



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. Минуя

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 „звуками“*» [24, с. 170].

С принципиальной стороны совершенно равноценно, отрицается ли вовсе 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, предпочтается второй. Ганслик, на которого нам еще не раз придется ссылаться, 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 «внемузыкального» 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 Е].

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 Незнанову» 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 содергательнейшего мира человеческих чувств. Лишенная своего эмоционального содержания, музыка перестает быть искусством.

«Профессиональные музыканты, — пишет Ромен Роллан, — вы привыкли относиться с пренебрежением ко всяkim истолкованиям. Но никто не стал бы слушать ваших произведений, если бы ткань их ритмических и звуковых комбинаций не вызывала в сердце слушателей ряда последовательных и связных 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 выдевающихся 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 сгуститься 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 нисколько 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 неизменным 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 определенно. «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 во-все 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», которою оркестр в сцене рассвета после письма отвечал на слова Татьяны: «Спокойно все. А я-то, я-то!» и которою, 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 рас- судочным 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 Нibelунгов» 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 немалое 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 вырасти 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-

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно
в интернет-магазине
«Электронный универс»
e-Univers.ru