкальные эмоции, на примере двигательных реакций детей грудного возраста [49]. Таким образом, когнитивное музыковедение — широко развитую область современной музыкальной науки — можно также причислить к категории теорий музыкального содержания.

К числу гуманитарных подходов к музыкальным эмоциям необходимо отнести труды американского философа Питера Киви¹¹, который опубликовал несколько книг по этой теме [42–44]. В основе его концепции лежит замкнутый механизм взаимодействия контура и конвенции [45]. *Конвенция* — это то, во что превращается со временем любая звуковая структура. Однако у музыки есть механизм противодействия такой тенденции — сила чистой выразительности. Ее Киви усматривает в *контуре* мелодии, в своеобразном мелодическом ускорении, траектории эмоциональности. Один из примеров, на которых Киви основывает свою теорию, — ария Орфея из «Орфея и Эвридики» Глюка. В ней траурное настроение выражено, в противовес традиции, в солнечном *C dur'e*. Однако, пишет Киви, мелодический контур характеризует траекторию эмоции трагической утраты. Другим важнейшим центром исследований музыкальных эмоций является Франция. Здесь об эмоциях пишут многие. Так, например, Мишель Эмберти выработал особый стиль, заимствующий терминологию психоанализа. В описании эмоций Эмберти часто обращается к категориям Эроса и Танатоса.

АМЕРИКАНСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ «НОВОГО МУЗЫКОВЕДЕНИЯ»

«Новое музыковедение», представленное известными именами Тарускина, Субботник, Мак-Кларри, Финка, Томлисона, Крэмера, опирается на концепции современной постмодернистской философии¹². В основе лежит отрицание теории музыки как науки, изучающей музыкальные объекты

— произведения, а изучает оно связи и взаимодействие произведения с внешними источниками, с такими же произведениями. Из этого логически следует, что обособленное, специальное содержание произведений как таковых тоже отрицается. И действительно, нередко можно прочесть в трудах постмодернистских музыковедов, что у музыки нет содержания. Может показаться, что они следуют заветам Ганслика и видят музыку как движение звуков. Ничто не может быть дальше от действительности, чем такой взгляд. На самом деле новые музыковеды помещают музыку в контекст культуры, вписывают ее в интертекстуальность. В результате их поисков область неспециального музыкального содержания (термин В. Холлоповой) расширяется и приобретает полноценный статус. Постмодернистский подход позволяет открыть границы музыки, отделяющие ее от литературы, смежных искусств, истории и политики. Одной из первых написанных в данной традиции книг была «Деконструирующие вариации. Музыка и рациональность в западном обществе» [60]. В ней Роуз Суботник применила метод деконструкции (введенный в философию Жаком Деррида) в анализе произведений Брамса. Лоуренс Крэмер опубликовал ряд статей и книг о музыкальном смысле¹³. Он был долгое время главным редактором одного из наиболее престижных научных изданий в США, журнала «Музыка девятнадцатого века». Сюзан Мак-Клари является известнейшей представительницей постмодернистского и феминистского движения в Американском музыковедении. Ее книга «Женские окончания: музыка, пол и сексуальность» [52] поднимает вопросы, ранее не обсуждавшиеся, но чрезвычайно важные. С совершенно новой стороны Мак-Клари рассматривает музыку Бетховена, она выступает с защитой симфоний Чайковского в полемике с Дальхаузом. Многие из ограничений, постулатов, а часто и просто табу, Мак-Клари находит неприемлемыми. После прочтения ее книги хочется пересмотреть общепринятые понятия о содержании музыки. В 2000-м году Мак-Клари опубликовала книгу «Конвенциональная мудрость: содержание музыкальной формы» [53]. В ней подвергаются критике концепции абсолютной музыки с позиции постмодернистской философии и рассматривается генеалогия формально-композиционного подхода. Очевидно, что содержание музыки является важнейшей категорией постмодернистского музыковедения.

