

УДК 78.01 (076.6)

*Т.Г. Барановская*

## **СОДЕРЖАТЕЛЬНЫЙ АСПЕКТ МУЗЫКИ И ЕГО ТРАНСФОРМАЦИЯ В ИСТОРИКО-СТИЛЕВОМ КОНТЕКСТЕ**

В данной статье анализируется проблема трансформации содержательно-знаковой природы европейского музыкального искусства XVII–XX веков в историко-стилевом контексте. Понимание природы музыкального содержания предполагает включение в процесс культурной и художественной коммуникации индивидуального опыта слушателя, музыкального произведения и композитора. В процессе становления и развития музыкального искусства эволюционирует его содержательный аспект, происходят постоянные изменения природы и типологии музыкального смысла.

### **Введение**

Каждая историческая эпоха имеет своё смысловое и ценностное поле культуры и вырабатывает соответствующие ему языковые средства. Особая роль искусства связана с тем, что оно выступает как своеобразная модель, портрет культуры или способ её самопознания. Культура передаёт через искусство образ своей целостности, уникальности, своего социально-исторического «Я». Многообразие языковых средств, какими располагает культура, воплощается в определённой системе знаков, представляющей собой конкретное воплощение тех или иных идей и идеалов. Человечество живёт в мире знаков, которые сопутствуют ему и в бытовой, и в профессиональной жизни. Музыкальное искусство – это очень специфическая знаковая система.

На сегодняшний день проблема содержательно-знаковой природы музыки в белорусской музыкально-эстетической науке изучена мало. Исследование содержательного аспекта европейской музыки XVII–XX веков в историко-стилевом контексте даёт возможность говорить о его трансформации и позволяет сформировать особенности исполнительской интерпретации конкретного музыкального произведения.

Музыкальное искусство относится к наиболее чувственным среди искусств. Оно оказывает сильное эмоциональное воздействие, обладает способностью вызывать непосредственную физиологическую реакцию, способствует очищению, катарсису. Приоритет чувственного начала в музыке соотносится с противоположным взглядом на музыкальное искусство как эквивалент философии и математики. Именно поэтому, как отмечает известный музыкальный культуролог XX века Дж. Михайлов, «ученые и теософы древности и средневековья нередко привлекали музыку как феномен для объяснения мироустройства и сложных механизмов действия человеческой души и Духа Божия» [1, с. 111]. Музыка как часть духовной культуры, соответственно классической триаде высших ценностей, содержит общечеловеческие ценности (мировоззренческие, этические, эстетические), является интонационным способом их существования. Музыка, как «искусство интонируемого смысла» (определение Б.В. Асафьева), существует в невербально-звуковой форме и функционирует при участии музыкального опыта и внемузыкальных ассоциаций.

Природа музыкального содержания диалектична. Во-первых, оно духовно по своей сути и получает материально-звуковое выражение. Во-вторых, музыкальное содержание, будучи отражением духовного мира человека, раскрывает вместе с тем существенные стороны объективной (прежде всего социальной) действительности. Одним из важнейших свойств, характеризующих проявление духовности в музыке, явля-

ется целостность, разносторонность и гармоничность человеческого сознания. В духовном сочетаются чувство и мысль, эмоциональное и рациональное начала, также человеческая воля, чувственность, память (в частности историческая память).

Существует несколько подходов в выявлении природы содержания музыки. Во-первых, музыкальное произведение представляет собой совокупность специфических знаков, имеющих более или менее фиксированное предметное или идейное значение. Такой подход позволяет анализировать семантику музыкальных знаков, их соотношенность с внемusicalной реальностью, с определенными сферами жизни человека. Во-вторых, выявление ассоциативного содержания в музыкальном произведении, где жесткость предшествующего подхода снимается, содержание становится подвижным и в значительно большей степени личностно-вариантным. В-третьих, эстетическое восприятие и переживание собственно звуковой формы, оценка степени и характера ее гармоничности. При таком подходе музыка не отсылает к какому-то внемusicalному содержанию, а становится самостоятельной ценностью и потому вызывает у слушателя яркие эмоциональные переживания. Все эти подходы должны рассматриваться как взаимодополняющие. Произведения композиторов различных исторических эпох и различных творческих направлений акцентируют различные стороны музыкального содержания.

В понимании предметности в музыке также возможны альтернативные позиции. С одной стороны, музыка способна раскрывать некоторое ассоциативно определяемое внемusicalное предметное содержание. Эта предметность в музыке всегда неконкретна. С другой стороны, собственная предметность музыкального произведения, его развернутое во времени звучание, психологически концентрируемое в звуковом музыкальном образе. Эта музыкальная предметность может вызывать в сознании музыканта некоторые внемusicalные ассоциации, может получить некоторое внемusicalное истолкование, но может оказаться самодостаточной. Музыка также получает возможность непосредственного чувственно-эстетического воздействия на человека, способного реагировать на музыкальную форму и музыкальную предметность как таковую. В этом состоит сущность музыкального искусства последних веков. В музыке различных жанров и стилей многообразно переплетаются и создают синтезы ассоциативно предметное содержание и предметное содержание непосредственного музыкального звучания.

Систематизировать музыкальное содержание можно по очень многим параметрам. Особые типы содержания характерны для музыки различных эпох и различных социальных структур [2]. Так, музыка имеет национальную определенность, раскрывает черты национального характера. Она чутко реагирует на социальную природу своих носителей – людей различных классов и групп населения. В музыке отражаются условия музицирования и те жизненные функции, которые ею выполняются. В содержании музыки раскрываются различные аспекты ее отношения к изображаемой действительности.

