



В. Н. ХОЛОПОВА

*Московская государственная консерватория
им. П. И. Чайковского*

УДК 781.68.072

ТЕОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО СОДЕРЖАНИЯ
КАК НАУКА

Если привести общепринятое определение науки, оно будет звучать так: «Сфера человеческой деятельности, функция которой — выработка и теоретическая систематизация объективных знаний о действительности; <...> включает как деятельность по получению нового знания, так и ее результат — сумму знаний, лежащих в основе научной картины мира»¹. Критерием научной объективности знания считается возможность воспроизведения полученного опыта, эксперимента, результата другими учеными.

В знаниях о музыке статус науки, безусловно, давно завоеван такими отраслями, как история музыки, различные композиционные учения — элементарная теория музыки, гармония, полифония, форма. Теория музыкального содержания, с таким наименованием, заявила о себе сравнительно недавно — в конце XX — начале XXI веков, и была вызвана острейшей культурной необходимостью этого времени. Она требует своего анализа.

Представляется довольно аксиоматичным, что в музыке, музыкальных произведениях, есть содержание. В таком случае должна быть и его теория. Это утверждение кажется особенно естественным с позиции многовековой русской культуры, эстетике которой традиционно присущ реализм (пусть в широком смысле слова). Проблемность на современном уровне науки начинается с ведущего термина — «содержание». Чтобы понять ее остроту, вернемся в недалекое прошлое.

В русской музыке советского периода произошел тот научно-культурный сбой, который принесло с собой Постановление ЦК ВКПб 1948 года. Оно обвинило самых лучших отечественных композито-

ров в «формализме», в «увлечении формой в ущерб содержанию», в результате чего у передовой интеллигенции — в порядке сопротивления — сложилось сомнительное отношение к понятию «содержание» — как к фетишу партийной идеологии. К тому же все композиционные учения требовали их активнейшего развития — и ради полноты освоения классики (в широком смысле), и особенно — ради приведения к соответствию с современным музыкальным языком. Работа была проделана титаническая, но теоретикам-новаторам, думавшим о проблемах связности музыкальной композиции, о предотвращении ее распада — даже путем числовых расчетов, — было не до решения проблем нового музыкального содержания. Тем более, что некоторые лидеры западного авангарда, например, К. Штокхаузен, выводили за пределы музыкального сочинения такую категорию музыкального содержания, как музыкальная эмоция (а без нее, как доказано психологами, невозможно восприятие музыки), исключали столь распространенную категорию содержания, как изобразительность, — и отечественные теоретики не могли не проникнуться этими установками. В результате названных обстоятельств для восстановления безвинно пострадавшей категории «содержание» потребовалось несколько десятков лет — намного больше, чем для ликвидации последствий 1948 года в самой советской культуре.

Пока категория «содержания» в музыкознании СССР пребывала в «замороженном» состоянии, близкие ей области бурно развивались в западной университетской музыкальной науке — в США, Франции, Скандинавских странах, Германии, Италии, Чехословакии, Польше и других странах. Уди-

вительно, что на Западе не одно десятилетие существовала герменевтика, в принципе дававшая большую свободу догадкам о сюжетах и образах инструментальных произведений. Так, А. Шеринг в книге «Бетховен и поэзия» (1936) предполагал, что Allegretto из 7-й Симфонии Бетховена связано с похоронами Миньоны из «Вильгельма Майстера» Гете, Соната *As dur* op. 110 — с трагедией Шиллера «Мария Стюарт», а Вальдштейн-соната — с «Одиссеей» Гомера, песнью 23². (Замечу, что толкования Allegretto из 7-й Симфонии и 31-й Сонаты в российской теории представляются более обоснованными). В книге «О толковании музыкального искусства» (1955) Шеринга критиковал Н.-Э. Рингбом³. К. Дальхауз в 1974 опубликовал работу «Музыкальная герменевтика»⁴.

В исследовании музыкальных эмоций инициатива принадлежала психологии — науке, также приобретшей фундаментальность в этом столетии. Интенсивное развитие теории музыкальных эмоций стало основательным подспорьем для изучения музыкального содержания. Например, в музыковедческой литературе постоянно делаются ссылки на книгу Л. Б. Майера «Эмоция и значение в музыке» (1956)⁵. В течение XX века в этой сфере устойчиво закрепились психологические методы исследования. Назовем лишь несколько работ: Л. Ведины «Полипараметровое исследование перцептивно-эмоциональных качеств в музыке» (1972)⁶, С. Нилзена и З. Сезарека «О восприятии эмоционального значения в музыке» (1981)⁷, П. Киви «Звуковое ощущение» (1989)⁸, В. Ф. Томпсона и Б. Робитэйла «Могут ли композиторы выразить эмоции через музыку?» (1992)⁹, Л. Маркони «Музыка, выразительность, эмоция» (2001)¹⁰, П. Н. Джаслина и Дж. А. Слободы «Музыка и эмоция. Теория и исследования» (2001)¹¹.

Опорными для разнородных исследований музыки стали понятия, выработанные новой наукой XX века — семиотикой. Поток семиотических исследований неохватен; выборочно приведу ряд наименований: Т. Кнайф «Что есть семиотика музыки? Критический обзор» (1974)¹², Ж.-Ж. Натье «Функция семантики в музыке» (1975)¹³, М. Имберти (Эмберти) «Значение и смысл в музыке» (1976)¹⁴, И. Волек «Музыкальная структура как знак и музыка как знаковая система» (1981)¹⁵, Я. Йиранек «Основные вопросы музыкальной семиотики» (1985)¹⁶, В. Карбузицкий «Основы музыкальной семантики» (1986)¹⁷, К. Агаву «Игра со знаками: семиотическая интерпретация классической музыки» (1991)¹⁸,

Э. Тарасты (сост.) «Музыкальное значение. Очерки по семиотической теории и анализу музыки» (1995)¹⁹, Р. Монел «Смысл музыки: семиотические очерки» (2000)²⁰, Э. Тарасты «Музыка и знаки. Очерк по музыкальной семиотике» (2006)²¹.

