

## МУЗЫКА-ПОСЛАНИЕ И МУЗЫКА- АВТОБИОГРАФИЯ: ОБ АКТУАЛЬНОСТИ «СТАРОЙ» МУЗЫКАЛЬНОЙ ГЕРМЕНЕВТИКИ

Музыкальная герменевтика, которой посвящена обширная исследовательская литература (ограничимся перечислением важнейших исследований на русском языке: [5; 7; 8; 12; 13]), по-прежнему остается предметом дискуссий. При этом, несмотря на четкое разграничение «старой» и «новой» герменевтики (см. об этом в трудах Т. Чередниченко), границы понятия имеют тенденцию к расширению до предела — герменевтикой становится практически все музыковедение как наука о музыке, как ее анализ, истолкование, интерпретация. Для уточнения целесообразно обратиться к истокам герменевтики как науки о понимании и истолковании.

Основой для возникновения герменевтического сознания стало чувство утраты непосредственного понимания. Так было и в Античности, когда истолкованию подвергались важнейшие тексты культуры — эпос Гомера и греческие мифы, так было и в средневековой теологии, объяснявшей противоречия между Ветхим и Новым заветом. Историком это было экзегезой, задача которого — отыскание скрытого, затемненного смысла.

Важнейшей предпосылкой возникновения музыкальной герменевтики в начале XX столетия также стало осознание ситуации непонимания — непонимания смысла музыки. Как отмечает основатель герменевтики Герман Кречмар, истолкование стало необходимым с появлением больших форм инструментальной музыки в эпоху венского классицизма, в это же время возникает сам термин «понимание музыки» [См.: 17, с. 575]. Не следует упускать из виду и просветительский характер герменевтики, цель которой — приобщение к музыке широких слоев бюргерства. Этому служили и музыкальные журналы, и общая пресса, и распространенные в конце века музыкальные путеводители.

Усилия герменевтики были направлены на абсолютную музыку, «смысл и идейное содержание, которое заключают формы» [Цит. по: 23, с. 63], а Кречмар стал оппонентом формальной эстетики Ганслика. В противоположность последнему, он пытался доказать, что звучащая музыка служит лишь «оболочкой и кожей», что «шаг за шагом можно приблизиться к словесной



*Август Фердинанд Герман Кречмар,  
немецкий музыковед и композитор*

конкретизации ее содержания» [24, с. 104], используя учение об аффектах и психологические толкования звуковых явлений. Его идеал — «знаток, который в хорошей сонате или симфонии находит столь же много материала для дискуссии, как в поэме или картине» [23, с. 64].

Кречмар, однако, не настаивает на том, что пробуждаемые музыкой картины, метафоры, сюжеты носят обязательный характер, не пытается прояснить авторские намерения, полагая это невозможным. Вот его высказывание о до-мажорной фуге из «Хорошо темперированного клавира»: «Думал ли в этом месте Бах о жизненных происшествиях, или явлениях природы, или

исторических событиях, или произведениях искусства? Кто бы мог сказать это, кроме него самого! Число возможностей истолкования безгранично» [Цит. по: 14, с. 38].

Примыкает к герменевтике и Пауль Беккер, знаменитый музыкальный критик «Frankfurter allgemeine Zeitung», автор переведенной на русский язык монографии о Бетховене (1911) [15; 3]. Композитор и его интенции занимают Беккера в гораздо большей степени, чем Кречмара. При этом он различает Бетховена-композитора (Tondichter, звукопоэт) и Бетховена-человека, понимая их как «дополняющие друг друга, но во многом крайне различные проявления личности» [Цит. по: 17, с. 579]. Как полагает Беккер, при сочинении Бетховеном руководит поэтическая идея. Так, в первой части Пятой симфонии знаменитые слова «так судьба стучится в дверь» дают импульс к почти сюжетной интерпретации: явление «страшного гостя», принятие вызова судьбы, пробуждение энергии бойца, узнавание противника, бой [См.: 3, с. 37–38].

Бетховен и его творчество находятся в центре внимания другого представителя герменевтики начала прошлого столетия — Арнольда Шеринга, и это не случайно. По-видимому, лишь с Бетховена берет начало понимание музыки как результата, итога выстраданного и пережитого. Очевидно, последнее определяет и направленность экзегетики Шеринга. Если поначалу он был нацелен на расшифровку звуковых символов, в конце жизни строение

отдельных сочинений он пытался связать с литературными произведениями, которые дают ключ к пониманию своего рода «эзотерической программы». Таким образом, у Шеринга появляются серии шекспировских квартетов и фортепианных сонат Бетховена. Пример подобной герменевтики — истолкование 12-й фортепианной сонаты ор. 26 «С траурным маршем». Шеринг основывает его на том сильном впечатлении, которое произвел на композитора траурный марш в опере «Ахиллес» Фердинандо Паэра. Необычную последовательность частей (вариации, скерцо, траурный марш, аллегро), по мнению Шеринга, определяет литературная программа, которая опирается на либретто «Ахиллеса» Джованни де Гамерры. При этом усилия такой герменевтики направлены не столько на реконструкцию замысла композитора, сколько на обоснование некоей поэтической идеи, которая им руководила [См. об этом: 23, с. 67–68].