Ричард Тарускин известен как лидер «Нового музыковедения». В своих ранних книгах,

таких, как «Текст и действие: статьи о музыкальном исполнительстве» [58] он разработал параметры нового музыковедческого стиля. В этом стиле написаны и книги о русской музыке. Теоретическое сообщество США неоднозначно отреагировало на книги Тарускина именно потому, что в них употреблен стиль критических исследований (*critical studies*)¹⁴. Этот факт указывает на трудности в продвижении теории содержания и ее новых языков описания как в США, так и в России. Тем не менее, стоит упомянуть, что основатель «Нового музыковедения» проходил стажировку в Московской консерватории, а в названии его главного труда «Музыка Стравинского и русские традиции» легко угадать ассонанс с названием «Камаринская Глинки и ее русские традиции». Метод В.А. Цуккермана, если бы он был широко известен на Западе, легко бы вошел в контекст «Нового музыковедения».

МУЗЫКА КАК ВИД ИСКУССТВА. СЛОВО И МУЗЫКА

Наряду с новейшими областями музыкальной науки, такими, как «Новое музыковедение» или теория музыкальной метафоры, на Западе продолжает развиваться более традиционная область исследований взаимодействия слова и музыки. Международное общество «Лирика» (*Lyrica society for word-music relations*)¹⁵ ставит перед собой именно эту задачу. Более современный подход к той же теме демонстрирует трактат Зиглинды Брюм «Музыкальный экфрасис: композиторская реакция на поэзию и живопись». Она рассматривает особенности представления произведения искусства. Например, «Ночной Гаспар» Равеля — это представление другого представления, трех стихотворений Алоиза Бертрана. Здесь речь идет не о программной музыке, а о «перенесении сообщения в его содержании и форме, образности и символике, из среды одного искусства в среду другого» [68, с. xx]. Такой переход Брюм называет *экфрасисом*, от древнегреческого термина, означающего в риторике литературное описание произведения живописи или архитектуры, или, буквально: делание чего-либо очевидным, осязаемым. Брюм предлагает применять этот термин и к музыкальным «описаниям» живописных и архитектурных образов, а также к музыкальным описаниям литературных описаний живописных произведений. Она ставит очень серьезную проблему многократного перенесения из одной среды в другую, или «трансмедиализации» [62, с.

54], которую в контексте данной статьи можно сформулировать как проблему переноса содержания из одной среды, например, из визуальной, в другую, например, в словесную и далее в музыкальную. Можно привести много других примеров и имен, работающих в этой сфере. Джанет Шмалфельд долгое время изучала смысловую роль внутренних частей сонатно-симфонического цикла [66] и связывала их с поэтическими образами внутреннего мира человека.

* * *

Приведенные выше концепции не могут и не должны вытеснить технико-композиционные. Теория академической музыки не может оставаться профессиональной без знаний о строе, ладовой структуре, тональной системе, гармонии и голосоведении, мотивно-тематической работе, функциях частей формы и системе типических форм. Однако если принять формально-композиционные методы за доминирующий компонент музыкального образования, то возникают, по крайней мере, три проблемы. Во-первых, обширная область музыкальных культур мира (в терминологии Дж.