Проблемы семиотики, особенно семантики, привлекли многих (в том числе и молодых) российских музыковедов: М. Арановского, Ю. Бычкова, И. Беленкову, М. Карпычева, С. Мальцева, Л. Шаймухаметову, И. Хусаинова, Л. Акопяна, А. Денисова, Е. Акишину и других. Вопросы музыкальной семантики постоянно обсуждаются на научных конференциях, по результатам которых был опубликован ряд сборников статей: «Музыкальное содержание: наука и педагогика» (Москва — Уфа, 2000; Астрахань, 2002; Уфа, 2004), «Музыкальное содержание: современная научная интерпретация» (Ростов-на-Дону, 2006). Сборники материалов конференций неоднократно выпускала РАМ им. Гнесиных («Семантика музыкального языка» — М., 2004; М., 2005; М., 2006). Астраханской консерваторией опубликован двухтомник материалов конференции по музыкальной семиотике (2006). 7 сборников статей, а также монографии по проблемам семантического анализа выпустила Лаборатория музыкальной семантики Уфимской академии искусств. Среди них: «Вопросы поэтики и семантики музыкального произведения» (М., 1998), «Семантика старинного уртекста» (Уфа, 2002), «Музыкальный текст и исполнитель» (Уфа, 2004) и др. Крупной отечественной работой, посвященной проблемам музыкальной семиотики и музыкального языка, стала книга М. Бонфельда «Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства» (СПб., 2006).

Возвращаясь к понятию «содержание», заметим, что в представлении отечественных ученых-гуманитариев оно вовсе не было бесспорным. Например, Ал. В. Михайлов, крайне опасавшийся конкретизации в объяснении музыки, вместо «содержание» говорил «то, что» (!). Более распространенным было выражение «так называемое содержание» — без предложения какого-либо прямого термина.

Необходимо сопоставить «содержание» с родственными понятиями: «герменевтика» и «семантика». «Герменевтика», то есть «толкование», широко использовалась в культуре не менее двух тысяч лет. В античности она понималась как истолкование изречений оракулов, позднее — «темных» мест в литературных текстах. Став одной из установок немецкого протестантизма XVI века (перевод Библии с древних языков — как ее толкование), она непосредственно затронула также и музыку. Гениальный композитор-протестант И.-С. Бах своим творчест-

вом толковал Евангелие: выражал аффекты, живописно рисовал картины, концентрировал идеи в символах. На грани XIX—XX веков как раз на основе творчества Баха герменевтическое учение разработал Г. Кречмар — своим толкованием аффектов в баховской музыке. Причем, актуальным для него было противостоять получившему широкое распространение учению Ганслика об абстрактном музыкально-прекрасном. Весьма сходная ситуация возникла и через сто лет, на грани XX—XXI веков. Но по сравнению с «содержанием» понятие «герменевтика» более узко: оно позволяет лишь давать толкование, словесное объяснение явления, без анализа имманентной его сути.

Почти такое же соотношение возникает между «содержанием» и «семантикой». В условиях более новой науки — семиотики — некий объект рассматривается как «знак», а семантика — как «значение» этого знака. «Значение» прочно закреплено, не допускает субъективной фантазии и поэтому более строго, чем «герменевтика». «Семантика» близка «герменевтике», но все же более узка, чем «содержание».

Попробуем разъяснить и семиотическую диаду «план содержания» — «план выражения». В этом пункте семиотика удачно координируется с психологическим явлением коммуникативности: «план содержания» — это безязыковое содержание субъекта для самого себя, «план выражения» — языковое содержание, адресованное субъектом другим лицам. Если содержание для себя — смутное, нечленораздельное, общее, то содержание для других — четко сформулированное, выраженное на каком-либо языке, индивидуальное в зависимости от условий коммуникации: в общении с детьми возникает один «план выражения», со взрослыми-учеными — другой, с широкими массами людей — третий и т. д. Названной диадой теории семиотики заменили по существу старую, одностороннюю и догматическую философскую диаду «содержание — форма», внося живой, реальный психологический аспект благодаря введению ситуации общения, коммуникации. Подключенным оказался и языковой компонент: «план выражения» предполагает учет науки о языке со всеми его многочисленными категориями. С точки зрения нашего «содержания», семиотическая дихотомия «план содержания/план выражения» — это два состояния содержания: внутреннего, безязыкового и внешнего, языкового.

Коснемся также соотношения «содержания» как монокатегории с названной философско-эстетической диадой «содержание/форма». В общем плане следует отметить, что традиционная философия, столетиями существовавшая как наука наук, в XX

веке оказалась потесненной новыми видами знаний, уже упомянутыми выше, — семиотикой и в не меньшей мере психологией. В объяснении такого вида искусства, как музыка, эти смещения в науке сказываются непосредственно. Рассмотрим, к примеру, следующий типичный «музыкальный момент» — волну эмоционального подъема и спада. С позиции психологии она так и описывается: нагнетание напряжения — кульминация — разрядка. А что здесь может дать диада «форма/содержание»: если это форма волны, то почему не содержание волны? И наоборот. Таким образом, одна составная философской диады не отделяется от другой, они реально сливаются в одно, а их искусственное разделение переводит науку в бесплодный средневековый схоластический спор²².

В результате нами избирается: категория «содержание» — как более емкая, в которую входят и герменевтика, и семантика, и диада «план содержания» — «план выражения». При этом философская «форма» понимается в качестве одного из видов «содержания».

