

МУЗЫКАЛЬНАЯ ГЕРМЕНЕВТИКА, МУЗЫКАЛЬНАЯ СЕМАНТИКА, МУЗЫКАЛЬНОЕ СОДЕРЖАНИЕ: СРАВНЕНИЕ ВОЗМОЖНОСТЕЙ

Данная тема рассматривалась мной в статье сходного названия — «Музыкальное содержание, музыкальная герменевтика, музыкальная семантика: сходство и различия» [8]. Но там речь шла об истории этих трех музыковедческих направлений, а здесь дается оценка возможностей и ограничений их методов.

Названные три направления в изучении смысловой стороны музыки появились в разное время и в разных странах. Музыкальную герменевтику ввел немецкий музыкант-теоретик Герман Кречмар в 1902 г. [14]. (Сама «общая» герменевтика существовала с античных времен, даже в названии присутствует имя Гермеса, толковавшего людям веления богов). Музыкальную семантику, по всей вероятности, ввел Борис Асафьев в 1929 г., в первой книге «Музыкальная форма как процесс» (изд. 1930) [1]. Термин он заимствовал из языкознания, в то время как в семиотике обозначение семантики среди трех частей семиотики (синтактика — семантика — прагматика) произошло позже, лишь в 1938 г., в книге американского философа Чарльза Уильяма Морриса «Основы теории знаков» [5; 15]. Понятие «музыкальное содержание» как научная категория было введено мною в 1980 г. в книге «Музыка как вид искусства»

(1-е изд. М., 1990/91) [7]. Таким образом, одно направление (герменевтика) было начато в Германии, два других (семантика, содержание) — в России.

Музыкальная герменевтика, понимаемая как *искусство толкования*, с самого начала имела гуманитарно-просветительскую цель. Герман Кречмар был дирижером, стремившимся сделать доступной слушателям исполняемую музыку. Для решения этой задачи он написал, в частности, работу «Путеводитель по концертным залам». Занимался реформой музыкального образования, составлением учебных планов (ок. 1900 г.) Противостоя формальным установкам Эдуарда Ганслика, он стал углубляться в историю музыки, культивируя такие категории, как древнегреческий этос, а в особенности — барочный аффект. В аффекте, едином для целого музыкального произведения, он видел импульс для сложения и всей композиции. Ища опору для смыслового объяснения произведения, Кречмар считал нужным изучить историю его создания, обстановку, биографические сведения о композиторе. В качестве инструментов анализа музыки он указывал на «пластические места» (звучнообразительность), на «выразительность мелодических фигур» (плач, вздох), качества метроритма (тяжесть, легкость).

Сергей Филиппов, исследовавший эти методы и подходы Кречмара, их цели, сделал несколько выводов, применив также и термин «содержание». «Под музыкальным содержанием Г. Кречмар понимает духовные свойства музыкального произведения, которые передаются терминами “поэтическая идея”, образ, чувство, аффект» [6, с. 7]. «Конечная цель науки, по Кречмару, — воспитание тонкого музыкального вкуса, здоровой впечатлительности и простоты в суждениях» [6, с. 9]. Филиппов делает закономерный вывод, что **наукой герменевтический метод не является**: «Все его работы направлены на решение актуальных проблем времени и не преследуют сугубо научно-теоретической цели» [6, с. 8].

Та же суть герменевтического подхода сохранилась и в дальнейшем. Крупнейшим продолжателем Кречмара может считаться Арнольд Шеринг, учившийся, среди других педагогов, также и у Кречмара. Им была написана специальная статья «К основам музыкальной герменевтики» (1914). Но наиболее фундаментальной работой стала книга «Бетховен и поэзия» (1936) [18]. О ее просветительской направленности говорит и посвящение — молодежи Германии, и способ нахождения смысла в чисто инструментальных произведениях Бетховена. Способ этот — отыскание поэтических сюжетов из сочинений поэтов разных времен, по мнению автора, эмоционально соответствующих той или иной музыке Бетховена. Приведу ряд толкований Шеринга, почерпнутых из различной литературы:



*Карл Дитрих Арнольд Шеринг,
немецкий музыковед и философ*

- Квартет ор. 59 № 1 — «Годы учения Вильгельма Мейстера» И.В. Гёте;
Ор. 59 № 2 — «Озорные годы» Ж. Поля;
Ор. 59 № 3 — «Дон Кихот» М. Сервантеса;
Квартет ор. 135 — сцены из «Фауста» И.В. Гёте;
Квартет ор. 18 № 4 — из «Медеи» Эврипида;
Фортепианное трио ор. 97 — по строфам «Оберона» К.М. Виланда;
«Крейцера» соната — на строфы из Торквато Тассо «Освобожденный Иерусалим»;
Скрипичная соната ор. 30 № 2 с-moll — по «Страданиям молодого Вертера» И.В. Гёте;

Фортепианная соната ор. 53 C-dur (Вальдштейн-соната) — на 23-ю песнь «Одиссеи» Гомера;

Фортепианная соната ор. 110 As-dur — по сценам из «Марии Стюарт» Ф. Шиллера;

Фортепианная соната ор. 13 «Патетическая» — по строфам стихотворения Ф. Шиллера «Геро и Леандр».

На что опирается Шеринг в своем выборе сюжетов: на общий эмоциональный характер, на ритмику, на движение мелодики, характер фактуры. Например, в Вальдштейн-сонате крутое восходящее движение из баса в верхний регистр он сравнивает с быстрым взбеганием по лестнице персонажа из «Одиссеи» Гомера. Я подробно занималась толкованием Шеринга Allegretto из Седьмой симфонии Бетховена, в котором он находил Реквием по Миньоне из «Вильгельма Мейстера». Шеринг увидел здесь помимо скорбной ситуации типичный гётевский стихотворный размер. Но он не придал значения тому, что это не пение, а шествие, и ритм здесь усматривается античный — точный квантитативный адонический стих, позволяющий думать о древнегреческом мифе об Адонисе.

Закономерной областью герменевтики в настоящее время является исполнительство, включая исполнительскую педагогику. У некоторых музыкантов очень развита образная фантазия. Один из них, Сергей Вартанов, выпустил книгу своих толкований («Концепция в фортепианной интерпретации: под знаком Франца Листа и Сергея Рахманинова» [2]). Например, очень подробно он ин-

терпретирует Фантазию для фортепиано с-moll Моцарта (делает сравнение с моментами из «Дон Жуана»): Явление смерти, Попытка вырваться из-под власти смерти, Жажда действия, Попытка прорыва, Колокольный набат, Высший суд, Всевластие смерти. Его книга подобна упомянутой книге Шеринга, но на русском языке.

Исполнители оставляют за собой право в интерпретации отталкиваться от своих субъективных ощущений. Например, Владимир Спиваков, всегда ищущий в музыке какой-либо подтекст, однажды осуществил следующую, даже рискованную, свою фантазию, исполнив все три скрипичные сонаты Брамса (с А. Гиндиным). Представляя, как Брамс садится вечером у камина, накрывает колени мягким пледом и мечтает о Кларе, он сыграл весь концерт в одной медитативной интонации — конечно, не в согласии с энергетикой и контрастами Брамса, но в совершенно оригинальной герменевтике. Воображать подобные картины исполнители вправе так же, как поэты — изобретать образы и метафоры стихов:

*И перья страуса склоненные
В моем качаются мозгу,
И очи синие бездонные
Цветут на дальнем берегу*
(А. Блок. Незнакомка)

Достоинство музыкальной герменевтики состоит в развитии художественной фантазии у людей, имеющих дело с искусством. Но она имеет дело только с образной стороной музыки и не

охватывает композиционных элементов: не существует герменевтики интервалов, аккордов, полифонии, формы и т.д. В этом ее принципиальное и существенное ограничение.

Музыкальная семантика имеет целью нахождение значений и по своей природе претендует на научную точность. Музыкальная семантика охватывает и художественный текст, и понятийный аппарат музыкальной теории. В музыкальном тексте — это музыкально-риторические фигуры (хроматические ходы, восходящие и нисходящие движения, определенного рода паузы и т.д. — около 50 видов). Подобия музыкально-риторических фигур были найдены и у венских классиков, их десятки: фанфары, обороты менуэтных приседаний, мелодий и ритмов гавота, сицилианы, пасторали, сарабанды, восклицания, скороговорки и т.д. Обобщения такого рода были сделаны, прежде всего, в России — Л.Н. Шаймухаметовой и ее школой в Уфе [11; 12].