Эти и подобные им опыты герменевтического истолкования музыки к середине XX века утратили свою актуальность и, казалось бы, остались в прошлом как порождение «дурного» XIX столетия. Однако в 1960–1970-е годы дискуссии о музыкальной герменевтике вспыхнули вновь, наделив этот метод иным, почти противоположным смыслом. Поборники «новой музыкальной герменевтики», опираясь на положения философии Г.-Г. Гадамера, заявили о смене парадигмы в исследовании музыки. Они отказались говорить о музыке «языком плохой поэзии»

(К. Дальхауз), выдвинув на первый план изучение музыкально-исторического сознания. Фигура композитора утратила свое значение (вспомним красноречивое название эссе Р. Барта «Смерть автора»), а «герменевтическое чревоущание» (Р. Тарускин) сменили новые методы и темы исследования — изучение исторической рецепции и интертекстуальность.

Однако заявлять о смерти старой герменевтики было бы преждевременно — она сохраняет свое влияние до сих пор и, более того, существенно обновляется благодаря воздействию других, казалось бы, далеких от нее методов — семиотики и интертекстуальности. Благодаря первому из них герменевтика получает аргумент в пользу языкового характера музыки, нуждающейся в «прочтении» как текст, второй дает свободу оперирования семантическими составляющими в поистине безграничных по своему охвату отсылках к чужим текстам. Успехи источниковедения и текстологии (издание эпистолярия и документов к биографии, подробное изучение композиторских рукописей) вооружают герменевтику немислимым прежде арсеналом знаний об авторе и контексте его времени.

Именно такой предстает «старая» герменевтика в трудах современного немецкого музыковеда Константина Флороса, который выдвигает идею музыки-автобиографии и музыки-послания. Флорос ведет скрытую и явную полемику с теми, кто готов отодвинуть фигуру автора на периферию музыковедческого исследования, прежде



*Константин Флорос,  
немецкий музыковед*

всего с поборниками «антиромантической эстетики автономии». В своей программной статье «Эскиз интегрального музыковедения» [20] он призывает оставить структурный анализ и повернуться к человеку, ибо вся музыка — *musica humana*, она создается человеком и для человека. Следовательно, она не может рассматриваться как нечто самодостаточное, ее следует анализировать вкупе с биографическими, духовными, психологическими, историческими, национальными и социальными импликациями.

По понятным причинам в центре исследований Флороса — фигура Альбана Берга, известного своей исключитель-

ной склонностью к «криптографии», что более трех десятилетий тому назад было подтверждено открытием тайной программы Лирической сюиты. «Тайную программу» как своего рода «зашифрованное послание» Флорос обнаруживает в сочинениях многих композиторов XIX — начала XX веков — Шумана, Сметаны, Брукнера, Чайковского, Малера, Яначека. Наибольшую известность приобрела трехтомная монография Флороса о Малере, в которой рассмотрению симфоний предшествует систематическое представление духовного мира композитора и связей Малера с симфонизмом XIX века [21]. Книга эта, по-видимому, стала первой из обширного круга герменевтических исследований Флороса. Именно в ней был сформулирован ведущий принцип анализа — музыка как автобиография, который красной нитью проходит через все труды Флороса, а в монографии о Берге выносится в заглавие [19]. Последнее не случайно. Флорос справедливо отмечает, что у Берга личное переживание составляло обязательную предпосылку творческого процесса. Действительно, для сочинения Берг нуждался во внешнем поводе и внутренней мотивации (термины Р. Штефана), и то, и другое нередко становилось и становится известным. Более того, в сочинениях Берга есть посредник между биографическими фактами и имманентно-музыкальной структурой — разветвленная сеть символики (буквенной, числовой, цитатной и т.д.). Композитор будто сам провоцировал на то, чтобы его сочинения разгадыва-

ли как ребусы. Для Флороса тотальная автобиографичность творчества Берга является аксиомой. Он убежден, что игнорирование этого обедняет и искажает наше представление о его музыке. Впрочем, Берг не исключение. Флорос отказывает в существовании чистой, абсолютной музыки и другим композиторам, которые были названы выше. Отсутствие объявленной программы не означает отсутствие автобиографического подтекста, знание которого дает единственно верный ключ к прочтению сочинения.