Итак, понятие «содержание» в музыке берется как монокатегория (монада), как самостоятельная субстанция. Краткое его определение таково: *содержание музыки — ее выразительно-смысловая сущность*. Кто из великих мыслителей приходил к выводу о таком «моно»? Можно назвать две фигуры — Г.-В. Гегель и В. Г. Белинский. Гегель, составивший, как известно, триаду со словом «содержание» (плюс «форма» и «материя»), тем не менее, был так чуток к искусству, что нашел там гегемонию одного лишь содержания: «В художественном произведении нет ничего другого, помимо того, что имеет существенное отношение к содержанию и выражает его»²³. Белинский сделал вывод о том, что простой талант опирается на достоинства либо одной формы, либо одного содержания, а единство формы и содержания оказывается достоянием одной лишь гениальности. И эту слитность в произведении-шедевре он назвал изобретенным им словом «конкретия». Отметим, что «содержание» как «монопонятие» весьма точно соответствует его обычному употреблению в естественном языке: «каково содержание фильма?» (а не «каковы содержание и форма фильма?»), — спрашиваем мы). «*Inhalt*», «*Contents*», — читаем в оглавлениях соответственно немецких и английских книг (но никак не «*Inhalt und Form*», «*Contents and form*»).

Обособление категории содержания в музыке сопряжено с такой же автономностью категории «музыкальная форма» (как музыкальная композиция). Существует учение о музыкальной форме со своей весьма твердой системой понятий. При этом в на-

званиях учебников на эту тему к словам «музыкальная форма» никогда не добавляется: «музыкальная форма и содержание». Связь же между автономными «содержанием» и «формой», разумеется, есть. Форма, композиция, как всякий музыкально-структурный элемент, имеют свое содержательное наполнение. Более того, исторически устоявшиеся, типизированные музыкальные формы заключают в себе типизированное содержание — так же, как и музыкальные жанры. Мы видим, что оправдывается мысль великого философа Гегеля: в музыке нет ничего, что не имело бы отношения к содержанию.

Вездесущность содержания в музыке, однако, не означает замены учением о ней других видов знаний о музыке. Параллелью ей здесь служит словесный язык. В нем есть грамматика (включающая морфологию, синтаксис, пунктуацию), ведающая логикой внутреннего строения и соотношения слов и предложений (корней, суффиксов в словах; глаголов, прилагательных; главных и придаточных предложений и т. п.), и лексикология, изучающая значения слов, синонимы, омонимы, соотношение слов и лексем и т. д. Грамматика одной и той же логикой обслуживает смыслы самых разнообразных слов и не является семантической по своему предназначению. Лексикология же — семантическая по своей природе и легко приходит в соответствие с семантикой как частью семиотики.

В музыке, по аналогии со словесным языком, весь цикл композиционных учений (элементарная теория, гармония, полифония, форма) — это грамматический цикл. Изучение же «музыкальной лексикологии» (смысловых единиц и единиц смысла) — это непосредственная область теории музыкального содержания. Художественный словесный язык и, соответственно, литературное произведение, изучает филология, раскрывая историю создания опуса, тему, сюжет, драматургию, образный строй, характеры героев, исторические параллели и т. д. В музыковедении эти проблемы музыкального произведения во многом берет на себя история музыки, но в своей конкретике оставляет достаточно много места и для теории музыкального содержания.

Из сказанного следует, что теория музыкального содержания никак не может заменять собой цикл грамматических учений, но для полноценного представления о музыке она призвана его уравновесить, особенно в связи с крайней диспропорцией, образовавшейся в настоящее время между гигантскими накоплениями знаний по музыкальной грамматике и несравнимо меньшими — по (условно) «музыкальной лексикологии». История музыки также не дублирует собою учения о музыкальном со-

держании, поскольку таковому требуется концентрация вокруг музыкального произведения (и вообще феномена музыки) весьма разнообразных знаний — не только музыкально-исторических, но и фило-софско-эстетических, литературоведческих, психологических, нейропсихологических, общеискусствоведческих, культурологических, семиотических, акустических и др.

Элементы теории музыкального содержания существуют в музыкальной культуре столь же долго, сколь и само музыкальное творчество. В античности это было учение об «этосе», в Ренессансе — об «эффектах» и музыкально-риторических фигурах, в Новом времени — об «аффектах» и «подражании», в начале Новейшего времени — о герменевтике и т. п. В СССР и России фундаментальной инициативой стали трактовки Б. Яворским скрытых смыслов в сочинениях И.-С. Баха, продолжившиеся к концу XX века В. Носиной, Р. Берченко.

Теоретики музыкального содержания конца XX — начала XXI веков дали четкие *определения* предмета. Одно из них — наиболее краткое — было приведено выше. Л. Казанцева, справедливо констатируя, что музыкальное содержание с большим трудом поддается науке, предложила следующую его формулировку: «<...> *Воплощенная в звучании духовная сторона музыки, инспирированная композитором при помощи сложившихся в музыке объективированных констант (жанров, звуковысотных систем, техник сочинения, форм и т.д.), актуализированная музыкантом-исполнителем и сформированная в восприятии слушателя*»²⁴. А. Кудряшов дал дефиницию музыкального содержания в семиотическом ключе: «<...> Комплексная система взаимодействий музыкально-семантических родов, видов и типов знаков с их как объективно сложившимися значениями, так и преломленными в индивидуальном сознании композитора субъективно-конкретизированными смыслами, которые далее преобразуются в новые смыслы в исполнительской интерпретации и слушательском восприятии»²⁵. Заметим, что в данных определениях содержание не мыслится как закодированное только в нотах, в них учтена асафьевская триада субъектов музыки «композитор, исполнитель, слушатель».