Один из ключевых аспектов типологии музыкального содержания – зависимость музыкального содержания от его материального носителя. Известно, что в музыкальной культуре различных регионов мира преобладают ритмо-тембровые или мелодико-интонационные формы выразительности. Разделение музыки на мелос и ритмику было осознано в теории искусства весьма давно. Дифференциацию подобного типа сделали еще древнегреческие теоретики искусства, выделив ритмопею и мелопею как два самостоятельных вида музыкальных построений [3, с. 34]. Исходя из этих «жизнеобеспечивающих» основ музыки профессор Московской консерватории В.Н. Холопова предлагает две концепции в развитии музыкальной культуры: ритмическую и мелодическую.

Для музыкальной культуры многих африканских народов характерна, например, спаянность пения и танца, широкое применение ударных инструментов: барабанов, ксилофонов, литавр, различного рода шумовых трещоток – и формирование из них разнообразных ансамблей. Музыка многих регионов Африки отличается сложной рит-

микой, в частности, полиритмией. Большую роль играют «говорящие барабаны», с помощью которых можно передавать ту или иную информацию на расстояние. Музыка Западной Африки отличается малочисленностью струнных инструментов, которые относительно недавно были занесены туда кочевниками. В целом в африканской музыке (по сравнению с европейской) большое значение имеют тембровые и ритмические компоненты (хотя нельзя сбрасывать со счетов многочисленные и разнообразные песенные жанры, бытующие у многих народов африканского континента). За этими особенностями стоят глубинные музыкально-смысловые ориентации. Весомую роль первичного тембрового компонента музыкальной выразительности можно интерпретировать как отражение приоритета чувственного начала в структуре музыкального переживания. Акцент на ритмической стороне музыкального языка, тесно связанной с движением, танцем, жестом, следует трактовать как проявление телесной активности, зависимость от нее музыкального компонента художественной выразительности.

Напротив, музыкальная культура Европы в значительно большей степени ориентирована на песенные и вокально-декламационные формы выражения. Это связано, в частности, с европейскими церковными традициями, исключая применение танцевальных жанров в культовой музыке. Отсюда идет приоритет струнных и духовых (орган) музыкальных инструментов в европейской культуре, вторичная роль ударных инструментов, относительно недавняя активизация тембровой выразительности. Приоритет песенно-интонационных элементов означает большую зависимость музыки от речи, от поэзии, от выражения эмоционального переживания. Принципиальное обновление всей Западной культуре принесла «ритмическая музыка» в XX веке. Она всемерно активизировала действенный моторно-эмоциональный план музыки в ответ на активность, действенность образа жизни современного человека, потребность человека в искусстве найти эквивалент своему жизненному состоянию.

Другой аспект типологии музыкального содержания раскрывается в соотношении конкретности окружающей действительности и ее художественного обобщения в структуре музыкального образа. Этот аспект типологии музыкальной образности определяется уровнем развития музыкального искусства.

Музыкальное искусство развивается по пути преодоления жизненной конкретности и постепенного формирования все более обобщенных, абстрактных музыкальных образов. Данный процесс связан с изменением способов воплощения музыкального содержания, с особенностями музыкального языка. В большой исторической перспективе этот определяющий аспект связан с формированием категориального ряда, с помощью которого воплощается смысл, идейное содержание искусства: знак, символ, образ.

Если знак это материальный объект, выступающий в коммуникативном процессе аналогом другого объекта (предмета, свойства, явления, понятия, действия), замещающий его, то символ есть конкретно-зримое воплощение тех или иных идеалов как высших ценностей и смыслов. Символ в искусстве – это воплощение идеального образа, который нуждается в знаковой форме для передачи эмоциональной информации реципиенту (получателю). Символ – разновидность знака, но не каждый знак является символом. Образ, в свою очередь, предполагает воспроизведение или замещение предмета, свойство или отношение которого обладает структурным соответствием, благодаря чему возникают ассоциации по внешнему облику. Художественный образ представляет собой не что иное, как особое средство, употребляемое не для копирования объектов, а для кодирования обобщенных переживаний. Следовательно, он является специальным знаком (символом), смысл которого составляет то или иное обобщенное переживание.

Определенный культурный контекст предполагает индивидуальное прочтение этих категорий, которые определяют три стороны музыкального содержания: эмоция, изобразительность и символика. Однако не стоит забывать, что существует и внезапно-

вая, не поддающаяся объяснению иррациональная сфера, присутствующая в любом музыкальном произведении. Именно поэтому не стоит сводить понимание музыкального текста к рациональности, всегда есть некий неразложимый и непостижимый для понимания уровень искусства. Такая неоднозначность и сложность музыкального содержания стала предметом споров представителей двух групп музыкальных эстетиков XIX века, стоявших на принципиально различных позициях.

Первая получила название «контекстной» и исповедовала безусловную связь музыкального искусства с определенным содержанием, которое можно выразить словесным языком. Музыкальная специфика содержания представителями этой позиции опровергалась или игнорировалась. Данная теория продолжала этическую линию видения музыки, которая берет свое начало в античности и строится на принципе подражания (мимезис), который получил свое преломление в XVII веке в музыкальной риторике, т.е. слове в его «немой» ипостаси: оно «звучало», не будучи произнесенным. Эта тенденция проявилась в наличии литературных программ к музыкальным произведениям XIX века, где отразилась романтическая идея о «синтезе искусств».

