

ВВЕДЕНИЕ

Содержание музыки — это область, с которой соприкасается любой человек, слушающий музыку. Но что он при этом слышит, как ориентируется в ней, как понимает услышанное? Все эти вопросы неизбежно встают перед всяким любителем музыки или профессионалом, задумывающимся над феноменом музыки. При этом вряд ли кто станет оспаривать очевидное: о сфере содержания музыки мы знаем пока очень немного. Еще более полувека тому назад музыковед А. К. Буцкой сетовал: «...Каждый музыкант-профессионал, не говоря уже о массовом слушателе, разбирается в этих сложнейших вопросах, пользуясь лишь своей собственной интуицией и исходя из своих субъективных вкусов и музыкальных традиций»¹, — но актуальность его мысли до сих пор не утрачена.

Безусловно, интуиция и вкус нередко приходят нам на выручку в самых разных ситуациях, в том числе и в деятельности, связанной с музыкой. Но было бы опрометчиво им слепо доверять. Не отсюда ли многочисленные вульгаризации: объявление пьес в медленном темпе картинами природы или воспоминаниями, излишняя детализация не рассчитанного на нее обобщенного программного заголовка, скажем, обязательный поиск в музыке Шопена мыслей о Родине и т. п.?

Пожалуй, существует лишь единственный способ избежать ошибок и избавиться от заблуждений: область содержания нужно изучать. Внутренняя логика и нормы содержания музыкального произведения должны стать нам известны и понятны так же, как известны и понятны закономерности, допустим, музыкальной формы, гармонии, полифонии. Это означает, что музыкальное содержание должно выделиться в относительно самостоятельный аспект музыки и стать областью, изучаемой музыкальной эстетикой, что и осуществлено в настоящем издании.

Разумеется, поставленная нами задача потребовала разработки теории музыкального содержания. Ее решение оказалось возможным, благодаря накопленному наукой опыту. Прежде всего, базовой для теории музыкального содержания наукой стала общая эстетика, в частности ее разделы, посвященные художественному содержанию.

¹ Буцкой А. К. Структура музыкального произведения. Теоретические основы анализа музыкальных произведений. Л. — М., 1948. С. 9.

Опираясь на достижения общей эстетики, сделана попытка разобраться в специфике музыки, рассматривая особое, специфическое значение ключевых общеэстетических категорий — «*музыкальное содержание*», «*музыкальный образ*» и т. д.

Другая фундаментальная основа теории музыкального содержания заложена достижениями, которые сделаны в рамках композиционной теории музыки. Здесь сложилось немало ценных концепций, вошедших также и в теорию музыкального содержания то ли в виде «несущих опор» (скажем, учение о музыкальной интонации Б. В. Асафьева, концепция музыкальной драматургии В. П. Бобровского), то ли трактующих отдельные, частные закономерности музыкального содержания. Последние представляют собою исследования, например, отдельных средств музыкальной выразительности, таких как мелодия¹, метроритм², гармония³, фактура⁴, темп⁵ и т. д. Хотя частные вопросы в теории музыкального содержания специально не рассматриваются, при необходимости она вполне допускает подобные «ответвления», правда, с поправкой: для нее всюду важен специфический, смысловой угол зрения.

Теоретическая разработка — не самоцель теории музыкального содержания, а та методология, с помощью которой становится вероятным практическое познание музыки. Способ практического постижения содержания музыкального произведения — анализ музыки. В этой точке методология изучения содержания музыкального произведения пересекается с анализом музыкальных произведений как методологией. Обратим внимание: пересекается, но не совпадает. Принципиальная нетождественность заключается в том, что, анализируя произведение в обоих случаях, мы, однако, изучаем его в разных ракурсах: анализ музыкальных произведений призван ответить на вопрос: «Как сделано произведение?», содержание музыкального произведения показывает, — что именно звучит и слышится в произведении.

При анализе содержания музыкального произведения мы неизбежно пользуемся словесным оформлением своих наблюдений и заключений. Нередко возникает вопрос, насколько они, однако,

¹ Дьячкова Л. С. Мелодика. М., 1985; Мазель Л. А. О мелодии. М., 1952; Холопова В. Н. Мелодика. М., 1984.

² Холопова В. Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. М., 1971; она же. Русская музыкальная ритмика. М., 1983.

³ Бершадская Т. С. Лекции по гармонии. Л., 1978; Григорьев С. С. Теоретический курс гармонии. М., 1981; Мазель Л. А. Проблемы классической гармонии. М., 1972; Этингер М. А. Раннеклассическая гармония. М., 1979.