Содержательный подход получил развитие в двух направлениях: 1) семантизация композиционных элементов; 2) выработка собственно музыкально-содержательных категорий.

Объектом *семантизации* естественнее всего стала музыкальная тема: не случайно в эстетике, филологии, теории изобразительного искусства эта категория всегда рассматривалась как содержательная. В капитальных трудах о тематизме отечественных му-

зыковедов Е. Ручьевской и В. Бобровского тема как структурная единица, безусловно, связывалась с образностью, жанровой, стилевой и эмоциональной окраской. Л. Казанцева посвятила этой проблеме специальную статью «Тема как категория музыкального содержания». Музыкальной теме в названном плане автором было придано общеэстетическое понимание: «<...> Предмет музыкального (образно-звукового) рассмотрения, положенный в основу музыкального произведения или его части, творчества одного композитора или группы композиторов»²⁶. Соответственно автор выделила, например, такие темы, как «портрет» («27 портретов И. Петрова»), «этапы жизни человека» («Молодость» Н. Ракова, «Четыре возраста жизни» Х.К. Русенберга), внешний мир («Времена года» у разных авторов), «астрономическую тему» («Космогонии» А. Жолитве, «Дыхание Космоса» Д. Ульянич) и многое другое. М. Арановский определил музыкальную тему как «объект повышенной семантической концентрации»²⁷, Л. Шаймухаметова выполнила исследование о семантических процессах в музыкальной теме, о содержательных связях темы с музыкальным образом²⁸.

Содержательный подход был найден в свое время и к музыкальной форме — этому, казалось бы, воплощению формально-логического начала в музыке. Обнаружение связей между античной ораторской диспозицией и принципами музыкальной формы показало рече-мыслительные подосновы многих сочинений разных веков, а установление ораторского прототипа, рекомендованного И. Маттезоном в XVIII веке, раскрыло также и интонационно-содержательный характер, например, всех фортепианных сонат Бетховена²⁹. Влияние поэтической баллады, открытое в различных произведениях романтизма, начиная с баллад Шопена, также выявило в них яркие образно-выразительные черты.

Семантизации и герменевтизации активно подвергаются различные этапы обучения музыкальному языку — от ДМШ до ВУЗа. В частности, конкретные исследования в области лексикографии дали возможность распространить содержательный (семиотический) подход в условиях начального обучения детей. Целое направление *практической семантики* сложилось в Уфе под руководством Л. Шаймухаметовой, где она создала и возглавила единственную в России «Лабораторию музыкальной семантики» (при Уфимской государственной академии искусств). Удачной адаптацией семантического метода к учебному процессу можно считать: учебно-методический комплекс «Музыкальный букварь», методические рекомендации «Учимся по Бук-

варю» и «Программу по сольфеджио для начинающих» (Уфа, 2000 и 2005), «Колокольчики» — семантика на уроках сольфеджио (методические разработки в 4-х выпусках, 1998—99), «Веселое сольфеджио» (автор Л. Федорова, 2003), «Интонационные этюды в классе фортепиано» (Л. Шаймухаметова и П. Кириченко, 2002) и многие другие учебные пособия. В рамках концепции креативного обучения в профессиональном направлении Шаймухаметова разработала систему расшифровки и функционирования в контексте музыкальной темы семантических фигур, основанную на связях между устойчивыми оборотами и закрепленными за ними значениями. Ее книга «Семантический анализ музыкальной темы» (М., 1998) явилась своего рода аннотированным «словарем» широко распространенных в музыке интонаций-лексем. М. Карасева в книге «Сольфеджио — психотехника развития музыкального слуха» составила несколько таблиц семантических значений основных интервалов и аккордов, определяемых разными музыкантами³⁰.

Выработка собственно музыкально-содержательных категорий в рассматриваемом слое российского музыкознания включила в себя определение центрального понятия «содержание» и ряда ведущих категорий, их локальную группировку и наиболее общую логическую систематизацию.

О выделении «содержания» в монокатегорию было сказано ранее. Ведущими категориями (в настоящее время) могут быть названы: «интонация» в асафьевском смысле, «музыкальный язык» со смысловой единицей — «музыкальной лексемой», диада «специальное/неспециальное» музыкальное содержание, диада «сознательное/бессознательное» содержание, триада «три стороны музыкального содержания», тотальная наукологическая система «девяти уровней» музыкального содержания.

«Интонация», по Асафьеву, — краеугольный камень российской теории музыкального содержания. Принципиальная историческая новизна этого понятия двояка: интонация — не какой-либо композиционный элемент (интервал, тетракорд, мотив), а музыкальный оборот с относительно закрепленной выразительностью; интонация — не слепок со слова, а чисто музыкальное образование. Среди многочисленных послеасафьевских работ по теории интонации особо выделяется книга В. Медушевского «Интонационная форма музыки» (М., 1993). Автор рассмотрел понятие в новых научных условиях — психологии, нейропсихологии, культурологии, создал емкую типологию интонаций, ввел термины «протоинтонация», «генеральная интонация». Однако определение интонации у Асафьева, как изве-

стно, множественны и различны. Они приобрели удачную конкретизацию в ряде более поздних исследований. К примеру, кратчайшая формулировка дана Л. Казанцевой: «*наименьший образно-смысловой элемент музыки*»³¹. Более подробная приведена в моей книге «Музыка как вид искусства» (воспроизвожу ее с небольшой коррекцией): «*Интонация в музыке — выразительно-смысловое единство, существующее в невербально-звуковом выражении, функционирующее при участии музыкального опыта и немзыкальных ассоциаций*»³².