Другая группа – «эстетики-автономисты» – считала, что музыкальное искусство настолько специфично, что оно выражает прежде всего само себя, т.е. музыка выражает музыку и ничего кроме музыки. Родоначальником этого направления стал известный австрийский музыковед и критик Эдуард Ганслик, прославившийся своим трудом «О музыкально-прекрасном» (1854), где отстаивал независимость чисто музыкального выражения от его словесных истолкований. Для Ганслика музыка, как «движущиеся звуковые формы», становилась своим содержанием, формой, чувством и числом одновременно. Эта теория продолжала эстетическую линию, которая была рождена античностью (музыкально-числовая теория «гармонии сфер») и продолжена в теории аффектов (вторая половина XVIII века), т.е. в принципе музыкального выражения эмоциональных переживаний. В этой теории отразился победивший в XIX веке в науке, философии и музыкальном мышлении принцип развития.

Музыкально-эстетические споры вокруг содержательно-смысловой наполненности музыки перешли и в XX век. Вопрос специфики музыкального содержания получил широкую разработку в трудах не только западноевропейских, но и отечественных музыковедов XX века. Например, В. Каратыгин в статье 1915 года «О музыкальной критике» все разнообразие мнений о содержании музыки разделил на два типа: «интрамузыкальный» (теория Э. Ганслика) – отождествление содержания музыки с ее звучанием – и «экстрамузыкальный» (теория немецкого музыковеда XIX века А. Амброса) – смещение содержания музыки в область психологизма, программности. Промежуточный тип Каратыгин называет «метамузыкальным», сводящимся «к признанию сущности музыки началом непознаваемым, иррациональным, метафизическим» [4].

«Дуалистическую» концепцию поддерживал создатель теории метротектонизма Г. Конюс, проводивший границу между первичным «техническим содержанием» и вторичным «художественным». «Вторичное» содержание Конюса есть не что иное, как «метамузыка» Каратыгина, т.к. оно обусловлено мощью духа его творца [5].

На рубеже XIX и XX веков начиная от русских философов (А. Белый, Вяч. Иванов, П. Флоренский), композиторов (Н. Римский-Корсаков, Р. Вагнер, Р. Штраус, М. Равель) и заканчивая философами и культурологами XX века (А.Ф. Лосев, А. Швейцер, С. Лангер, Х.-Г. Гадамер) для конкретизации взаимосвязи двух сторон музыкального содержания особенно широко использовались понятия «символ», «символизация», «символизм».

Понятием, которое в начале XX века констатировало «дуалистичность» музыкального содержания, стала категория «выражение». В рамках этого понятия музыкальная эстетика представляется наукой о выражении внутреннего во внешнем, а му-

зыкальное творчество понимается как активный переход в бытие, осуществляющийся в выражении. С категорией «выражение» неразрывно связаны категории «чувство», «символ», «миф», как высшая форма символизации.

В конце XX века в культурологии и эстетике раскрывается реальная связь между музыкой и культурой в целом, а музыка рассматривается не только как узкоцеховая дисциплина, но и общественная наука. Для налаживания данного диалога современная музыкальная эстетика в значительной мере вобрала в себя достижения таких культурологических направлений как семиотики и герменевтика. Причем они стали логическим продолжением выше описанных теорий: «контекстная» теория о подражании, это же в музыке «преломила» свои музыкально-риторические фигуры в знаковых системах семиотики, а «автономисты» с их эстетическим выражением и теорией аффектов эволюционировали через столетия к идеям музыкальной герменевтики.

Формирование музыкальной герменевтики произошло в начале XX века и связано с именами Германа Кречмара и Арнольда Шеринга. Именно Г. Кречмар, крупный немецкий музыковед, ввел термин «музыкальная герменевтика» и тем самым обозначил новую область в музыкознании. Музыкальная герменевтика предназначена вытеснить пространство непонимания из сферы отношений музыки и слушателя, ее воспринимающего. Наибольший интерес представляют две категории, связанные с восприятием музыки, – это ее понимание и интерпретация.

Установка современной музыкальной эстетики на открытие смыслообразующих возможностей музыки задействовало различные стороны реальности. Определяющим фактором здесь выступает их понимание и постижение, что подчеркивал немецкий социолог и философ Т. Адорно: «Интерпретация музыкального содержания поверяется внутренней структурой произведений и, что одно и то же, теорией, которая соединяется с опытом их слушания и постижения» [6].

Изначальная многогранность художественно-смысловых оттенков музыки предполагает общность и различие в соотношении интерпретации и понимания. Понимание, как и интерпретация, ставит перед собой познавательные задачи, но если интерпретация ориентирована на пояснение текста, то понимание – на проникновение в его смысл, что и является целью герменевтики. Таким образом, если интерпретация отвечает на вопрос «о чем говорит музыка», то понимание, постижение – на вопрос «что есть музыка», т.е. не только поясняет, но и проникает в смысл текста.

Раскрытие сложной, многозначной символики музыкального текста объясняет тяготение музыкальной эстетики к признанию выделенных в семиотике типов знаков и использование их при интерпретации. Достижения семиотики привели к тому, что анализ музыкального содержания (семантический анализ) в XX веке становится особой ветвью музыкознания. Семиотика как наука занимается не только значением знаков (семантика), но и отношениями, которые устанавливаются между самими знаками (синтактика), а также теми отношениями, которые устанавливаются между знаками и теми, кто ими пользуется (прагматика), которые возникают между произведением искусства и его слушателем (социология музыки) [7, с. 192].