Михайлова), или этномузыкологии, остается за пределами мыслительного поля. Эти очень важные и серьезные культуры не могут обсуждаться в едином контексте с европейской не потому, что они отрицают формально-композиционный аспект теории, а потому, что у каждой из них есть свои собственные постулаты теории композиции. Анализ музыкального содержания мог бы помочь установить общение с этими культурами. Во-вторых, западноевропейская теория музыки XVIII–XIX веков, оставаясь теорией нетленных шедевров, не может представлять техники композиции XX и XXI веков. Парадоксальная ситуация в современной музыкальной педагогике заключается в том, что теория композиции есть, а сама композиция ушла настолько далеко от «песенных форм», что и значение классической теории композиции становится проблематичным. И в третьих, музыка XVIII–XIX веков представляет общечеловеческие ценности именно в силу того, что ее художественно-смысловое богатство не исчерпывается одной лишь композиционно-формальной структурой.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Людвиг Хольтмайер в докладе «От теории музыки к Tonsatz: национал-социализм и немецкая теория музыки после 1945 года» пишет: «Национал-социалисты использовали педагогическую традицию практической теории музыки — так называемую Tonsatzlehre, на которую была наложена нацистская идеология народной музыки. В это время систематическое и спекулятивное теоретизирование, свойственное предшествующей эпохе, было вытеснено из употребления в виду открытого антиинтеллектуализма, проповедуемого национал-социализмом. Подвергались репрессиям и идеи теоретиков еврейского происхождения, в первую очередь, Курта и Шенкера. К тому же, нацистское юношеское движение (само происходившее из более ранней организации Wandervogel), через которое происходила культурная и политическая социализация многих теоретиков, включая Августа Хальма, сыграло важную роль в идеологии Третьего Рейха в области теории музыки, основанной на фольклоре и практической педагогике. Ведущими фигурами такой педагогики были Герман Грабнер, Вильгельм Малер и Поль Шенк. Они несут ответственность за упадок теории музыки в Третьем Рейхе, который до сих пор чувствуется в антитеоретической настроенности многих немецких учителей музыки сегодня» [1]. Здесь и далее — перевод автора статьи.

² Стефан Рорингер в докладе «Теория музыки и Musikwissenschaft: основы немецкого систематического музыковедения» отмечает: «Фундаментальной проблемой немецкого музыковедения в XIX веке было выяснение эпистемологического статуса теории музыки в отношении к историческому музыковедению, чье положение тоже находилось

под вопросом. Эти дебаты надо понимать в более широком плане как противостояние претензий естественных наук (Naturwissenschaft) и гуманитарных дисциплин (Geisteswissenschaft). К концу XIX века немецкие историки музыки смогли определить свое место, приведя свою терминологию в соответствие с философскими и историографическими традициями немецких университетов, оставляя статус теории музыки в проблематичном состоянии, сведенном в основном к практической педагогике — Tonsatzlehre, практикуемой исключительно в консерваториях» [4].

³ Для российского читателя такой синтез может показаться вполне традиционным, но для современной западной теории музыки, в которой тенденции позитивизма и формальные методы доминировали на протяжении нескольких десятилетий, возврат к синтезу анализа и исполнительской интерпретации в 1990-х был инновационным процессом. Характерно, что на включении интерпретации в анализ произведения были сконцентрированы силы не американских теоретиков, а молодого и сравнительно небольшого по составу участников, Голландского Общества теории музыки.

⁴ Из стенограмм дискуссий в архиве РГАЛИ видно, что «семантика» преследовалась так же яростно, как и «формализм».

⁵ Подробнее о Конгрессе см. в моей статье: Знаки и значения // Музыкальная академия. — 2007. — № 2. Среди других русскоязычных работ по семиотике см.: Ханнанов И. Д. Опыт семиотического анализа этюда-картины es moll Сергея Рахманинова // Ad musicum. К 75-летию со

дня рождения Юрия Николаевича Холопова: статьи и воспоминания / сост. В. Н. Холопова. — В печати; Он же. Парадигматический и синтагматический аспекты эмоциональной правды в Этюде-картине ми-бемоль минор Сергея Рахманинова // С. Рахманинов: на переломе столетий. — Харьков, 2007. — Вып. 4; Он же. Риторика в Барокко и в Романтизме: позиционирование субъекта [Электронный ресурс] // Философско-литературный журнал Логос. — Тарту, 2001. — Режим доступа: http://www.ruthenia.ru/logos/number/2001_3/12_3_2001.htm.

⁶ Ратнер является автором и других исследований [30; 31]. Особый интерес представляет его книга о романтической музыке, в которой он опирается на категорию фониической стороны звука и фактуры, чем сильно выделяется из широко распространенных в Америке позитивистских структурных методов.