⁴ Скребкова-Филатова М. С. Фактура в музыке. М., 1985; Холопова В. Н. Фактура. М., 1979.

⁵ Назайкинский Е. В. О музыкальном темпе. М., 1965.

соответствуют тому, что мы анализируем? Конечно, было бы наивным надеяться пересказать музыку словами. Не только музыка, но и словесное, литературное произведение не поддается словесному же переизложению. В том, что оно нереально, убедился поэт Александр Кушнер: «...С годами все больше склоняюсь к мысли, что объяснить, то есть пересказать другими словами, поэзию невозможно»¹.

Дело здесь не в поэтическом строе мыслей, их зарифмованности. Пересоздания не допускает и прозаический текст. Немыслимость подобной процедуры была ясна Льву Толстому. На вопрос о том, что же говорится в романе «Анна Каренина», писатель ответил: «Если бы я хотел сказать словами все то, что имел в виду выразить романом, то я должен бы был написать роман тот же самый, кот[орый] я написал, сначала»². Писатель явно утверждает право каждого художественного опуса на его неповторимость, уникальность.

Если даже в пределах одного языка искусства пересоздание художественного произведения неосуществимо, то еще больше препятствует «пересказу-переводу» то, что у каждого вида искусства складывается своя языковая система со своими возможностями и ограничениями. Причину «непереводимости» соблазнительно было бы видеть в том, что естественный (литературный) язык более точен, а стало быть, и понятен, а, допустим, музыка высказывается более туманно. Ошибочность такого предположения разъяснил Б. М. Теплов: «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». И далее: «...Из невозможности перевести в слова содержание музыки вовсе не следует, что самое это содержание является неопределенным и расплывчатым. Эмоциональное содержание подлинно большого произведения музыки совершенно определено. “Неопределенным” является лишь его словесное описание»³.

Итак, между музыкой и словом пролегает изрядная дистанция. Тем не менее, мы постоянно зовем его на помощь. Действительно, без словесного описания не обойтись, в том числе и при анализе музыкального содержания, особенно программной музыки. Нужно только помнить, что «рассказать» содержание во всех подробностях и тонкостях в принципе нельзя. Слово схватывает лишь опорные вехи содержания, и большего от него требовать неразумно.

¹ Кушнер А. С. Музыка во льду // Новый мир. 1989. № 10. С. 264.

² Л. Н. Толстой — Н. Н. Страхову. 23 и 26.04.1879 // Толстой Л. Н. Полное собр. соч.: в 91 т. М., 1953. Т. 62. С. 268.

³ Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. М., 1947. С. 12.

Укажем на еще одну ограниченность слова. Сколь бы ни был литературно одарен аналитик, при словесном описании музыки неминуемо снижается ее пафос поэтичности и одухотворенности. Слово стремится зафиксировать и растолковать главное, невосполнимо, но неизбежно, упуская детали и нюансы. Оно не в состоянии претендовать на полноту описания. Поэтому к словесному описанию содержания музыкального произведения следует относиться как к единственно возможной, но несовершенной, условной процедуре.

Анализируя содержание музыкального произведения, мы должны отдавать себе отчет в том, что полнота в принципе недостижима, как бы упорно мы к ней ни стремились. Содержание предстает перед нами как влекущее во все более и более далекие глубины, оно бесконечно. Даже старательно изучающему его человеку оно открывается не сразу, а постепенно, с трудом. В данной связи уместно вспомнить ошеломляющую своей парадоксальностью, но правдивую фразу молодого Феруччо Бузони об одном из фортепианных шедевров Бетховена: «Жизнь человека слишком коротка, чтобы выучить Hammer-Klavier Sonate». Берясь за сложную задачу постижения содержания музыки, будем об этом помнить.

ГЛАВА 1

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА МУЗЫКАЛЬНОГО СОДЕРЖАНИЯ

ПОНЯТИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО СОДЕРЖАНИЯ

С древних времен мысль человека пыталась проникнуть в тайны музыки. Одной из таких тайн, а точнее, — ключевой, стала сущность музыки. Именно она зафиксировалась в определении, предложенном В. Н. Холоповой: «...Музыкальное содержание — это выразительно-смысловая сущность музыки»¹.