Все знаки и знаковые системы имеют некие общие свойства. Музыкальное искусство – это очень специфическая знаковая система, которая непосредственно соотнесена с широко известной и признанной семиотической триадой знаков Чарльза Пирса: икон, индекс, символ. Одним из первых интерпретацию пирсовской типологии знаков по отношению к музыкальному искусству предложил чешский учёный Я. Йиранек. По его мнению, интонационно-выразительные, экспрессивные элементы в музыке функционально подобны индексам, предметно-изобразительные – иконам, а условные (например, темы с устойчиво закреплёнными за ними значениями) – символам.

Руководствуясь знаковой теорией Пирса, профессор Московской консерватории им. П.И. Чайковского В.Н. Холопова составила типологию знаков в музыке [8]:

- 1) эмоциональные знаки-иконы выразительного типа: моделируют психологические процессы (рост напряжения, достижение кульминации, спад, затишье и т.д.);
- 2) предметные знаки-индексы: существуют в качестве косвенных отражений и по какому-либо признаку через ассоциацию по предметной смежности дают возможность вовлекать в музыку весь видимый мир, который находится в поле зрения человека;
- 3) понятийные знаки-символы: музыкально-риторические фигуры, темы, мотивы с определённой символикой, предписанной композитором, словесные знаки (названия произведений и поэтический текст вокального сочинения).

Все виды знаков в музыке, как и в искусстве в целом, могут существовать одновременно в одном и том же произведении. Обязательным является только один – иконический, а индекс и символ лишь возможны. Приведенная выше система знаков помогает раскрыть первоначальный смысловой слой в музыке.

С позиций семантики (части семиотики), в музыкальном произведении не существует промежуточных звучаний, которые не были бы втянуты в смысловое поле произведения. В музыкальной эстетике это понимание получило широкий диапазон трактовок: от полного (А. Сохор) или частичного (М. Арановский) отрицания знаков в музыке до признания их главной составляющей музыкального языка (В. Холопова, С. Мальцев, А. Кудряшев).

Свои объекты музыкальная семантика изучает как языковые модели. Отличие заключается в том, что если в обыденной речи знаком является слово, то в искусстве знаком является только само произведение в целом. Составляющие его компоненты – субзнаки, т.е. компоненты знака, его элементы, части. Эти части знака (как и части слова), в отличие от знака, не обладают фиксированными значениями. В музыке в зависимости от контекста один и тот же элемент может выполнять функцию субзнака, т.е. может быть наделенным неким (пусть и предельно широким) смыслом, а может быть и лишен этой функции. Таким образом, решающая роль принадлежит контексту, в котором использован тот или иной элемент музыкального произведения.

При анализе содержания музыки следует иметь в виду два семантических плана, два структурных уровня содержания. Первый связан с образной линией развития, конкретной сюжетно-смысловой фабулой, проявляющейся в интонационной драматургии произведения. Другой, коренящийся в технологических приемах и конструктивных решениях, выходит за пределы конкретной образности, являясь большей частью носителем общепhilosophического или «чистого» музыкального содержания.

В семиотике эти два уровня содержания Р. Якобсон определяет так:

- 1) «поэзия образов», т.е. сюжетная семантика, реализуемая на уровне интонационно-тематического, образно-драматургического развития;
- 2) «поэзия мысли», т.е. несюжетная семантика, проявляющаяся
  - а) на уровне элементов (звук, аккорд, ритмическая фигура, фактурная ячейка);
  - б) на структурно-логическом уровне (форма) [9].

Музыкальная эстетика также имеет традиции рассмотрения музыки как носителя разнопланового содержания. Так, К. Дальхауз – последователь идей Э. Ганслика – говорит о двух смысловых уровнях: 1) логика, не переводимая на какой-либо язык; 2) содержание, заданное историей понимания музыки, т.е. и сама музыка, и литература о музыке создают ее смысл [10, с. 80]. Главным объектом содержания, а следовательно, и анализа, может служить любой элемент музыки, начиная от звука и заканчивая мировоззрением композитора или эпохи: каждый объект может быть представлен в качестве носителя смысла. С этой точки зрения, всю действительность, которая связана со значениями музыкальных субзнаков, можно разделить на две разные области. Первая об-

ласть – экстрамузыкальная; в ней группируются источники значений, не связанные с музыкальными звучаниями. Вторая область – интрамузыкальная; она связана изначально с музыкальными звуками. С ними связан еще один источник значений – синестетическая способность музыки.

Наиболее полную, классификацию знаков в музыке в рамках двух содержательных планов составил музыковед Московской консерватории им. П.И. Чайковского А.Ю. Кудряшов [11].

I. Экстрамузыкальный блок: философско-эстетические или этические идеи, превращённые в музыкально-экспрессивную действительность:

1) знаки-иконы – моделируемые музыкой эмоции, которые в разные исторические эпохи получили различные определения (аффект, чувство, страсть, характер, настроение, переживание) и воплощаются ладогармоническими средствами, фактурными, темповыми, регистровыми и многообразными авторскими ремарками в нотах;

2) знаки-индексы – явления предметного мира, связанные с музыкой по принципу косвенного признака;

3) знаки-символы – идеи, мотивы с устойчиво закреплённой за ними семантикой, музыкально-риторические обороты, которые обозначают абсолютно несхожие с их музыкально-акустической структурой явления.

Экстрамузыкальная область включает в себя и такие источники музыкальной семантики, как интонация человеческой речи, междометия, а также «немые интонации» жеста, мимики, танца, пластики человеческого тела. В реальной жизни интонация сливается со словом и жестом воедино и очень часто одно подменяется другим (например, герои мультфильмов, которые только интонируют, не произнося ни единого слова). (Нужно заметить, что теоретически проблема взаимодействия речевой интонации и музыки рассматривалась еще в XVIII веке Дидро, Рамо и Руссо).