⁷ Агаву приводит детальный обзор теоретической литературы XVIII века, посвященной проблеме топиков. Он цитирует труды Иоганна Маттезона, Иоганна Георга Зальцера, Даниэля Готтлоба Тюрка, Иоганна Иоахима Кванца, Георга Йозефа Фоглера, Франческо Галеацци, Хайнриха Кристофа Коха, и других. Судя по этому списку, американским теоретикам доступны большинство источников в этой области и американский метод анализа топиков опирается на солидную историческую традицию. Агаву также ссылаются на труды современных музыковедов-историков, таких, как Джеймс Алланбрук и Джорджио Пестелли.

⁸ Интересным представляется сравнение американской теории топиков с отечественной музыкально-семантической традицией, ведущей свое начало от трудов Асафьева и в данный момент представленной в полной мере трудами Л. Н. Шаймухаметовой и ее научной школы. В труде Шаймухаметовой «Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы», опубликованном в 1999-м году, суммируется богатая история развития концепции семантических структур в музыкальной теме. По мнению автора, она начинается с асафьевской интонации и проходит через ряд важных этапов. Уже в этом описании видно различие между историей концепции интонационной формулы в России и теории топиков в США. Интересными представляются источники немецкой теории XVIII века, которыми мог пользоваться Асафьев. Их ограниченное наличие в двух томах труда «Музыкальная форма как процесс», однако, свидетельствует о свойственной тому времени, 1930–1940 годам в СССР, необходимости скрывать ссылки на западные источники. Очевидно и то, что асафьевская концепция интонации и ее развитие Шаймухаметовой являются подлинно оригинальными, независимыми и весьма отличными как от американской традиции топик-анализа, так и от западноевропейских аналогов. Шаймухаметова определяет мигрирующие интонационные формулы следующим

образом: «Мигрирующая интонационная формула рассматривается в данной работе с двух сторон: как феномен музыкально-речевой деятельности и как языковая структура, обнаруживающая функции музыкальной лексемы — смысловой единицы минимального семантического потенциала» [с. 16].

⁹ Это — общепризнанное свойство американской теории музыки. Под воздействием аналитической философии естественнонаучный подход, получивший в Америке название «позитивизм», преобладал и над собственно гуманитарными методами, сложившимися в гуманитарном знании в Европе. От такого перегиба американская теория музыки пострадала в 1960-е годы. Из-за этого были проблемы в отношениях с европейскими традициями, включая русскую. Сейчас происходит исправление данной ситуации.

¹⁰ Когнитивистика — название одной из современных версий психологии. Когнитивисты занимаются исследованием всех проявлений психики, включая эмоции. Однако интерпретация этих явлений у них отличается от той, на которой строилась классическая психология. Они используют термины компьютерной науки и опираются на постулаты эволюционной психологии.

¹¹ Впервые в СССР ссылки на труды Киви были сделаны в кандидатской диссертации В. В. Медушевского «Строение музыкального произведения в связи с его направленностью на слушателя» (защищена в 1971 году).

¹² Постмодернизм — направление в европейской философии 1960-х — 1980-х, представленное именами Мишеля Фуко, Жюльена Делеза, Жака Деррида, Франсуа Лиотара и Жана Бодриера. В последней четверти XX века это направление стало одним из основных в философии. Альтернативной ему была аналитическая философия в англоязычных странах (Рорти, Патнем), но ее влияние было очень ограниченным. Постмодернизм представляет собой наиболее серьезную попытку осмыслить историю философии и ее основные категории. В числе прочих он ставит вопросы о правомерности применения методов естественных наук к гуманитарным областям знания.

¹³ Подробнее о книге Крэмера см. мою рецензию: [50].

¹⁴ Этот термин охватывает как постмодернистскую традицию, так и несколько предшествующих этапов в теории искусств и литературы. Например, в *critical studies* включены работы Вальтера Беньямина и Теодора Адорно.

¹⁵ Интернет-адрес общества Lyrica: <http://www.lyricasociety.org/>.

ЛИТЕРАТУРА

1. Holtmeier L. From «Musiktheorie» to «Tonsatz»: national socialism and German music theory after 1945 // *Music analysis*. — London, 2004.