А параллельно к аналогичным выводам пришли ученые в США: Леонард Ратнер «Классическая музыка: выражение, форма и стиль» (1980) [16] и «Содержание топики в клавирных сонатах Моцарта» (1991) [17]; Кофи Агаву (ученик Ратнера) «Исполнение со значением: семиотическая интерпретация классической музыки» (1991) [13]. Семантические единицы они называют *топиками* (от лат. *loci topici* — общие места).

Но музыкальная семантика работает и с элементами композиции: ладами, ритмами, интервалами, аккордами

и т.д. В Твери педагогом музыкального училища им. Мусоргского в 2006 году (с переизданием в 2011 году) было выпущено учебное пособие Николая Вашкевича [3]. Он пишет, например, о значении восходящего движения в мажоре, нисходящего — в миноре, о значении синкопы в быстром и медленном темпе, сравнивает значения двудольных и трехдольных метров, составляет практически семантическую элементарную теорию музыки.

Благодаря почину Асафьева, семантический метод получил огромное распространение в российской музыкальной науке, стал преобладающим методом смыслового анализа музыки. Можно составить огромный список работ с названием «семантика». Но авторы при этом не всегда четко разграничивают методы семантики и герменевтики, прибегая к субъективности и упуская требование «значения» в семантике.

Но в *однозначности семантики* как метода и состоит его ограничение. В природе искусства, и музыки в том числе, действует закон противоречия, даже парадокса (как писал Пушкин, «и гений, парадоксов друг»). Если музыка парадоксально трагична и радостна в одновременности, у нее как художественного явления нет своей семантики. Если минор звучит весело, как в «Badinerie» И.С. Баха из Сюиты h-moll, у минорного лада как элемента композиции также, в данном случае, нет своей семантики. Парадоксов искусства семантика уловить не может.

Кроме того, ни семантика, ни герменевтика не охватывают самый крупный

масштабный уровень музыки (и вообще искусства): смысла музыки в целом. Нельзя сказать: «герменевтика музыки в целом», «семантика музыки в целом». Здесь нужна еще одна смысловая категория, которой является «музыкальное содержание».

Музыкальное содержание определяется мною как «выразительно-смысловая сущность музыки» [9, с. 187]. Для того чтобы утвердить «музыкальное содержание» как научную категорию, потребовалось создать и систематику этого явления, и выработать особые, новые теоретические понятия.

Одну из систематик составила Людмила Казанцева в книге «Основы теории музыкального содержания» (2001, 2009) [4, с. 18–25]. Ее система простирается от тона как нижнего предела до идеи как высшей смысловой единицы, с включением таких элементов системы, как интонация, тема (в смысловом трактовке), музыкальный образ, драматургия.

Моя систематика была основана на иерархии музыкального искусства от общего к частному, от содержания музыки (академической) в целом до восприятия слушателя. Она образовала девять масштабных уровней [9, с. 197]:

1. Содержание (академической) музыки в целом;
2. Содержание исторической эпохи;
3. Содержание национальной художественной школы;
4. Содержание музыкального жанра;
5. Содержание музыкальной формы;
6. Содержание индивидуального композиторского стиля;

7. Содержание отдельного произведения;

8. Содержание исполнительской интерпретации;

9. Содержание музыкального произведения в восприятии слушателя.

Наибольшей разработки потребовал верхний, первый уровень, сопрягаемый и с теориями смежных искусств, и с эстетикой, которая в советское время была односторонней и консервативной. Здесь и рассматривались художественные противоречия и парадоксы, органичные для природы искусства и невозможные для семантики. В числе этих антиномий были «живое — неживое», «конечное — бесконечное» (по Вильгельму фон Гумбольдту). Здесь возникла необходимость выработать и другие смысловые оппозиции.