II. Интрамузыкальный блок представлен в виде феномена самой музыки, которая состоит из множества знаков, означающих её же самобытную идею. Все знаки интрамузыкальной семантики: жанровые, композиционные, ладогармонические – являются знаками-релятами (музыкальными комплексами), основанными на принципе условного сходства между музыкально означающим и музыкально означаемым. В данном случае степень сходства может быть самой различной, и поэтому автор данной типологии выделяет три типа таких знаков: реляты прямого сходства, реляты производности и реляты различия. Кроме того, интрамузыкальные реляты могут быть как внутритекстовыми, так и межтекстовыми.

1. Внутритекстовые реляты:

а) реляты сходства – «отсылки» от одного момента музыкального сочинения к другому (мелодические, интонационные, ритмические повторы, фактурная и ритмическая эквивалентность);

б) реляты производности; они основаны на принципе условного сходства контрастов (мотивно-интонационные связи в различных частях одного произведения, объединение всех музыкальных тем в финале или коде произведения, лейттематизм и монотематизм);

в) реляты различия – использование в одном произведении двух контрастных родов интервальных систем.

2. Межтекстовые реляты:

а) реляты сходства – цитатная полистилистика второй половины XX века;

б) реляты производности – традиционное контрастирует по принципу условного сходства в новаторском использовании (прелюдии и фуги Д. Шостаковича и «ХТК» И.С. Баха);

в) реляты различия – сопоставление контрастных по темпу, тематизму, фактуре частей сонатно-симфонического цикла или цикла пьес одного жанра.

Сущность несюжетного характера данного блока семантики определяет логика развития конструктивной идеи, связанной с отдельным элементом или целостной формой. Поэтому музыка обладает собственной (жанрово-стилевой, композиционной, тональной, фактурной, ладовой, тембровой) выразительностью и «чистым» смыслом. Вполне закономерно, что ее элемент осмысливается в соответствующем контексте эпохи и творчества композитора.

В интрамузыкальной области могут быть сосредоточены и те источники музыкальной семантики, которые связаны с внемузыкальной действительностью, опосредованной музыкальными звуками (например, трубные сигналы в армии, бой часов, автомобильная сирена, настройка хора). Включение таких сигналов в музыкальную ткань способно стать источником значения связанных с ними субзнаков. Особую область «сигнальных» проявлений музыкальных звуков представляют собой колокольные звоны. Они могут быть знаком набата, похоронным звоном, но и колокольной музыкой, которая обладает собственной эстетической ценностью (например, в творчестве Бизе, Мусоргского, Римского-Корсакова, Рахманинова, Веберна).

Синестетические способности музыки коренятся в особенностях самого музыкального звука и связаны с его тембром, громкостью, напряженностью, высотой, темпом. Синестезия лежит и в основе проявлений ритма, прежде всего в уровне пульсации – спокойной или лихорадочной. Ощущение пространства дано в музыке опосредованно: как «место действия» или как характеристика звуковых представлений (например, II часть («Вальс») и IV часть («Шествие на казнь») из «Фантастической симфонии» Берлиоза). Особый пространственный эффект «эхо» используется в хоровой музыке XVI века (О. Лассо), в оперной музыке XVIII века (Г. Глюк), пространственный резонанс в симфонической музыке (в IV части («Буря») из симфонии № 6 Бетховена).

Музыкальная содержательность в разные исторические периоды выступает в виде различных комбинирований основных сторон. В исторической перспективе можно выявить три основных вида музыкальной образности. Так, для религиозных представлений, фольклора характерна смысловая интерпретация звучаний, воспроизводящих звуковой мир действительности, т.е. звукоподражание, звуковая изобразительность. Типичным является «музыкальное слышание» природных и бытовых звуков (шума леса, журчания ручья, завывания ветра, голоса животных, звуки трудовых процессов). С этим связано возникновение в сознании людей разного рода фантастических существ, богов, населяющих окружающий мир. «Омузыкаливание» предметного мира, окружающего человека, воспроизведение природных и бытовых звучаний – первый шаг формирования музыкального искусства.

Музыкальная образность синкретических художественных явлений, в рамках которых музыка интерпретировала слово, жест и танец, входила в магию, обряд, театральное действие. Такое содержание представляет собой сплав предметного, идейного и эмоционального компонентов. Примеры тому – античный музыкальный этос, средневековая молитва, традиционный фольклор. Формирование выразительных приемов и способов построения музыкального произведения в искусстве XVII–XVIII веков совершалось прежде всего в опере на основе взаимодействия слова, музыки и театрального действия, а структурные и формообразующие черты венской классической симфонии отразили театральную и драматическую сущность оперы [12]. Роль музыки в этих нерасчленимых художественных комплексах – быть организатором художественного или ритуального текста, ориентировать его на восприятие зрителя-слушателя.

Собственно музыкальная образность появляется с утверждением самостоятельности музыкального искусства, формированием инструментализма, а затем и классиче-



ской системы музыкального мышления. Это означает изменение природы музыкального смысла, его внутренних структурных характеристик, освобождение от спаянности с внемузыкальным предметным содержанием. Возникает возможность художественного запечатления эмоции как таковой. Решающую роль в музыке начинают играть знакоми-импульсы, которые ничего не изображают и не обозначают. Механизм их воздействия состоит в возбуждении в человеке определенных эмоций, переживаний. Это подтверждается высказываниями ряда музыкантов, работавших на рубеже XVII–XVIII веков. Например, А. Веркмейстер (1645–1706) «подчеркивает известное превосходство музыки в сравнении с другими искусствами, заключающееся в том, что она может выражать то, чего мы не можем выразить словами». И. Кунау (1660–1722) утверждал, что «музыка заключает в себе самой свое чувственное содержание и не требует подражания» [13].