В том, что музыка способна сильно воздействовать на человека благодаря тому, что что-то в себе содержит, сомнений не возникало. Однако, в чем именно состоит этот смысл, о чем она «говорит» человеку, что слышится в звучаниях — этот, по-разному варьируемый вопрос, интересовавший многие поколения музыкантов, мыслителей, ученых, не утратил своей остроты и сегодня. Неудивительно, что краеугольный для музыки вопрос ее содержания получал очень непохожие, порой взаимоисключающие ответы. Вот только некоторые из них:

- ▣ *музыка — выражение чувств и эмоций человека* (Ф. Боутервек: музыкальные искусства выражают «чувства без познания внешнего мира согласно законам человеческой природы. Все внешнее эти искусства могут указывать лишь неопределенно, живописать лишь очень отдаленно»; Л. Р. д'Аламбер; А. Н. Серов; Б. М. Теплов: «Содержанием музыки являются чувства, эмоции, настроения»; Л. Берио; А. Я. Зис; С. Лангер; Е. А. Ситницкая);
- ▣ *музыка — выражение ощущений* (И. Кант: она «говорит через одни только ощущения без понятий и, стало быть, в отличие от поэзии ничего не оставляет для размышления»);
- ▣ *музыка — выражение интеллекта* (Я. Ксенакис: суть музыки в том, чтобы «выразить интеллект с помощью звуков»);
- ▣ *музыка — выражение таинственных глубин человеческой души* (Ф. Гарсиа Лорка: «Музыка в себе — это страсть и тайна. Слова

¹ Холопова В. Н. Феномен музыки. М.—Берлин, 2014. С. 187.

- говорят о человеческом; в музыке выражается то, что никто не знает, никто не может разъяснить, но что в большей или меньшей степени есть в каждом»; Х. Риман: «Содержание... музыки образуют мелодические, динамические и агогические подъемы и понижения,носящие на себе отпечаток породившего их душевного движения»);
- ▣ *музыка — выражение невыразимого, подсознательного* (Ш. Мюнш: «Музыка — это искусство, выражающее невыразимое. <...> Владения музыки — это не поддающаяся контролю разума и осязания сфера подсознательного»; Г. Г. Нейгауз: «Всё “нерастворимое”, несказуемое, неизобразимое, что постоянно живет в душе человека, всё “подсознательное” (...) и есть царство музыки. Здесь ее истоки»);
 - ▣ *музыка — выражение внутреннего бытия человека* (Г. В. Ф. Гегель: «Музыка делает своим содержанием субъективную внутреннюю жизнь»; К. Х. Ф. Краузе; А. А. Фарбштейн; М. И. Ройтерштейн: «Главное, о чем повествует музыка, это внутренний мир человека, его духовная жизнь, его чувства и переживания, его мысли и настроения в их сопоставлении, развитии»; В. Н. Владимиров; Г. Л. Головинский; И. В. Нестьев; А. А. Чернов);
 - ▣ *музыка — выражение человека и Мира* (Н. А. Римский-Корсаков; Г. З. Апресян: она «способна отражать присущими ей средствами существенные явления жизни, прежде всего чувства и мысли людей, дух своего времени, определенные идеалы»; Ю. А. Кремлев; Л. А. Мазель; Л. М. Кадцын: «Содержание музыкальных произведений есть мир представлений... о самом произведении, об окружающем мире, о слушателе в этом мире и, конечно, об авторе и исполнителе в данном мире»; Б. Л. Яворский: «Музыка выражает: 1) схемы моторных процессов... 2) схемы эмоциональных процессов... 3) схемы волевых процессов... 4) схемы созерцательных процессов»);
 - ▣ *музыка — отражение действительности в эмоциях и идеях человека* (Ю. Б. Боров; Г. А. Французов);
 - ▣ *музыка — отображение действительности* (Ю. Н. Тюлин: «Содержанием музыки служит отображение реальной действительности в специфических музыкальных образах»; И. Я. Рыжкин);
 - ▣ *музыка — постижение духовного и материального бытия* (Л. Любровский: «Музыка является своеобразным отражением ... постижения Природы, Мироздания, Вечности, Бога. Это и есть величайший ее Предмет»);
 - ▣ *музыка — движение* (А. Ф. Лосев; А. К. Буцкой; Н. А. Горюхина: «Вопрос: что подразумевать под содержанием музыкального произведения? Ответ: диалектику его собственного движения»);