Примечательный атрибут интонации составляет ее принципиальная целостность, неразложимость на элементы — мелодическую линию, интервалику, ритмический рисунок, тембровую окраску и т.д. Используя данные нейропсихологии, Медушевский объяснил и явление целостности — как результат работы правого полушария, — и феномен свертывания (остановки) и развертывания (движения во времени) музыкальной интонации, подтвердив неоднозначность проявления времени в музыке. Подобные выводы продвигают не только музыкальную, но и смежные науки.

«Протоинтонацию» Медушевского в психологическом направлении разработала Д. Кирнарская, подключив близкое понятие — «базисные формы» М. Клайнса. Рассмотрев возникновение протоинтонаций как коммуникативный результат в разных жизненных ситуациях, она выделила несколько «коммуникативных архетипов» в музыке: призыв (говорящий расположен пространственно выше), просьба (он ниже), игра (равноправие участников), медитация (возможное одиночество). Согласно экспериментам Кирнарской, «протоинтонации» способствуют верному восприятию содержания музыки у немусыкантов³³.

Проблема интонации в ее связях с семантикой рассмотрена в публикациях М. Г. Карпычева: «Проблемы художественного содержания азербайджанской музыки» (Новосибирск, 1992), «Теоретические проблемы содержания музыки» (Новосибирск, 1997), «Содержание музыки и ее сверхфункция» (Новосибирск, 1999). В частности, в обобщающей работе «Теоретические проблемы содержания музыки» им утверждена следующая система понятий: интонация «неточная» — пресемантика (понятие, близкое указанной выше «протоинтонации»), интонация «точная» — моносемантика, интонация «многозначная» — полисемантика и интонация «новая» — неосемантика (с.61).

Для научно-учебных целей, первоначальной практической работы с музыкальными произведениями была создана типология интонаций Асафье-

ва в виде «пентады Холоповой»: интонации эмоциональные, изобразительные, жанровые, стилевые, композиционные. Особняком стоит «генеральная интонация». Идея пентады, изложенная в работах данного автора («Музыка как вид искусства» всех изданий; «Теория музыки», ч. 1, «Мелодика», СПб., 2002), вошла в методическое пособие «Музыкальное содержание» для музыкальных школ, составленное автором вместе с Н. В. Бойцовой и Е. М. Акишиной³⁴. Использование пентады интонаций и многими педагогами, и сотнями учащихся явилось тем многократным воспроизведением полученного опыта, который считается критерием научной объективности какого-либо знания. Тысячекратно подтвердилась научная фундаментальность выработанной Асафьевым «интонации», а также правомерность асафьевского определения: «<...> Музыка — искусство интонируемого смысла»³⁵.

«Музыкальный язык» как одна из ведущих категорий теории музыкального содержания теперь получил принципиальное подкрепление. До того «музыкальный язык» рассматривался либо как метафора (по аналогии со словесным языком) и упоминался в кавычках, либо как грамматический аспект музыки — «гармонический язык», «мелодический язык». Оговорим, что некоторыми отечественными и зарубежными учеными отрицалась как языковая, так и семиотическая природа музыки, а также возможность в ней закрепленных семантических значений.

Не касаясь взаимодействий между музыкой и словесным языком, в культуре всегда шедших рядом, вспомним о намеренных действиях музыкантов по перенесению элементов логической организации из области языка в музыкальные произведения. Весь XVIII век в Западной Европе шел под девизом «звукоречи» («Klangrede»), что привело к беспрограммной «абсолютной музыке». Одна из современных работ в этом плане — книга Н. Арнокура «Музыка как звукоречь»³⁶. И все же при сопоставлении логической системы словесного и музыкального языков под вопросом оставался их важнейший уровень — уровень лексемы, наименьшей смысловой единицы. Именно асафьевская интонация и стала аналогией словесной лексемы, получив название «музыкальная лексема». Последней посвящена публикация: В. Холопова «Язык музыкальный и словесный: их системное сопоставление»³⁷. О соотношении лексемы и контекста говорится в моей работе «Музыка как вид искусства» (гл. 2, § 3). Понятие «лексема» по отношению к музыке широко применяет М. Арановский в книге «Музыкальный текст. Структура и свойства»³⁸.

Кристаллизованные музыкальные лексемы в истории музыки существовали с древнейших времен, по крайней мере, со средневековья. Это попевки знаменного распева, обороты музыкально-риторических фигур, лейттемы. Л. Шаймухаметова, занявшись изучением повторяющихся музыкальных оборотов у разных композиторов, дала им наименование «мигрирующие интонационные формулы» в исследовании «Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы»³⁹. К этой книге примыкает упомянутый «Семантический анализ музыкальной темы» того же автора. Отбор Шаймухаметовой основан на постоянных источниках формирования значений: *звуковые сигналы* (роговые сигналы, фанфары, колокольные звоны), *речь* (интонации просьбы, мольбы, плача), *музыкальные инструменты* (формулы «знака свирели», «знака бурдона», «наигрыши»), *музыкально-риторические фигуры* (в том числе «образы аффекта»). Автор поставила вопрос и о существовании этих формул в контексте — формировании прямых и переносных значений (первичных и вторичных), их преобразовании и модификации в контекстах произведений различных эпох и стилей. Ту же задачу несколько раньше по отношению к словесному языку решали крупнейшие языковеды: В. Гумбольдт, Ю. Тынянов, А. Потенба, А. Лосев. В результате в музыке были констатированы закономерности, вскрытые в слове: полисемии, слова-хамелеона, многозначности слова и всех категорий.

В том же аспекте миграции устойчивых музыкальных формул (иначе — лексем и семантических фигур) в пространстве музыкального языка выдержаны многие исследования Лаборатории музыкальной семантики и, в частности, И. Алексеевой «Тематизм бассо-остинатных жанров в инструментальной музыке западноевропейского барокко»⁴⁰. Автор не только пишет о контрапункте тем и пластов, но прослеживает семантические константы и модификации как типовых остинатных тем, так и меняющихся над-остинатных пластов, демонстрируя реальную внутреннюю жизнь музыкального языка. Недавно вышла еще одна книга Лаборатории, посвященная музыкальной лексикологии — «Интонационная лексика образов пасторали в тематизме фортепианных сонат Й. Гайдна» А. Асфандьяровой⁴¹.