В конце XVI – XVII веках музыка достигла той степени развития, которая позволила ей «оторваться» от текста и других внешних по отношению к ней художественных элементов, входивших в синкретические формы искусства. Началом стало рождение гомофонной мелодии. Можно сказать, что до этого музыка была ритмоинтонацией, высказыванием, произношением; теперь она стала петь [14]. Появление гомофонной мелодии генетически связано с оперой, т.е. с тем жанром, в рамках которого утверждалось единство слова и музыки. Но через формирование гомофонии, тонального письма формируется кантиленная мелодика - феномен, стоящий над словом, выражающий его обобщенно, субъективно, лирично. Тот факт, что музыка оказалась способной говорить «сама по себе», и привел к возникновению инструментализма.

Процесс вхождения в музыку смыслов нового типа не был однозначным и прямолинейным. Значимость вербального (словесного) подтекста для музыки XVII – первой половины XVIII веков нельзя игнорировать. Так, в сознании музыкантов XVII–XVIII веков господствовала музыкальная риторика, проводившая прямые аналогии между ораторской и поэтической речью, с одной стороны, и музыкой, с другой стороны. Характерно, что теоретическое изложение этой концепции И. Бурмейстером (1606), А. Кирхером (1650), И. Вальтером (1708) и др. предшествовало практике и считалось обязательным для ее усвоения и использования композиторами.

Разработанные в рамках этой дисциплины риторические фигуры призваны были иллюстрировать понятия, обозначенные в названиях этих фигур, соответствующие им интонации речи. Даже в музыке И.С. Баха, в творчестве которого был достигнут высокий уровень музыкального выражения и развития, весомую роль сохраняют риторические фигуры, за которыми стоит обобщенное художественное содержание, типизированный аффект, а порой и символически выраженная идея.

Теория музыкальной риторики развивалась в двух направлениях. Так, общее построение произведения должно было соответствовать форме ораторской речи. Из этого раздела теории впоследствии вырастают представления о музыкальных формах (периоде), трехфазности (трехчастности) в подаче материала. Отсюда заимствована триада функций музыкальной формы Б. Асафьева *i:m:t – impuls-motus-terminus* (толчок, развитие, завершение).

Взаимоотношения конкретных черт мелодики, ритма, фактуры со словом проявлялись в конкретных интонационных фигурах («теория риторических фигур»). Использование риторических фигур (*suspuration, passus duriusculus, saltus duriusculus, saltus duriusculus, tirata*) вышло далеко за пределы эпохи Барокко, проявляясь вплоть до сегодняшнего дня. Количество риторических фигур исчислялось десятками, и они были весьма распространены в указанные полтора века. Однако уже ко второй половине XVIII века И. Маттезон, отвергая необходимость осознанного использования музыкально-риторических приемов, отмечал стремление композитора достичь нужного эмоционального наполнения музыки.

К концу XVIII века происходит постепенное перерождение музыкальной риторики в теорию аффектов. Теория аффектов типизировала и даже кодифицировала душевные переживания. Теоретики не только обозначают раскрываемые музыкой аффекты, но и дают нормативные рекомендации по использованию тех или иных музыкальных средств для их раскрытия в музыке. В каждом произведении или его части усматривалось выражение отдельного аффекта; аффекты классифицировались, создавались «словари» аффектов.

А. Кирхер (*Musurgia universalis*, 1650), И.Г. Вальтер (*Musikalisches Lexikon*, 1732) перечисляют по восемь аффектов, Ф.В. Марпург доводит их число до 27. Н. Дилецкий в «Музыкальной грамматике» определил три рода музыки: веселую, жалостную и смешанную. В итальянской опере сложилась аффектная типология арий: героическая, гневная, ламентная, бравурная, буфонная и др. С аффектами были связаны определенные элементы музыкального языка: ладотональность, интервалика, тактовый размер, длительности, темп, музыкально-риторические фигуры.

Идея теории аффектов восходит еще к Дж. Царлино, а начало такого подхода к нормам выражения в музыке практически совпадает с теорией музыкальной риторики. Однако в отличие от музыкальной риторики теория аффектов предполагала создание целостной картины того чувства, той страсти, того аффекта, который должен характеризовать данную ситуацию. Если риторика в значительной степени строилась на эстетике подражания, то теория аффектов опирается на способность музыки к выражению.

Первооткрывателем стал композитор К. Монтеверди с его теорией и практикой «взволнованного стиля» (*«stile concitato»*) в сочетании с одноаффектностью. Аффекты барокко – «печаль», «любовь», «страдание», «отвага», «радость» (по Кирхеру) – достигли своего апогея в творчестве И.С. Баха [15].

Наряду с эмоциональной стороной содержания музыка отличается образительностью и символикой. Образительная сторона содержания музыки барокко – это продолжение интереса эпохи Ренессанса к природе и окружающему земному миру (например, А. Вивальди – программный цикл скрипичных концертов «Времена года», Ж. Рамо – «Перекликанье птиц», «Курица»). Французский клавесинист Ф. Куперен возвел программные названия пьес в систему. Появление оперы воплощает зримость событий. В музыке И.С. Баха – реализация идеологии протестантизма. Барочным жанром, наполненным образительностью с применением музыкально-риторических фигур, была оратория (Г. Гендель). Некоторые «бестекстовые» инструментальные произведения через их образительные моменты прочитываются как некие музыкальные картины (например, эмблематика «ХТК» Баха соотносится со строками из Евангелия).