- ▣ *музыка — выражение сущности* (А. Шопенгауэр: «Музыка в любом случае выражает лишь квинтэссенцию жизни и ее событий»);
- ▣ *музыка — выражение положительного* (А. В. Шлегель: «Музыка вбирает в себя лишь те наши ощущения, которые можно любить ради них самих, те, на которых может добровольно задерживаться наша душа. Абсолютному конфликту, негативному началу нет пути в музыку. <...> Дурное, подлое музыка вообще не может выразить, даже если бы и захотела»; А. Н. Серов: «Честолюбие, скупость, коварство, как у Яго, злоба Ричарда III, мудрствование Гётева Фауста — не музыкальные предметы»);
- ▣ *музыка — особым образом эстетизированные звучания* (Г. Кнеппер: «Музыкой является все, что функционирует как музыка»);
- ▣ *музыка — специфический самоценный мир* (Л. Н. Толстой: «Музыка, если она музыка, имеет сказать нечто такое, что может быть выражено только музыкой»; И. Ф. Стравинский: «Музыка выражает самое себя»; Л. Л. Сабанеев: «Это — замкнутый мир, из которого прорыв в логику и идеологию... совершается только насильственным и искусственным путем»; Х. Эггебрехт: «Музыка означает не что-то немusикальное; она означает самое себя»; Р. Ингарден: музыка являет собою совершенно особую область идеального);
- ▣ *музыка — комбинация звуков* (Э. Ганслик: «Музыка состоит из звуковых последований, звуковых форм, не имеющих содержания, отличного от них самих ... содержания в ней нет, кроме слышимых нами звуковых форм, ибо музыка не только говорит звуками, она говорит одни звуки»; М. Бензе; В. Виора; Э. Гарни; Г. А. Ларош; А. Моль; Д. Пролл; Н. Рингбом; В. Фукс; Т. Зелинский: она — «звуковой пейзаж»);
- ▣ *музыка — все, что звучит* (И. Г. Хердер: «Все, что звучит в природе, и есть музыка»; Дж. Кейдж: «Музыка — это звуки, звуки, которые слышны вокруг нас, независимо от того, в концертном ли мы зале, либо вне него»; Л. Берно).

В этих и многочисленных других суждениях легко потеряться, ибо очень не сходны приведенные понимания сути музыки. Тем не менее, постараемся разобраться в этом сложнейшем вопросе.

В первую очередь введем термин «музыкальное произведение» и разграничим узловые понятия: «музыкальное содержание» и «содержание музыкального произведения». Первое из них характеризует музыку как вид искусства, поэтому должно констатировать наиболее общие закономерности. Вот как их формулирует А. Н. Сохор: «Содержание м[узыки] составляют художеств[енно]-интонационные образы, т[о] е[сть] запечатленные в осмысленных звучаниях

(интонациях) результаты отражения, преобразования и эстетической оценки объективной реальности в сознании музыканта (композитора, исполнителя)»¹.

В принципе верное, это определение все же далеко не полно характеризует то, в чем сильна музыка. Так, явно потерян или неоправданно тщательно скрыт за фразой «объективная реальность» субъект — человек, чей внутренний душевный мир неизменно привлекателен для композитора. Из ситуации коммуникации композитора-исполнителя-слушателя выпало последнее звено — интерпретация звучащего слушателем, — без чего музыкальное содержание не может состояться.

Учитывая сказанное, дадим следующее определение музыкального содержания: это *воплощенная в звучании духовная сторона музыки, порожденная композитором при помощи сложившихся в музыке традиций (жанров, звуковысотных систем, техник сочинения, форм, инструментария и т. д.), интерпретированная музыкантом-исполнителем и сформированная в восприятии слушателя*.

Несколько подробнее охарактеризуем слагаемые приведенной нами многосоставной формулы.

Первый компонент нашего определения информирует о том, что музыкальное содержание — *духовная сторона музыки*². Ее порождает система представлений. **Представление**, как утверждают психологи, это специфический образ, возникающий в результате сложной деятельности психики человека. Будучи объединением усилий восприятия, памяти, воображения, мышления и других свойств человека, образ-представление обладает обобщенностью (отличающей его от непосредственного впечатления в образе-восприятии). Он вбирает в себя человеческий опыт не только настоящего, но и прошлого и возможного будущего (что опять-таки отличает его, скажем, от пребывающего в настоящем образа-восприятия).

Если музыка — система представлений, то логично задаться вопросом: о чем именно?

Как мы убедились ранее, **предметная сторона** музыкальных представлений видится по-разному, причем практически каждое утверждение в чем-то верно. Во многих суждениях о музыке фигурирует человек. Действительно, музыкальное искусство (как, впрочем, и любое другое) предназначено для человека, творится и потребляется человеком. Естественно, что и рассказывает оно в первую очередь

¹ Сохор А. Н. Музыка // Музыкальная энциклопедия. М., 1976. Т. 3. Стб. 731.

² Напомним: дух — «философское понятие, означающее нематериальное начало» (Философский энциклопедический словарь. М., 1989. С. 185).

о человеке, то есть человек во всем богатстве его самопроявления стал предметным компонентом музыки.

Человек чувствует, мыслит, действует в отношениях с другими людьми, обществом, он живет среди природы, в мире вещей, в географическом пространстве и историческом времени. *Среда обитания* человека в широком смысле слова, то есть макромир (относительно мира самого человека) — также достойный предмет музыки.