Наличие устойчивых музыкально-стилевых оборотов отмечали авторы монографий, изучавших творчество какого-либо одного композитора. Это подводило к мысли о возможности составления соответствующего «музыкального словаря». Такие наблюдения находим, например, в книгах В. Комисинского о Р. Щедрина⁴². Разработка теоретическо-

го вопроса о сущности музыкальной лексемы и типология лексем в музыке С. Губайдулиной стали проблемой кандидатской диссертации и публикаций О. Чуриковой⁴³.

В настоящее время наименьшая выразительно-смысловая единица рассматривается не только как единица музыки (интонация), музыкального языка (музыкальная лексема), но и — в специфических терминах — как единица музыкальной семиотики: (*музыкальная семема, семма, семантема*). Однако из-за недостаточной стабильности последних эти достойные внимания понятия пока исследователями музыки оставляются в стороне.

Важнейшим подразделением категорий в теории музыкального содержания — именно содержания, а не герменевтики или семантики — стала диада «специальное/неспециальное» музыкальное содержание⁴⁴. Мною она понимается так: специальное содержание — то, что присуще только музыке, неспециальное — присутствующее как в музыке, так и вне музыки. Избранная терминология указывает на постмарксистско-ленинистский подход, поскольку с тех позиций — «искусство есть отражение действительности» — главным, специальным содержанием считалось бы то, что лежит вне музыки. Область (нашего) неспециального содержания необъятно широка: объективно существующая действительность (космос, природа, стихии), практическая деятельность людей, их социальные и личные отношения, другие виды искусства и т.д. Удивительно, но эта необъятность явлений может быть логически сведена к триаде: идеи, предметный мир, мир человеческих эмоций. И ни одну из составляющих триады оспорить невозможно. Идеи наполняли академическую музыку всегда, на любом ее историческом или стилистическом участке. Это — идеи различных областей человеческого мышления (философия, религия, естественные науки, науки об искусстве), индивидуальные идеи отдельных произведений и т.п. Предметный мир отражался широко, но исторически неравномерно. Человеческие же эмоции в музыке присутствовали постоянно, хотя были чрезвычайно различными в разные эпохи. При этом они то выступали главными «героями» произведения, то действовали завуалированно. Весьма широко дифференцированному неспециальному музыкальному содержанию посвящена книга И. Кривошей «Внемзыкальные компоненты вокального произведения»⁴⁵.

Специальное содержание музыки градуируется в связи со шкалированием, принятым в учении о музыкальной композиции: музыкальный звук с его акустическим строем, тембры голосов и инструментов, звукоряды и интервалы; лады, гармонические

созвучия и системы; ритмическая, метрическая организация; мелодика и фактура; музыкальный тематизм; музыкальная форма. Общее содержание всей иерархии обладает такими качествами, как «эстетическая гармония» и красота, доставляющие человеку удовольствие. Если неспециальное содержание музыки может быть и негативным, и позитивным, то специальное — только позитивно. Как в письме от 26 сентября 1781 года писал Моцарт, «музыка, даже в самой жуткой ситуации, никогда не должна оскорблять ухо, наоборот, она и тогда должна все же доставлять удовольствие, следовательно, оставаться музыкой». И эти красота и удовольствие, всегда явно или подспудно присутствующие в музыке, — именно содержательные понятия (сравним с компонентом «форма» в старой философской дихотомии «форма/содержание»).

Содержательно-семантической триадой категорий выступают «три стороны содержания» — эмоциональная, изобразительная и символическая. Они намеренно выведены из семиотической триады Ч. Пирса «икон-индекс-символ» и действуют в аспекте неспециального содержания: икон — эмоциональная сторона музыки, индекс — изобразительная, символ — символическая⁴⁶. Обращает на себя внимание то, что данная триада понятий идентична указанной выше триаде неспециального содержания — идеи (символ), предметный мир (изобразительность) и человеческие эмоции, — лишь взятой в обратном логическом порядке. Подобная идентичность свидетельствует о неких устойчивых законах человеческого мышления.

Три стороны музыкального содержания оказываются и инструментом семантического анализа отдельных музыкальных произведений, и способом обобщения содержания целых музыкальных эпох. В первом случае «три стороны», первоначально идущие не от музыки, должны дополняться «пентадой интонаций», имеющей именно музыкальную природу. Во втором случае триада позволяет с удивительной ясностью увидеть специфику содержания сменяющихся эпох истории музыки. Так, в пределах Нового и Новейшего времени мы наблюдаем: в барокко — оптимально высокое развитие всех трех сторон; в классике — первоплановость эмоциональности, второплановость изобразительности и символики; в романтизме — апогей эмоциональности, активное развитие изобразительности во второй половине XIX века, второплановость символики; в XX в. (эпохе культурной поляризации) — крайности в эмоциях, второстепенность изобразительности, апогей символики⁴⁷.