2. Holtmeier L. German music theory between Wandervogel and the Third Reich /Abstract // Annual Meeting of the American Musicological Society. — Columbus, 2002.

3. Polth M. German music theory in post-war exile /Abstract // Annual Meeting of the American Musicological Society. — Columbus, 2002.

4. Rohringer S. Music theory and Musikwissenschaft: foundations of German systematic musicology: abstract // Annual Meeting of the American Musicological Society.-Columbus, 2002.

5. Schwab-Feelish O. Contemporary German reception of American music theory: abstract // Annual Meeting of the American Musicological Society. — Columbus, 2002.

I. МУЗЫКАЛЬНАЯ СЕМИОТИКА

6. Khannanov I. Interpretation and performance as constituents of methodology of analysis at the Moscow Conservatory in the 1970s and 80s // Tijdschrift voor Musiektheorie. — Amsterdam, 2004. — Vol. 9, № 3.

7. Khannanov I. Russian Methodology of Music Theory and Analysis: Ph.D. dissertation. — UMI, ProQuest. — Ann Arbor, 2003.

8. Nattiez J.-J. Musicologie générale et sémiologie. — Paris, 1987.

9. Tarasti E. A theory of musical semiotics. — Bloomington, 1994.

10. Tarasti E. Signs of music: a guide to musical semiotics. — Berlin, 2002.

11. Tarasti E. Musical signification: essays in semiotic theory and analysis of music. — Berlin, 1995.

12. Tarasti E. Musical semiotics revisited. — Imatra, 2003.

13. Tarasti E. Existential semiotics. — Bloomington, 2000.

14. Tarasti E. De l'interprétation musicale. — Paris, 1983.

15. La psicologia della musica en Europa e in Italia / ed. Gino Stefani e Franca Ferrari. — Bologna, 1985.

16. Marconi L. Gli intervalli musicali. — Milano, 1992.

17. Stefani G. L'esspressione vocale e instrumental nella liturgia. — Torino, 1967.

18. Stefani G. La Melodia. — Milano, 1992.

19. Stefani G. Musica barocca: poetica e ideologia. — Milano, 1987.

20. Stefani G. Il segno della musica. — Roma, 1987.

21. Stefani G., Guerra Lisi S. Dizionario di Musica nella globalità dei linguaggi. — Lucca, 2004.

II. СМЫСЛ И СОДЕРЖАНИЕ

22. Dahlhaus C. Analyse und Werturteil. — Mainz, 1970.

23. Eggebrecht H.-H. Sinn und Gehalt: Aufsätze zur musikalische Analyse. — Heinrichshofen, 1979.

24. Goehr L. The imaginary museum of musical works: an essay in philosophy of music. — New York, 1992.

25. Goehr L. The quest for voice: on music, politics and the limits of philosophy. — New York, 1998.

26. Goehr L., Herwitz D. «Don Giovanni» moment: essays on legacy of an opera. — New York, 2006.

III. ТЕОРИЯ ТОПИКОВ

27. Agawu K. Playing with signs. A semiotic interpretation of classic music. — Princeton, 1991.

28. Allanbrook W.J. Rhythmic gesture in Mozart's «Le nocce di Figaro» and «Don Giovanni». — Chicago, 1983.

29. Ratner L. Classic music: expression, form and style. — New York, 1980.

30. Ratner L. The musical experience: sound, movement and arrival. — Stanford, 1983.

31. Ratner L. Romantic music: sound and syntax. — New York, 1992.

IV. ТЕОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ МЕТАФОРЫ

32. De Man P. Allegories of reading: figural language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust. — New Haven, 1979.

33. Lakoff G., Johnson M. Metaphors we live by. — Chicago, 1980.

34. Monelle R. Linguistics and semiotics in music. — Chur, 1992.

35. Spitzer M. Metaphor and musical thought. — Chicago, 2004.

36. Spitzer M. Music as philosophy: Adorno and Beethoven's late style. — Bloomington, 2006.

V. ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КАК ЧАСТЬ АНАЛИЗА

37. Kemme C. An analysis for performers: Debussy's song 'Il pleure dans mon coeur', no. 2 from *Ariettes oubliées* (1885–1888) // Annual meeting of the Society for Music Theory.-Washington D.C., 2005.