Невозможно отбросить как несостоятельные и те высказывания, в которых сущность музыки увязывается со *звучанием*. Наиболее полемичные, они также правомерны, особенно, если не заострять их именно на звуке, а расширить до всего аппарата воздействия, сложившегося в пределах музыки. Тем самым смысл музыки может заключаться в ее самопознании, в представлениях о ее собственных ресурсах, то есть о микромире (опять-таки относительно мира человека).

Названные нами крупные предметные «сферы компетенции» (А. И. Буров) музыки — представления о *Человеке, окружающем Мире и самой Музыке* — свидетельствуют о большом спектре ее тематики. Эстетические возможности музыки будут осознаны нами как еще более значительные, если мы будем помнить о том, что очерченные предметные области отнюдь не обязательно тщательно обособляются, но склонны к многообразным взаимопроникновениям и слияниям: в оркестровой пьесе «Утро» из сюиты к драме «Пер Гюнт» Э. Грига соединились зарисовка природы с имитацией пения птиц, оставляющая ощущение большого пространства (Мир), и пастуший наигрыш (Музыка); в «Революционном» этюде Ф. Шопена ор. 10 № 12 *c-moll* — патетические призывные речитации (Человек), запредельный эмоциональный порыв массы людей (Мир) и инструментальная виртуозность (Музыка); в известной «Серенаде» из сборника «Лебединая песня» Ф. Шуберта на слова Л. Рельштаба — лирическое откровение (Человек), природное явление «эхо» (Мир) и подражание гитарному аккомпанементу (Музыка).

Складывающиеся в музыкальное содержание, представления порождаются и сосуществуют по законам музыкального искусства: они концентрируются (скажем, в экспозиционной подаче интонаций) и разряжаются (в интонационном развитии), соотносятся с «событиями» музыкальной драматургии (допустим, сменяют друг друга при введении нового образа). В полном согласии с пространственно-временными основами целостности музыкального произведения, временная развертка одних представлений (соответствующих музыкальным интонациям) сгущается и спрессовывается в более емкие (музыкальные образы), которые, в свою очередь, порождают собою наиболее общие представления (смысловые «концентраты» — музыкально-художест-

венные темы и идеи). Подчиненные художественным (музыкальным) законам, представления, порождаемые музыкой, завоевывают статус **художественных** (музыкальных).

Музыкальное содержание — не единичное представление, а их **система**. Это означает не просто некое их множество (набор, комплекс), а определенную их взаимосвязанность. По своей предметности представления могут быть разнородными, но определенным образом упорядоченными. Кроме того, они могут обладать разной значимостью — быть основными, второстепенными, менее существенными. На основе одних, более частных, представлений возникают другие, более обобщенные, глобальные. Объединение множественных и разнокачественных представлений дает довольно сложно организованную систему.

Особенность системы состоит в ее **динамичности**. Музыкальное произведение устроено так, что в разворачивании звуковой ткани все время творятся смыслы, взаимодействующие с уже состоявшимися и синтезирующие собою всё новые и новые. Содержание музыкального произведения находится в безостановочном движении, «играя» и «мерцая» гранями и оттенками, обнаруживая свои разнообразные пласты. Непостоянно-изменчивое, оно ускользает и влечет за собой.

Вернемся к нашему определению. Как и любое другое, возникающее в музыке представление «овеществлено». Его «материальная форма» — **звук**, следовательно, и представление можно именовать звуковым или слуховым. Разумеется, любой звук способен вызвать представление, но оно не обязательно станет музыкой. Чтобы приобрести статус «музыкального», звук должен быть эстетизирован, «приподнят» над обыденностью своим особым экспрессивным воздействием на человека.

Оговорим, что, звучание вовсе не обязательно должно реально состояться «здесь и сейчас» — вероятна его «виртуальная» форма существования в памяти человека. Тем не менее, звуковое воплощение представлений необходимо в принципе — никакие гипотетические звуки не позволят стать некой (вымышленной) «Тридцать третьей фортепианной сонате» Бетховена фактом музыкальной жизни уже хотя бы потому, что не было создано соответствующей звуковой «формы».

Признание звуковой природы музыки, однако, не абсолютизирует слуховые представления. В музыке вполне допустимы и другие представления — зрительные, осязательные, тактильные, обонятельные. Разумеется, здесь они не конкурируют со слуховыми представлениями — их роль дополняющая, уточняющая основное слуховое представление добавочными ассоциациями. Однако даже столь скромная,

вспомогательная, роль факультативных представлений позволяет им координировать музыку с другими видами искусства и — шире — другими способами бытия человека.