Важнейшей среди них стала дихотомия «специальное и неспециальное музыкальное содержание» (создана автором данных строк) [9, с. 201–237]. Являясь заменой устаревшей и нелогичной для музыки философско-эстетической диалектической пары «форма — содержание», она органично взаимодействует с семиотической дихотомией «план содержания — план выражения» (Ролан Барт). В этой дихотомии оказалось возможным решить и *главный парадокс* искусства: всегда *положительное* специальное содержание и возможность *отрицательного* неспециального содержания. Знаменитые примеры последнего — «эпизод нашествия» из I ч. Седьмой симфонии Шостаковича, № 7 «Гибель Фауста» («танго смерти»)

из кантаты Шнитке «История доктора Иоганна Фауста», где специальное содержание — зло, специальное — удовольствие, тонизация, подъем. Этот закон был сформулирован еще Никола Буало-Депрео в трактате «Поэтическое искусство» (1674):

*Порою на холсте дракон
 иль мерзкий гад
Живыми красками приковывает
 взгляд,
И то, что в жизни нам казалось
 бы ужасным,
Под кистью мастера становится
 прекрасным.*
(перев. Э. Линецкой)

Закон художественного парадокса составляет стержень содержания таких знаменитейших живописных полотен, как «Сад наслаждений» Иеронима Босха, «Последний день Помпеи» Карла Брюллова, «Пир королей» Павла Филонова. В кинематографии выдающимся художественным парадоксом может быть названа сцена появления таинственной планеты в «Меланхолии» Ларса фон Триера (2011). Во весь экран сияет и переливается дивными красками, в совершеннейшей форме круга, под красивейшую и томительную музыку Вступления к «Тристану и Изольде» Вагнера планета Меланхолия, вплотную подходящая к Земле. Кадр — воплощение и полной Красоты, и неминуемой гибели всех героев. Чем дальше расходятся острия «ножниц» специального



Кадр из кинофильма «Меланхолия»
(2011 г., режиссер Ларс фон Триер)

и неспециального содержания, тем сильнее становится целое художественное впечатление.

Еще одна разработка по теории музыкального содержания — «Три стороны музыкального содержания». Данная триада была намеренно выведена мною из семиотической триады Чарльза Пирса «икон, индекс, символ» [9, с. 138–139]. Икон интерпретирован как эмоция, индекс — как изобразительность, символ — как символ.

Названная триада дает возможность сопоставлять специфику музыкального содержания и разных исторических эпох, и разных композиторских стилей, и отдельных произведений. Если взять четыре эпохи Нового и Новейшего времени, то картина их содержания в самом обобщенном плане предстанет следующей. В барокко все три стороны — эмоциональная, изобразительная и символическая — находятся на оптимально высоком уровне. У венских классиков все дальше развивается эмоциональная сторона, а изобразительность и символика становятся второстепенными. В романтизме эмоциональная сторона достигает апогея, изобразительность

в первой половине XIX в. ограничена, а во второй — доходит до максимальных высот, символика остается второстепенной. В XX в. (эту эпоху я называю «поляризм») на первое место выходит символика (как никогда в истории музыки), эмоциональность достигает крайностей (хотя имеет развитую «золотую середину»), изобразительность становится второстепенной. Как видим, только теория трех сторон содержания выявляет подобные смысловые различия между важнейшими этапами истории музыки.

Через теорию трех сторон можно выявить различия и между индивидуальными стилями композиторов. Например, сравним содержание музыки Веберна и Булеза. Поскольку оба — композиторы XX в., надо внести одно теоретическое дополнение относительно эмоций этого столетия. Эмоции подразделяются мною на два вида — миметические и энергетические. Миметические — подражающие человеческим чувствам, энергетические — имеющие только шкалу напряжений и разрядок. У Веберна имеются яркие миметические эмоции (трагические, восторженные), у Булеза эмоции только энергетические, разной степени силы и активности. У Веберна в музыке со словом постоянна изобразительность (звезды, небо, солнце, клубы пыли, трепетанье век), у Булеза она принципиально отсутствует. Символика же есть у обоих (например, числовая), но идет от разных смысловых источников.

Из трех сторон содержания не случайно на первом месте стоит эмоция.

Она присутствует всюду, в любую эпоху и в любом произведении, хотя по принципу «фигура — фон» может уходить в фон, затеняться другими сторонами содержания. Без внимания к характеру эмоции музыкальное произведение не может быть проанализировано адекватно ему самому.