38. Mooiman B. O. Messiaen en de Franse harmonie: een studie over de verwantschap tussen de romantische orgel en het vroegerewerk van

Olivier Messiaen // Tijdschrift voor Musictheorie. Vol. 9/1. — Amsterdam, 2004. — Vol. 9, № 1.

VI. ТЕОРИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ЭМОЦИЙ

39. Huron D. Applying cognitive science to music analysis: a case study of musically-evoked laughter // Annual Meeting of the Society for Music Theory. — Baltimore, 2007.

40. Huron D. Sweet anticipation: music and psychology of expectation. — Cambridge, 2006.

41. Juslin P. N., Sloboda, J. A. Music and emotion. Theory and research. — Oxford, 2001.

42. Kivy P. Corded shell: reflections on musical expression. — Princeton, 1980.

43. Kivy P. Music alone: philosophical reflection on the purely musical expression. — Ithaca, 1990.

44. Kivy P. New essays on musical understanding. — Oxford, 2004.

45. Kivy P. Sound sentiment: an essay on musical emotions. — Philadelphia, 1989.

46. Krumhansl C. Cognitive foundations of musical pitch. — New York, 2001.

47. Meyer L. Emotion and meaning in music. — Chicago, 1956.

48. Meyer L. Explaining music: essays and explorations. — Chicago, 1975.

49. Trainor L. Musical origins: early competencies, acquisitions, and effects of musical experience on the brain // Annual Meeting of the Society for Music Theory. — Baltimore, 2007.

VII. «НОВОЕ МУЗЫКОВЕДЕНИЕ»

50. Ханнанов И. Д. Учиться слышать музыку: рецензия на книгу Л. Крамера «Музыкальный смысл: к критической истории вопроса» // Синий Диван. — 2003. — № 4.

51. Lacoue-Labarthe Ph. Musica ficta (figures de Wagner). — Paris, 1991.

52. McClary S. Feminine endings: music, gender and sexuality. — Minneapolis, 1991.

53. McClary S. Conventional wisdom: the content of musical form. — Berkeley, 2000.

54. Kramer L. Classical music and postmodern knowledge. — Berkeley, 1995.

55. Kramer L. Musical meaning: toward a critical history. — Berkeley, 2002.

56. Kramer L. Music as cultural practice, 1800-1900. — Berkeley, 1991.

57. Taruskin R. Defining Russia musically: historical and hermeneutical essays. — Princeton, 1997.

58. Taruskin R. Text and act: essays on musical performance. — New York, 1995.

59. Tomlison G. Music and historical critique. — Burlington, 2007.

60. Subotnik R. Deconstructive variations: music and reason in Western society. — Minneapolis, 2006.

61. Žižek, Sl. Opera's second death. — New York, 2002.

VIII. МУЗЫКА КАК ВИД ИСКУССТВА

62. Bruhm S. Musical ekphrasis: composer's reaction to poetry and painting. — New York, 2000.

63. Lidov D. Elements of semiotics. — New York, 1999.

64. Lidov D. Is language a music? Writings on musical form and signification. — Bloomington, 2005.

65. Music and emotion: theory and research. Ed. Patrick N. Juslin and John A. Sloboda. — Oxford, 2001.

66. Schmalfeldt J. Berg's Wozzek: harmonic language and dramatic design. — New Haven, 1983.

67. Schmalfeldt J. Music that turns inward: new roles for interior movements and secondary themes in the early nineteenth-century music // Tijdschrift voor Musictheorie. — Amsterdam, 2004. — Vol. 9/3.

Ханнанов Ильдар Дамирович

доктор теории музыки,
профессор Консерватории Пибоди,
Университет Джона Хопкинса,
Балтимор, США