Идея музыки-автобиографии находит продолжение в сформулированной Флоросом в конце 1980-х концепции музыки-послания (*Musik als Botschaft*). Под музыкальным посланием понимается в первую очередь «внемузыкальная идея, душевный и духовный опыт, смысловое содержание, которое сообщается посредством музыки» [22, с. 15]. Музыка-послание предполагает более высокую степень абстракции, нежели музыка, имеющая программу, и охватывает сочинения, которые не вписываются в альтернативу абсолютной и программной музыки. Их семантическая дешифровка опирается на скрупулезный анализ истории создания и связанных с этим документов, а также на раскрытие символики самого музыкального текста с его разнообразными жанрово-стилевыми знаками, интонационными аллюзиями, явными и скрытыми цитатами в купе с их словесным текстом и т.д. Таким образом, семантический анализ Флороса синтетичен, соединяя биогра-

фический, семиотический и подчас даже интертекстуальный подход, однако, в отличие от приверженцев интертекста, центром своего анализа Флорос мыслит творческую личность композитора, а обнаруженные им пересечения с другими текстами по умолчанию становятся частью зашифрованной композитором эзотерической программы.

О дискуссиях вокруг герменевтики Флороса мне уже приходилось писать. Хотя достоверность указывающих на тайную программу документов очевидна (например, никто не подвергает сомнению подлинность аннотированного экземпляра Лирической сюиты Берга), концепция музыки-автобиографии оказывается уязвимой в другом: истолкование Флороса значительно упрощает содержание музыкального произведения, не сводимое к биографии. Он игнорирует тот факт, что биографические события, вообще все пережитое и прочувствованное композитором входит в музыкальное сочинение в сильно опосредованном виде, претерпевая длинную цепочку разнообразных метаморфоз, в ходе которых все случайное и внешнее поднимается до всеобщего и типического.

Труды Флороса, тем более связанная с ними полемика, не слишком известны в России. О них знают преимущественно специалисты — малероведы и берговеды. Но поднятые Флоросом проблемы имеют самое прямое отношение к той сфере, что без преувеличения составляет огромный материк отечественного музыкознания — это исследования о Шостаковиче.

Пожалуй, именно дискуссии о музыке Шостаковича, развернувшиеся в постсоветский период, актуализировали идеи музыки-автобиографии и музыки-послания. Но биография здесь немыслима вне контекста советской действительности, а послание приобретает другое содержание и другие масштабы.

Дуализм чистой и программной музыки в советской традиции предстает как проблема не столько эстетическая, сколько идеологическая. Чистую музыку, не имеющую программы и текста, власти считали потенциально опасной. О том, что «произведения [Шостаковича] нередко проникнуты какими-то загадочными и непонятными непосвященным ассоциациями» (Ю. Кремлев) [Цит. по: 1, с. 7], подозревали и «музыковеды в штатском», и жаждущая правды интеллигенция. Для последней, по словам Даниила Житомирского, эта музыка была «источником сильнейших впечатлений и переживаний»: «Здесь мы прежде всего ощущали наше время, нашу неискаженную адскую реальность, по кругам которой он, подобно Вергилию, водил нас, его современников... это было как струя кислорода в удушающей атмосфере времени» [9, с. 88].

В 1990-е годы, когда в обширной исследовательской и мемуарной литературе возникает образ другого Шостаковича — инакомыслящего, оппозиционного власти, чему в немалой степени способствовала публикация на Западе «Свидетельства» Соломона Волкова, были предприняты многочисленные попытки вербализации тай-

ного смысла музыки Шостаковича. Его сочинения все больше и больше интерпретировались как «род эзотерического творчества, которое оперировало аллюзиями и было адресовано “посвященным”» [10, с. 23]. Не вызывал сомнений осознанный характер «эзопова языка», подтверждением чему виделась реплика самого Шостаковича: «У меня лично программный замысел всегда предшествует сочинению» [10, с. 29]. Трагическая летопись советской эпохи, утверждение ценности человеческой жизни и свободы личности от тоталитарного гнета — вот содержание этих «шифрованных посланий современникам», которые должны были быть услышаны благодаря разветвленной системе приемов, в их числе цитаты и автоцитаты, нередко связанные со словом, жанрово-стилевые аллюзии, монограмма DSCH, реминисценции и т.п.