Пойдем далее. Те или иные представления возникают у *композитора*. Поскольку представление — это результат психической деятельности человека, оно не может быть ограничено только объективно существующей предметной сферой. Оно непременно включает в себя **субъективно-личностное** начало, рефлексию человека. Тем самым лежащее в основе музыки представление — нерасторжимое единство объективного и субъективного начал.

Очертить ту или иную предметную область и высказать собственное видение композитору позволяют сложившиеся в многовековой истории музыки *традиции* — типовые способы и приемы музыкального высказывания. В жанровых моделях, звуковысотных системах, композиторских техниках, музыкальных формах, стилях, широко известных интонациях-знаках (интонационных формулах типа *Dies irae*, риторических фигурах, символике музыкальных инструментов, смысловых амплуа тональностей, тембров и т. п.) отбираются, оттачиваются и хранятся некие типовые базовые смыслы. Особенности музыкального содержания заключается в том, что оно не создается композитором каждый раз «с нуля», а вбирает в себя смысловые накопления, наработанные поколениями предшественников. Попадая в поле внимания слушателя, они вызывают определенные ассоциации и помогают «дешифровать» замысел композитора. Прибегая к ним, автор наслаивает на этот уже имеющийся «фундамент» новые смысловые пласты, донося до слушателей свои художественные идеи.

Системно-динамичный характер представлений сказывается еще и в том, что они складываются не только в композиторском опусе, но и в *исполнении и восприятии*. Представления, возникшие у композитора, оформляются в художественный опус, который становится полноценной музыкой лишь при условии его интерпретации исполнителем и восприятия слушателем. Авторские представления пополняются, корректируются, обогащаются представлениями других субъектов и только в таком виде из потенциала музыки превращаются в истинную музыку как реальный феномен. Поскольку ситуации интерпретаций и восприятий бесчисленны и индивидуально-неповторимы, можно утверждать, что музыкальное содержание находится в безостановочных изменениях, что оно — динамически развивающаяся система. И только такой широкоохватный объем многообразных составляющих, пребывающих в непрерывном движении, можно мыслить как музыкальное содержание.

СОДЕРЖАНИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ЕГО СТРУКТУРА

Если понятие музыкального содержания характеризует музыку как бы извне, в сравнении с другими видами искусства, то понятие содержания музыкального произведения имеет внутреннюю направленность — им обозначается сфера духовного, но уже не в максимальной обобщенности (свойственное музыке вообще), а в значительно большей определенности и конкретности (свойственное музыкальному произведению). Музыкальное содержание фокусируется в содержании музыкального произведения. Содержание музыкального произведения приобретает ту индивидуальную неповторимость, которая необходима для решения единичной художественной задачи.

Содержание музыкального произведения конкретизируется через ряд понятий. Характеризуя музыкальное содержание, мы говорили о ключевом значении представлений. По своей емкости и художественной предназначенности в музыке представления разнообразны. Выделим те из них, которые именуются *музыкальными образами*. Музыкальные образы даются человеку через музыкальные звучания, реальные или воображаемые, и возникают в звуковом движении, развертывании музыкальной ткани. В музыкальном произведении образы не только получают собственные звуковые «очертания», но и, взаимодействуя друг с другом определенным способом, складываются в целостную образно-художественную картину.

Музыкальный образ — относительно крупная или (учитывая преимущественно временную природу музыки) продолжительная смысловая единица музыкального произведения. Она может возникнуть только на основе смыслов меньшего масштаба. Таковыми являются *музыкальные интонации*. Музыкальные интонации заключают в себе лапидарные, неразвернутые смыслы. Их можно уподобить словам в литературном языке, складывающимся в словесные единства и дающим жизнь литературному образу.

Музыкальные интонации также формируются на определенной смысловой почве. Ею для них становятся музыкальные звуки или *тоны*. Тон трудно отнести к сугубо смысловым компонентам музыки, поскольку он уводит нас в область физико-акустических реалий. Однако тон наделен и тем, что можно назвать смысловыми предпосылками. Поэтому мы включаем его в структуру содержания музыкального произведения, но как единицу, не разлагаемую на еще более мелкие. Тон ограничивает нижний предел структуры содержания.

Поняв, как формируется музыкальный образ, попробуем пойти в противоположном направлении и рассмотреть, какие компоненты содержания он собою обуславливает.