Однако, как бы ни был развит в музыкальном творчестве (и музыковедении) аспект неспециального содержания, музыка — это искусство и, соответственно природе этого феномена, действует только в условиях всестороннего погружения в сферу бессознательного. Иначе концерт превратился бы в утомительную головоломку. Обращаясь к мысли Асафьева о музыке как языке без понятий, но крайне конкретном, добавим: музыка есть язык, но не все в музыке сводится к языку. Исследование области бессознательного требует привлечения психологических методов. Прочерчивая уровни в этой области, целесообразно выстроить иерархию от низшей границы — подпорогового восприятия, до высшей — представлений, уходящих в фон восприятия⁴⁸. К подпороговому (субсенсорному) уровню принадлежит, в частности, восприятие ультра- и инфразвуков. Эти крайние частоты не уловимы органами чувств, не могут быть осознаны, но их присутствие, скажем, в голосе певца, оказывает немаловажное эмоциональное воздействие на реципиента⁴⁹. К более высоким уровням относятся произвольные реакции ритмомоторики и дыхания аудитории слушателей — на музыкальное исполнение. Они способствуют полноценному и адекватному переживанию смыслоинтонаций и гармоничности их организации. В силу музыкального и жизненного опыта слушатели в основном произвольно ощущают различные музыкальные эмоции произведения, воспринимают типы интонаций. При этом они бессознательно отбирают ведущий смыслоопределяющий фактор в каждой музыкальной интонации, уводя все подчиненные элементы музыкального языка на периферию перцепции (действует психологический принцип «фигура-фон»)⁵⁰. Вся указанная иерархия так или иначе прорисовывает музыкальное содержание, но — произвольно-интуитивным способом.

Наконец, теория музыкального содержания располагает тотальной наукологической системой, выстроенной в иерархию по видам музыковедческих знаний о данном явлении — от самого крупного и обобщенно-объективного уровня до самого частного, индивидуально-субъективного. По отношению к академической музыкальной культуре система насчитывает 9 основных уровней содержания: 1) музыка (академическая) в целом, 2) историческая эпоха, 3) национальная школа, 4) жанр, 5) музыкальная форма, 6) индивидуальный композиторский стиль, 7) отдельное индивидуальное произведение, 8) исполнительская интерпретация, 9) восприятие слушателя⁵¹. В неакадемических культурах какие-то уров-

ни могут отсутствовать, например, в фольклоре — индивидуальный композиторский стиль (творчество анонимно), исполнительская интерпретация и восприятие слушателя (нет деления на исполнителя и слушателя). Тотальна эта система потому, что ее крайние уровни — абсолютны: нет более общего уровня, чем музыка в целом, как нет и более частного, чем индивидуальное восприятие.

Первый уровень — общеискусствоведческий, распространяющийся и на другие виды искусства, объединяющий принципы многомерности, полярных противоположностей и однородного конуса, диады специального/неспециального содержания, живого/неживого, ограниченного/неограниченного, сознательного/бессознательного. Второй уровень — история музыки, содержащая сведения об огромном круге идей искусства. Наиболее подробным исследованием в этом плане является упомянутая книга А. Кудряшова «Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII—XX вв.». Третий уровень освоен в первую очередь искусствоведами, осуществлявшими миссию создания национальной художественной школы, например, В. Белинским. Четвертый основательно проработан эстетиками и музыковедами в советской и российской музыкальной науке: А. Сохором, В. Цуккерманом, О. Соколовым. Пятый стал предметом изучения педагогов по «Аналізу музыкальных произведений». Шестой, с одной стороны, концентрирует все музыкознание, но, с другой стороны, известны и специальные разработки, скажем,

В. Медушевского, М. Михайлова, А. Шнитке (о полистилистике), В. Холоповой. Оригинальный содержательно-стилевой ракурс найден Л. Казанцевой в книге «Автор в музыкальном содержании»⁵². На седьмом (также шестом) уровне Л. Мазелю (с учетом идей Ю. Лотмана) принадлежит установление понятия «художественное открытие». Восьмой уровень охватывается областью музыкознания «история и теория исполнительского искусства». Девятый принадлежит музыкальной социологии (еще ждущей активного развития) и музыкальной психологии, где в качестве специального исследования необходимо назвать книгу Д. Кирнарской «Музыкальное восприятие».

Материалом для теории музыкального содержания служит весьма многочисленная и множаськая литература, которую невозможно охватить в одной статье. Специфику ее российской ветви, растущей в условиях консерватории, а не университета, составляет ориентация на практическую полезность для музыкантов-профессионалов и слушателей. Возвращаясь к дефиниции науки, данной в начале этого текста, подведем итог: функция теории музыкального содержания — выработка и теоретическая систематизация объективных знаний о действительности (здесь — о музыке и ее восприятии человеком), которая включает и получение нового знания, и, как результат, — подключение к сумме знаний, лежащих в основе научной картины мира.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Наука // Советский энциклопедический словарь. — М., 1984. — С. 863.

² Schering A. Beethoven und die Dichtung. — Berlin, 1936.

³ Ringbom N.-E. Ueber die Deutbarkeit der Tonkunst. — Helsinki, 1955.

⁴ Dahlhaus K. Musikalische Hermeneutik. — Regensburg, 1974.

⁵ Meyer L. B. Emotion and meaning in music. — Chicago, 1956.

⁶ Wedin L. A multi-dimensional study of perceptual-emotional qualities in music // Scandinavian Journal of Psychology. — 1972. — № 13.

⁷ Nielzén S., Cesarec Z. On the perception of emotional meaning in music // Psychology of Music. — 1981. — № 9.

⁸ Kivy P. Sound sentiment. — Philadelphia, 1989.

⁹ Thompson W., Robitaille B. Can composers express emotions through music? // Empirical Studies of the Arts. — 1992. — № 10.

¹⁰ Marconi L. Musica, espressione, emozione. — Bologna, 2001.

¹¹ Juslin P. N., Sloboda J. A. Music and emotion. Theory and research. — Oxford, 2001.

¹² Kneif T. Was ist Semiotik der Musik? Ein kritischer Ueberblick // Neue Zeitschrift für Musik. — 1974. — № 6.

¹³ Nattiez J.-J. La funzione semantica della musica // Versus. — 1975. — № 13.

¹⁴ Imberty M. Signification and meaning in music. — Université de Montréal, 1976.