В своей статье «Шостакович и мы» Ричард Тарускин замечает, что «тайным дневником всего народа музыку Шостаковича делало не только то, что он в нее вкладывал, но и то, что она позволяла слушателям в ней почерпнуть» [11, с. 798]. Отечественные исследования тайного языка Шостаковича, в отличие от антисоветских спекуляций книги Мак-Доналда, были инспирированы пережитым и выстраданным лично. Их авторы — современники и младшие современники Шостаковича, свидетели советской эпохи, для которых все, о чем они пишут, — отнюдь не пустая игра смыслов, но глубоко личная, подчас драматическая тема своей собственной жизненной судьбы. По-

видимому, должны смениться многие поколения, чтобы в восприятии музыки Шостаковича возобладал метафизический смысл, а ее надвременное содержание вытеснило неотделимый от нее контекст советской эпохи.

Но вернемся к проблемам герменевтики.

Первая из них — это степень значимости биографических документов для анализа музыки. В одной из своих статей И. Барсова указывает на три типа документов: одни призваны сообщить истину, другие — скрыть истину, третьи — сообщить не-истину, т.е. ложь [2, с. 73]. Об этом следовало бы помнить всем, кто берется за истолкование музыки. Активно развивающееся источниковедение дает исследователю поистине безграничные возможности. Сейчас мы знаем все или почти все, что было произнесено или написано композитором в связи с тем или иным творением — от публичных высказываний до мимоходом брошенного замечания в письме, от сведений, запечатленных спустя десятилетия в мемуарах, до информации, переданной через лиц, подчас не имеющих к композитору никакого отношения. Многие из этих источников готовят ловушку для доверчивого музыковеда. Например, в одном из писем Шёнбергу в период работы над Оркестровыми пьесами ор. 6 Берг с заметил с иронией, что у него вновь обострилась астма, так что написанное им — «не марш здорового человека, который марширует радостно, но в лучшем случае... “марш астматика”» [16, с. 482]. Последние слова были взя-

ты на вооружение Флоросом в качестве сообщенной композитором программы, что послужило отличной мишенью для его критиков как пример не обоснованной биографической редукции содержания сочинения.

Вторая проблема связана с привлечением сведений о композиционном процессе. Развитие текстологии сделало доступными сохранившиеся композиторские рукописи, в т.ч. черновые. В некоторых случаях в нашем распоряжении оказываются все наброски и эскизы от самых первых набросков до чистой партитуры. Многие композиторы используют в процессе сочинения слово, которое имеет отнюдь не программный, но чисто вспомогательный характер. Едва ли его можно расценивать как эзотерическую программу. Напомню историю о FFFF в первых набросках Скрипичного концерта Берга. Когда выяснилось, что использованные им для обозначения характера четырех частей четыре слова на букву F (Frisch — Fromm — Fröhlich — Frei / бодро — благочестиво — радостно — свободно) представляют собой девиз Немецкого гимнастического общества, не свободный от политических коннотаций в гитлеровской Австрии, английский исследователь Дуглас Джармен вынужден был истолковать это как отрицание нацизма, поскольку слова даны в ракоходе [18, с. 221–223].

Сложнейшей проблемой является интерпретация интонационных связей, квазицитат и аллюзий, воспринимаемых как знак некоего внетекстового, внемзыкального содержа-

ния. Исследователь может быть уверен лишь в том, что он сам слышит в них те или иные скрытые смыслы, что отнюдь не всегда свидетельствует о наличии эзотерических намерений у автора. Стремление к семиотической трактовке любого элемента музыкального текста подчас побуждает видеть скрытое внемузыкальное содержание даже в нейтральной, общераспространенной лексике. Например, довольно субъективной предстает много раз обсуждавшаяся связь побочной партии Пятой симфонии Шостаковича и Хабанеры Бизе, трактуемая как знак любви, — будь то любовь к женщине или же христианская любовь к Богу [4; 6].

Наконец, в любом герменевтическом исследовании встает проблема вербализации скрытых смыслов музыкального произведения. В связи с этим можно даже утверждать о существовании некоего герменевтического круга — конечно, не того, что сформулирован Ф. Шлейермахером. Инструмент музыковеда — слово, с его помощью он излагает результаты своих исследований. Наука требует четких и однознач-