Помимо названных систематик и особо выработанных категорий, теория музыкального содержания пользуется и **методом структурных и историко-фактологических доказательств** в раскрытии смысловой сущности произведения. Например, в органной Пассакалии с-moll И.С. Баха структурными доказательствами служат: цитата (в теме) из органной мессы Андре Рэзона со словом *Christe* в названии; последовательность музыкально-риторических фигур, отвечающих сюжету в 26–28 главах Евангелия по Матфею; символика чисел $21+12=33$ (33 — число лет жизни Христа) [10, с. 131–134]. В Allegretto из Седьмой симфонии Бетховена структурные доказательства идеи мифа об Адонисе — это наличие адонического ритма как главной темы, тонического квартсекстаккорда в начале и конце, трезвучия без терции в гармонии — как черт архаики. В Концерте для фортепиано и струнного оркестра Шнитке Сергей Вартанов чрезвычайно убедительно соединил историко-фактологические сведения из различных текстов композитора с семантикой музыкальных тем и с такой структурой Концерта, где эта тематическая последователь-

ность вырисовывает сюжет о грехах, гибели Фауста и инобытии событий [2, с. 531–556].

В соотношении музыкальной семантики и музыкального содержания очевидно, что «содержание» как категория шире «семантики», и может использовать ее методы. Но здесь же лежит и своего рода ограничение методов «содержания», поскольку в объяснении художественных противоречий и парадоксов они не могут перейти на методы семантики с однозначностью в основе. Ограничение в отношении герменевтики состоит в том, что свободные поэтические фантазии без структурного под-

тверждения не имеют места в теории музыкального содержания.

Однако, все три названные смысловые ветви сравнительно молоды по сравнению с композиционным направлением, идущим от античности и насчитывающим свыше двух тысяч лет. И им предстоит закономерное развитие. Но и по имеющимся сейчас результатам видно, что **овладение методами семантики и содержания, как методами научными, становится необходимым компонентом современного профессионального образования музыковедов и музыкантов в целом.**

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1–2 / Ред., вступ. ст. и коммент. Е.М. Орловой. Изд. 2-е. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
2. Вартанов С.Я. Концепция в фортепианной интерпретации: под знаком Франца Листа и Сергея Рахманинова. М.: Композитор, 2013. 584 с.
3. Вашкевич Н.Л. Семантика музыкальной речи. Музыкальный синтаксис. Словарь музыкальных форм: учебное пособие: конспективный доп. материал к курсу теории музыки в музыкальных училищах. Тверь: Тверское муз. училище им. М.П. Мусоргского, 2006. Вариант текста исправл. и доп. в 2011 г. для интернет-сайта «Наша учеба» [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <http://nashaucheba.ru/v54461/?cc=1>
4. Казанцева Л.П. Основы теории музыкального содержания: учеб. пособие для студ. муз. вузов. Астрахань: Волга, 2009. 367 с.
5. Моррис Ч.У. Основы теории знаков // Семиотика / Сост., вступ. статья и общая ред. Ю.С. Степанова. М.: Радуга, 1983. С. 37–89.
6. Филиппов С.М. Музыкально-эстетические взгляды Г. Кречмара (к истории формирования идей и принципов музыкальной герменевтики). Автореферат дисс... канд. иск. Российский институт искусствознания. М, 1994. 24 с.
7. Холопова В.Н. Музыка как вид искусства: учебное пособие для студентов вузов искусств и культуры. В 2 ч. М.: Печатник, 1990–1991.
8. Холопова В.Н. Теории музыкального содержания, музыкальной герменевтики, музыкальной семантики: сходство и различия // Электронный журнал Общества теории музыки. 2013. № 4.
9. Холопова В.Н. Феномен музыки. М.: Директ-Медиа, 2014. 384 с.
10. Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений. СПб.: Планета музыки, 2013. 496 с.

11. Шаймухаметова Л.Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. М.: Гос. ин-т искусствознания, 1999. 317 с.
12. Шаймухаметова Л.Н. Семантический анализ музыкальной темы: учебное пособие для вузов искусства и культуры. М.: РАМ им. Гнесиных, 1998. 265 с.
13. Agawu V.K. Playing with signs: a semiotic interpretation of classic music. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1991. 168 p.
14. Kretschmar H. Gesammelte Aufsätze über Musik. Bd. 2. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911.
15. Morris Ch.W. Foundations of the Theory of Signs. Chicago: University of Chicago Press, 1938.
16. Ratner L. Classic music: expression, form, and style. New York: Schirmer Books, 1980. 475 p.
17. Ratner L. Topical content in Mozart's keyboard sonatas // Early music. 1991. № 19 (4). P. 615–619.
18. Schering A. Beethoven und Dichtung. Berlin: Junker und Dünhaupt Verlag, 1936. 620 S.