О высочайшей развитости символики как стороны музыкального содержания свидетельствует творчество крупнейших композиторов барокко: К. Монтеверди, Г. Генделя, в особенности И.С. Баха. Проявляется она в разных аспектах: в символике слова, в системе музыкально-риторических фигур. Символика чисел для барокко была данью долгой традиции, определявшейся установками церкви, и была важна для музыки религиозного направления. Несомненными символами для музыки И.С. Баха были числа 3 (Божественная Троица), 7 (количество дней сотворения мира), 12 (число апостолов), 33 (возраст распятого Христа). Символичны также числа 14 и 41, как сумма чисел по немецкому алфавиту имени Bach и J.S. Bach.

Музыка, понимаемая с середины XVIII века как искусство, выражающее чувство, становится внутренне замкнутым автономным искусством, подчиняющимся собственно музыкальной логике, которая опирается на формообразующую гармонию и мотивно-тематическую работу. К эпохе венского классицизма сформировался не только специфический музыкальный тематизм, но и специфические типы музыкальной композиции. В это время происходит становление симфонизма как типа музыкальной драматургии.

Если эпоха барокко отличается поднявшимся уровнем эмоционального звучания и многостороннего символического смысла вокруг него, то в музыке классической эпохи (венские классики Гайдн, Моцарт, Бетховен) эмоция становится всеобъемлющей, а изобразительность и символика отходят на второй план. Наступает период становления «абсолютной музыки», то есть музыки в ее оптимальном выражении. Но даже здесь музыка в целом не игнорирует двух дополняющих сторон – изобразительной и символической.

Музыкальная парадигма искусства романтизма выделяется наибольшим за весь период Нового времени возвышением эмоционального содержания музыки в сочетании с новым подъемом музыкальной изобразительности (во второй половине XIX столетия), но второстепенной ролью символика. Романтическое искусство противопоставило тяготеющим к объективности музыкальным образам классицизма индивидуализацию смыслов, их лирико-поэтическую конкретность. Своеобразным противовесом «чистой музыки» была программность, словесно или пластически конкретизирующая достигшую высокой степени музыкальную выразительность. Содержание музыкальных эмоций в XIX веке обнаружило два ведущих направления: любовь и смерть. Недаром тогда были созданы два произведения, ставшие символически-ритуальными для будущих времен: «Свадебный марш» Ф. Мендельсона-Бартольди и «Похоронный марш» Ф. Шопена.

Во второй половине XIX века теория аффектов уже рассматривалась как анахронизм, особенно в ее жестком, «словарном» варианте. Но ее следы тянутся через столетие к попыткам создания «словарей музыкального выражения». Важным видом символика XIX века стали оперные лейттема и лейтмотив, исторически пришедшие на смену музыкально-риторическим фигурам – в качестве определенного музыкального оборота с закрепленным смысловым значением (оперы Р. Вагнера, Н. Римского-Корсакова). Музыкально-риторические фигуры же остались лишь как рудимент в виде индивидуальных случаев – у Шопена, Шумана, Глинки.

В XIX веке книга Э. Ганслика «О музыкально-прекрасном» (1854 г.) дала старт полемике вокруг содержательной стороны музыки. Автор, убежденный сторонник инструментальной непрограммной музыки, горячий поклонник Й. Брамса, отстаивает мысль, что «красота музыкального произведения есть нечто чисто музыкальное, то есть заключается в сочетаниях звуков без отношения к какой-нибудь чуждой немусыкальной сфере мыслей». Такое полное отрицание всех словесных указаний, заголовков, ремарок, комментариев, особенно если они принадлежат самому композитору, – преувеличение, неоправданное во всех случаях. Есть сочинения, восприятие которых требует знаний и учета немусыкальных фактов и указаний (например, «Карнавал» Р. Шумана).

К началу XX века становится ясным, что музыка не сводится к чисто звуковым, акустическим явлениям, но, как и каждый вид художественного творчества, транслирует некий духовный смысл, который и является ее содержанием. Однако это содержание без ощутимых потерь непереводаемо ни в какую иную языковую систему. Музыкальное искусство нового столетия характеризуется уже не индивидуализацией общего, а порождением индивидуальных смыслов в конкретном музыкальном произведении. Эмоциональная сторона достигла крайностей выражения, утратив полноту многообразия, предметная изобразительность пошла на убыль, зато символическая сторона достигла такой всеохватности, какой еще не было за всю историю музыкальной культуры. Художественно-эмоциональная абстракция достигает в искусстве XX века нового уровня. В эмоциональной области уходит слово «чувство», ставится под сомнение даже «эмоция», остается в основном «характер». Рушится эмоционалистская концепция музыки. Наступает резкая реакция против любовной лирики, как изжившей себя в романтизме.

Порождаются музыкальные смыслы, не имеющие непосредственных жизненных прототипов и аналогов, не поддающиеся типологизации и вербальному обозначению. Академическая музыка несет крупные потери в выражении простых человеческих

чувств. Образовавшийся вакуум заполняют бурно развившиеся субкультуры: джаз культивирует наслаждение, рок – взвинченное жизнеутверждение, авторская песня – лирическую задушевность и т.д. В самых радикальных направлениях XX века идет устремление в две крайности: к эмоциональной гипертрофии и к аэмоционализму. Первое характерно для музыкального экспрессионизма (Шёнберг, Берг), но также и для музыки Шостаковича, Шнитке, Пендерецкого, Тищенко; второе – для модернизма (Хиндемит, Стравинский) и особенно для послевоенного авангардизма (Булез, Ноно, Штокхаузен). Между этими полюсами – множество разнообразных промежуточных случаев.