ных формулировок, тогда как флюиды скрытых смыслов постигаются интуитивно, на уровне предположений и намеков. «Открытое содержание музыки переполнено динамически развивающимися звуковыми формами с их гомоном интровертного и экстравертного значений», — читаем в статье Тарускина [11, с. 805]. Именно гомоном — невнятным бормотанием, что доносится издалека и смутно, но никогда не будет слышано четко и определенно, поскольку «скрытое, если оно зафиксировано и пересказано, становится вульгарным» [11, с. 805]. Не отрицая наличие скрытого содержания, но и не навязывая его, внимая эзотерическому посланию музыки, не абсолютизируя его как цель, для которой она создается, мы сможем приблизиться к постижению глубинного смысла, согласно Тарускину, «получим такое знание о реальности, которое превосходит сенсорное и феноменальное, даруя доступ в сферу гнозиса или интуитивного откровения» [11, с. 805]. Будет ли такое постижение научным — вопрос открытый.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Акопян Л.О. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. 474 с.
2. Барсова И.А. Самосознание и самоопределение истории музыки сегодня // Советская музыка. 1988. № 9. С. 66–73.
3. Беккер П. Бетховен / Пер. с нем. Г.А. Ангерт, под ред. Д.С. Шор. М.: «Бетховен. Студия» Д.С. Шор, 1913–1915.
4. Бендицкий А.С. О Пятой симфонии Д. Шостаковича. Нижний Новгород: Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки, 2000. 56 с.
5. Бонфельд М.Ш. Музыкальная герменевтика и проблема понимания музыки // Междисциплинарный семинар 22–23 марта 1998 года: Тезисы докладов. Петрозаводск: ПГУ-Консерватория, 1998. С. 32–35.



6. Волков С.М. Диалоги с Владимиром Спиваковым. М.: АСТ, Редакция Елены Шубиной, 2014. 320 с.
7. Герменевтика и музыкознание: Общие проблемы искусства: Обзорная информация ГБЛ / Сост. Т.В. Чердниченко. М.: Государственная библиотека СССР, 1984. 29 с.
8. Гуляницкая Н.С. Методы науки о музыке. М.: Музыка, 2009. 256 с.
9. Житомирский Д.В. Шостакович официальный и подлинный: Воспоминания, материалы, наблюдения // Даугава. 1990. №. 3. С. 88–108.
10. Левая Т.Н. Поэтика иносказаний // Контрасты жанра: Очерки и исследования о Д. Шостаковиче. Нижний Новгород: Изд-во ННГК им. М.И. Глинки, 2013. 172 с.
11. Тарускин Р. Шостакович и мы // Шостакович: между мгновением и вечностью. Документы, материалы, статьи. СПб.: Композитор, 2000. С. 789–828.
12. Холопова В.Н. Феномен музыки. М.: Директ-Медиа, 2014. 384 с.
13. Чердниченко Т.В. В сторону герменевтики: Современное западное искусствознание в поисках методологического синтеза (на материале музыкознания) // Чердниченко Т. Избранное. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2012. С. 46–63.
14. Чердниченко Т.В. Тенденции современной западной музыкальной эстетики. К анализу методологических парадоксов науки о музыке. М.: Музыка, 1989. 222 с.
15. Bekker P. Beethoven. Berlin: Schuster & Löffler, 1911.
16. Briefwechsel Arnold Schönberg – Alban Berg / Hrsg. von J. Brand, Ch. Hailey, A. Meyer. Mainz: Schott Music, 2007. Bd. I. 1380 S.
17. Danuser H. Biographik und musikalische Hermeneutik. Zum Verhältnis zweier Disziplinen der Musikwissenschaft // Neue Musik und Tradition. Festschrift Rudolf Stephan zum 65. Geburtstag / Hrsg. von J. Kuckertz usw. Laaber: Laaber-Verlag, 1990. S. 571–601.
18. Jarman D. Geheime Programme // Alban Berg und seine Zeit / Hrsg. von A. Pople. Laaber: Laaber-Verlag, 2000. S. 221–223.
19. Floros C. Alban Berg. Musik als Autobiographie. Wiesbaden – Leipzig – Paris: Breitkopf und Härtel, 1992. 376 S.
20. Floros C. Entwurf einer integralen Musikwissenschaft // 50 Jahre Musikwissenschaftliches Institut in Hamburg. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1999. S. 15–22.
21. Floros C. Gustav Mahler I. Die geistige Welt Gustav Mahlers in systematischer Darstellung. Gustav Mahler II. Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts in neuer Deutung. Zur Grundlegung einer zeitgemäen musikalischen Exegetik. Gustav Mahler III. Die Symphonien. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1977–1985.
22. Floros C. Musik als Botschaft, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1989. 187 S.
23. Kneif T. Musikalische Hermeneutik, musikalische Semiotik // Beiträge zur musikalischen Hermeneutik / Hrsg. von C. Dahlhaus. Regensburg: Gustav Bosse, 1975. S. 63–72.
24. Meischein B. Einführung in die historische Musikwissenschaft. Köln: Dohr Köln, 2011. 292 S.