¹⁵ Volek J. Hudební struktura jako znak a hudba jako znakový systém // Opus musicum. — 1981. — Nr. 12.

¹⁶ Jiranek J. Zu Grundfragen der musikalischen Semiotik. — Berlin, 1985.

¹⁷ Karbusickj V. Grundriss der musikalischen Semantik. — Darmstadt, 1986.

¹⁸ Agawu V. K. Playing with signs: a semiotic interpretation of classic music. — Princeton; New Jersey, 1991.

- ¹⁹ Musical signification: essays in the semiotic theory and analysis of music / ed. E. Tarasti. — Berlin; New York, 1995.
- ²⁰ Monelle R. The sense of music: semiotic essays. — Princeton; Oxford, 2000.
- ²¹ Tarasti E. La musique et les signes. Précis de sémiotique musicale. — Paris, 2006.
- ²² В моей книге «Музыка как вид искусства» (М., 1990—91, 1994; СПб., 2000, 2002) в гл. VI, §1 «Прощальный взгляд на дихотомию «форма — содержание» в искусстве» рассмотрены с участием «содержания» и диада, и гегелевская триада, и возможная тетрада, и октада (восьмикомпонентная сетка).
- ²³ Гегель Г.-В. Эстетика. Т. 1. — М., 1968. — С. 103.
- ²⁴ Казанцева Л. П. Основы теории музыкального содержания. — Астрахань, 2001. — С. 10.
- ²⁵ Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания. — СПб., 2006. — С. 37—38.
- ²⁶ Казанцева Л. П. Тема как категория музыкального содержания // Муз. академия. — 2002. — № 1. — С. 132.
- ²⁷ Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. — М., 1998.
- ²⁸ Шаймухаметова Л. Н. Семантические процессы в музыкальной теме: автореф. дис. ... док. искусствоведения. — М., 2000.
- ²⁹ Холопова В. Н. О прототипах функций музыкальной формы // Проблемы музыкальной науки. — М., 1979. — Вып. 4.
- ³⁰ Карасева М. Н. Сольфеджио — психотехника развития музыкального слуха. — М., 2002. — С. 163—164, 166, 187—189.
- ³¹ Казанцева Л. П. Основы теории музыкального содержания, с. 71. Курсив автора. См. в этой книге также всю гл. 4 «Музыкальная интонация» и отдельное издание данного автора «Музыкальная интонация» (Астрахань, 1999).
- ³² Холопова В. Н. Музыка как вид искусства. — СПб., 2002. — С. 58.
- ³³ Кирнарская Д. К. Музыкальное восприятие. — М., 1997.
- ³⁴ Холопова В. Н., Бойцова Н. В., Акишина Е. М. Музыкальное содержание: методическое пособие для педагогов ДМШ и ДШИ. — М., 2005.
- ³⁵ Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Ч. 2. Интонация. — Л., 1971. — С. 344. Курсив автора.
- ³⁶ Harnoncourt N. Musik als Klangrede. — München, 1985.
- ³⁷ Холопова В. Н. Язык музыкальный и словесный: их системное сопоставление // Слово и музыка / МГК им. П. И. Чайковского. — М., 2002. — Сб. 36.
- ³⁸ Арановский М. Г. Указ. изд.
- ³⁹ Шаймухаметова Л. Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. — М., 1999.
- ⁴⁰ Алексеева И. В. Тематизм бассо-остинатных жанров в инструментальной музыке западноевропейского барокко. — Уфа, 2005.
- ⁴¹ Асфандьярова А. И. Интонационная лексика образов пасторали в тематизме фортепианных сонат Й. Гайдна. — Уфа, 2007.
- ⁴² Комиссинский В. О драматургических принципах Р. Щедрина. — М., 1978.
- ⁴³ Чурикова О. О лексическом подходе к музыкальному языку Софии Губайдулиной // Музыкальное содержание: наука и педагогика. — Астрахань, 2002; Она же. Музыкальные лексемы и их роль в вокальных произведениях Софии Губайдулиной // Музыка XX века: вопросы истории, теории, эстетики / МГК им. П. И. Чайковского. — М., 2005. — Сб. 54.
- ⁴⁴ Об этом см. в работе: Холопова В. Н. Специальное и неспециальное музыкальное содержание. — М., 2002.
- ⁴⁵ Кривошей И. М. Внемузыкальные компоненты вокального произведения. — Уфа, 2005. Термин «внемузыкальные» говорит, на мой взгляд, о трудностях нахождения искомого слова.
- ⁴⁶ Обоснование дано в статьях: Холопова В. Н. Три стороны музыкального содержания // Музыкальное содержание: наука и педагогика. — М.; Уфа, 2002; Она же. Интерпретация знаков Ч. Пирса в теории музыкального содержания // Семантика музыкального языка / РАМ им. Гнесиных. — М., 2004.
- ⁴⁷ Помимо упомянутой статьи «Три стороны музыкального содержания», см.: Холопова В. Н. Музыкальное содержание: зов культуры — наука — педагогика // Муз. академия. — 2001. — № 2.
- ⁴⁸ Холопова В. Н. Область бессознательного в восприятии музыкального содержания. — М., 2002.
- ⁴⁹ Морозов В. П. Искусство и наука общения: невербальная коммуникация. — М., 1998.
- ⁵⁰ Старчеус М. С. Слух музыканта. — М., 2003.
- ⁵¹ Холопова В. Н. Музыка как вид искусства, гл. VI—X.
- ⁵² Казанцева Л. П. Автор в музыкальном содержании. — М., 1998.

Холопова Валентина Николаевна
доктор искусствоведения, профессор,
зав. кафедрой междисциплинарных
специализаций музыковедов Московской
государственной консерватории
им. П. И. Чайковского