На уровне средств художественной выразительности это проявляется в формировании новой системы языка. Тенденция культивирования утонченной чувственности обозначилась в музыке Дебюсси и последовательно развивалась на протяжении XX века (сонористика). Заявила о себе линия музыкального конструктивизма, у истоков которого стояли А. Шёнберг и А. Веберн. Новые принципы организации звуковой ткани, музыкального времени и пространства знаменовали смещение акцентов с эмоционального содержания на самоценность музыкальной организации, что корнями уходит в ряд поздних произведений И.С. Баха, поражающих слушателя не столько силой эмоционального воздействия, сколько тонкой интеллектуальной работой.

### **Заключение**

Интенсивные обменные процессы между культурно-историческими эпохами дают возможность обогащать содержание, углублять и расширять символику художественного языка. С одной стороны, человек стремится прочесть эти смысловые знаки, понять их, приспособить к своим нуждам (о чём свидетельствует актуальность на современном этапе таких наук, как семиотика и герменевтика). С другой стороны, понимая невыполнимость этой задачи, невозможность свести отношения с миром (художественной культурой) к рациональной формуле, он не стремится полностью разгадать эту тайну, оставляя место для интуитивного познания голоса самого бытия.

В связи с этим для понимания природы музыкального содержания, а также для объяснения его трансформации в историко-стилевом контексте и в процессе художественной коммуникации важно помнить, что музыка живет и функционирует только в индивидуальном опыте человека. Для постижения смысла музыкального произведения важны отношения между знаками (музыкальными произведениями) и композиторами. Поэтому центральными вопросами являются следующие: а) каково место композитора в созданном им произведении; б) каким предстает в этом произведении «мир»; в) каким образом представлены отношения между авторским «я» и «миром».

Музыкальное содержание претерпевает известные изменения в процессе своего движения от композитора к исполнителю, от исполнителя к слушателю. Музыка не только живет в индивидуальном сознании человека, но пропитывается содержанием и смыслами той культуры, часть и неразрывную сторону которой она собой представляет. Оставаясь знаком данной культуры, музыкальный текст принимает для людей нового времени и иной культуры такой смысл, который определяется своеобразием их миропонимания, особенностями их художественного и эстетического сознания. Таким образом, в процессе становления и развития музыкального искусства не только менялось содержание данных конкретных смыслов, но и происходили постоянные изменения природы, типологии музыкального смысла – менялось содержание понятия «музыка».

### **СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Михайлов, Д. О возможности и необходимости универсальной терминологии в музыке / Д. Михайлов // Вопросы философии. – 1999. – № 9. – С. 109–120.

2. Бычков, Ю.Н. О природе и типологии музыкального содержания / Ю.Н. Бычков // Музыкальная конструкция и смысл: сб. трудов. – Вып. 151. – М. : РАМ им. Гнесиных, 1999. – С. 8–21.
3. Холопова, В.Н. Музыка как вид искусства: учеб. пособие / В.Н. Холопова. – СПб., 2000. – 320 с.
4. Каратыгин, В. О музыкальной критике / В. Каратыгин // Критика музыковедения: сб. статей. – Л. : Музгиз, 1975. – С. 270–271.
5. Конюс, Г.Э. Научное обоснование музыкального синтаксиса / Г.Э. Конюс. – М. : ОГИЗ, 1935. – 31 с.
6. Адорно, Т. Избранное: социология музыки / Т. Адорно. – М. : Университетская книга, 1998. – 445 с.
7. Бонфельд, М.Ш. Введение в музыковедение: учеб. пособие для вузов / М.Н. Бонфельд. – М. : Владос, 2001. – 224 с.
8. Холопова, В.Н. Икон. Индекс. Символ / В.Н. Холопова // Музыкальная академия. – 1997. – № 4.
9. Якобсон, Р. Поэзия грамматики и грамматика поэзии / Р. Якобсон // Семиотика : антология. – Екатеринбург, 2001.
10. Чередниченко, Т.В. Тенденции современной западной музыкальной эстетики: к анализу методологических парадоксов науки о музыке / Т.В. Чередниченко. – М. : Музыка, 1989. – 221 с.
11. Кудряшов, А.Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв. : учеб. пособие / А.Ю. Кудряшов. – СПб. : Лань, 2006. – 432 с.
12. Конен, В. Театр и симфония / В. Конен. – М. : Музыка, 1983. – 278 с.
13. Маркус, С. История музыкальной эстетики : в 2 т. / С. Маркус. – М. : Музгиз, 1959. – Т. 1. – С. 44.
14. Асафьев, Б.В. Музыкальная форма как процесс / Б.В. Асафьев. – Л. : Музыка. Ленинград. отд., 1971. – 376 с.
15. Захарова, О.И. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приемы / О.И. Захарова. – М. : Музыка, 1983. – С. 4–21.

***Baranovskaya T.G. Substantial Aspect of Music and its Transformation in the Historical-style Context***

The article analyzes the problem of transformation of the substantial-sign nature of European musical art of XVII-XX centuries in the historical-style context. The understanding of the nature of musical maintenance assumes the inclusion to the process of cultural and art communications listener's individual experience, a piece of music and the composer. In the course of formation and development of musical art its substantial aspect evolves, there are constant changes of the nature, typology of musical sense.

Рукапіс паступіў у рэдкалегію 20.02.2012