Художественным образом или их совокупностью в искусстве раскрывается *тема* произведения. То же происходит и в музыке: музыкальные образы раскрывают тему (здесь она трактуется не как презентативный фрагмент музыкального произведения, а как общеэстетическая категория, обозначающая то, чему посвящено произведение). Тема отличается большой степенью обобщенности, что позволяет ей охватить собою все произведение целиком. В то же время в теме ослабляются связи с целостным звучанием, в ней зреет тенденция к освобождению от «диктата» звучания и — самоценного бытия в мире абстракций.

Окончательное выражение эта тенденция получает в *идее* музыкального произведения. Идея наиболее обобщена, абстрагирована и устремлена от звучаний в идеальное. Идея становится другим пределом структуры содержания музыкального произведения.

Выявленные нами смысловые компоненты выстраиваются в иерархию, на каждом уровне которой формируются определенные смысловые единицы. Эти уровни представлены тоном, музыкальной интонацией, музыкальным образом, темой и идеей музыкального произведения. В них явственно просматривается вертикальный стержень, корнящийся в «заземленном» материальном и устремленный в высоты духовного, идеального.

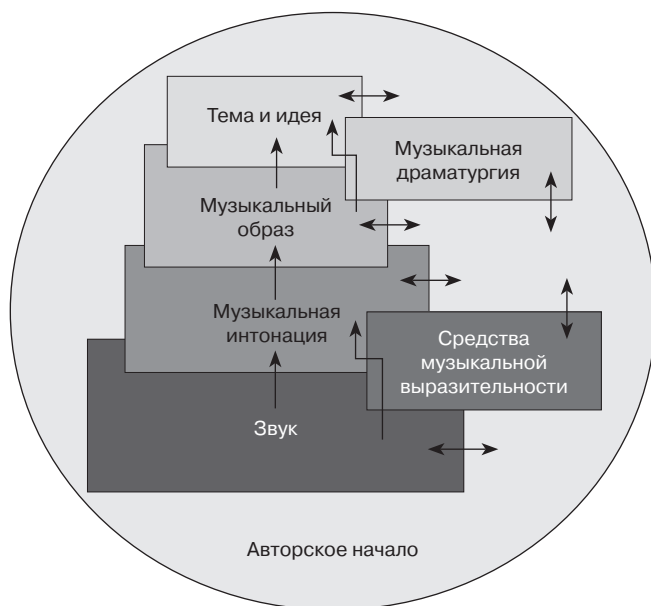
Названные компоненты содержания музыкального произведения не исчерпывают всех элементов структуры, они представляют собою лишь ее костяк. Структура не может быть полной без некоторых других элементов, занимающих в ней специфические места. Один из таких элементов — *средства музыкальной выразительности*. С одной стороны, средства музыкальной выразительности довольно материальны, ибо рисунок мелодии, ритмы, динамические оттенки, тембры и многое другое требуют непосредственного звучания. С другой же стороны, они подчас кристаллизуют смыслы, становящиеся подлинно интонационными (например, некоторые ритмические формулы, стонущую нисходящую секунду и т. п.). Поэтому их положение в структуре содержания музыкального произведения правильно будет назвать промежуточным между тоном и музыкальной интонацией, причем таким, при котором они отчасти таятся в тоне, а отчасти «прорастают» в музыкальную интонацию.

Другой неперенный элемент структуры содержания музыкального произведения — *драматургия*. Она с трудом поддается кристаллизации, ибо почти вся ее активность направлена на обеспечение процесса развертывания. Процесс этот протекает в разных

плоскостях музыкального произведения: в средствах музыкальной выразительности (как «тональная драматургия», «тембровая драматургия» и т. д.), интонации («интонационная драматургия»), образах («образно-художественная» или «музыкальная драматургия»). Тем самым драматургия, тесно взаимодействуя с другими элементами, берет на себя роль энергетической силы, которая стимулирует самодвижение музыкального содержания.

В структуре содержания музыкального произведения есть еще один, не названный ранее, элемент. Это — **авторское начало**. Музыкальное произведение служит общению двух личностей — слушателя и композитора, поэтому в нем столь важно то, как композитор предстает в собственном сочинении. Авторская личность запечатлевает себя отнюдь не только в стиле, но глубоко проникает и в область содержания. Встретиться с ней мы можем не только в музыкальном образе (образе автора), но и в личностно окрашенной музыкальной интонации, и в личностно осмысленной звуковой палитре (например, у Дж. Кейджа, Я. Ксенакиса, С. Губайдулиной), в теме (автопортрете) и т. д. На территории собственного опуса авторская личность в принципе вездесуща. Зная об этом, мы можем сказать, что авторское начало занимает особое положение — оно распространено по всей структуре содержания музыкального произведения.

Главные компоненты музыкального содержания и характер их взаимоотношений можно условно изобразить следующей схемой:



Структура музыкального содержания

Важнейшая особенность процесса творения содержания музыкального произведения заключается в его двоякой — вертикально-горизонтальной — направленности. *Вертикальный* вектор обнаруживает себя в образовании иерархически соотносимых смыслов, то есть в кристаллизации смысловыми единицами низшего уровня — смыслов более высокого уровня. Подробно она описана В. В. Медушевским. Исследователь приводит семь типов взаимодействия средств музыкальной выразительности, прослеживая соответствующие пути от смыслов элементов музыки к музыкальной интонации или музыкальному образу¹:

- ▣ *отношение интерпретации*: импульсивные движения (фактура) + радостная, светлая окраска (лад, регистр) = ликование, или импульсивные движения + печальные краски = отчаяние, или ожидание + напряжение = томление, влечение;
- ▣ *отношение детализации*: скорбные интонации (нисходящие хроматизмы или минорные трезвучия с щемящим задержанием) + напряжение, томление (обостренные ладовые отношения) = скорбь;
- ▣ *метафорический перенос*: полнота фактуры, как фоническое качество, как наполненность пространства звуками и голосами + напряжение, стремление, томление = полнота чувства («половодье чувств», «море цветов»);
- ▣ *подавление семантики, замена значения на противоположное*: радость, свет (мажор) + печаль, мрак (низкий регистр и т. п.) = печаль, мрак;
- ▣ *отсечение полисемии, выделение скрытых значений*: освобождение от периферийных смысловых нюансов в пользу немногочисленных основных;
- ▣ *междуровневые противоречия, несоответствия, преувеличения*: деформации в структуре эмоции («единовременный контраст», обнаруженный Т. Н. Ливановой);
- ▣ *параллельное взаимодействие (синонимия)*: скорбные вздохи (в партии солиста) + скорбные вздохи (в партии оркестра) = усиление, уярчение значения или устремленность (тяготения функциональные) + устремленность (тяготения мелодические, линейные) = усиление значения.

Разработанная Медушевским «алгебра семантических взаимодействий», казалось бы, решает скромную частную задачу — систематизирует способы смыслообразования. Но для изучения музыкального содержания она значит много больше. Во-первых, мы видим, что,

¹ Медушевский В. В. К проблеме семантического синтаксиса (о художественном моделировании эмоций) // Советская музыка. 1973. № 8. С. 25–28.

хотя ученый исследует взаимодействие средств музыкальной выразительности, приводящее к воплощению эмоции, на самом деле радиус действия приведенных им формул может быть расширен до иных результатов, то есть распространен и на образы мыслительных процессов, образы-пейзажи и т. д. Иными словами, перед нами универсальные схемы формирования смыслов в музыке.

Во-вторых, «алгебра» позволяет уяснить, что «содержание музыкального произведения формально невыводимо из языковых значений использованных средств»¹, поскольку элементами музыки синтезируются также смыслы, довольно отличные от их собственных. Эту мысль можно развить и расширить: содержание музыкального произведения несводимо ни к одному из компонентов структуры (музыкальному образу, теме, интонации и т. д.), сколь бы он глубоко ни был разработан. Оно непременно предполагает взаимосвязанность целого комплекса компонентов.

Третий вывод, допускаемый описанными выше формулами, таков: вскрываемый ими механизм образования новых смыслов «работает» не только на уровнях средств музыкальной выразительности и образов, но и на иных «этажах» структуры содержания музыкального произведения.

Из предшествующих рассуждений проистекает еще один вывод. При синтезировании новых смыслов происходит «выброс» на более высокий уровень иерархической структуры, тем самым включается механизм переходов с нижележащего уровня на вышележащий, с него — на более высоко расположенный и т. д. При этом каждый ниже залегающий уровень оказывается «почвой», фундаментом для находящегося над ним. Прибегая к общефилософским категориям «содержание» и «форма», сущностно отличных от одноименных им музыкально-эстетических категорий, которые будут постоянно нами употребляться впоследствии, можно говорить о том, что каждый нижний уровень соотносится с более высоким как форма и содержание, а переходы с одного уровня на другой равносильны переходам формы в содержание.

Однако смыслы в музыкальном содержании приращиваются не только «одномоментно», но и в последовательном, *горизонтальном* движении музыкальной мысли. Процессуальность симптоматична, поскольку за нею стоит сущностная для музыки преимущественно временная закономерность. Подлинное содержание — не статичная конструкция, а процесс. Оно разворачивается в безостановочном движении непрерывного творения новых смыслов, ускользания уже проявленных

¹ Медушевский В. В. Указ. соч. С. 28.

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru