

*В.Н. Холопова*

## ТЕОРИИ МУЗЫКАЛЬНОГО СОДЕРЖАНИЯ, МУЗЫКАЛЬНОЙ ГЕРМЕНЕВТИКИ, МУЗЫКАЛЬНОЙ СЕМАНТИКИ: СХОДСТВО И РАЗЛИЧИЯ

Три названные музыкальные теории составляют три главнейших специализированных направления в постижении смысла музыки. В этом состоит их очевидное сходство. Различия проистекают прежде всего из коренных свойств каждого явления: музыкальная герменевтика — это *толкование* музыки, музыкальная семантика — *значение* тех или иных явлений музыки, музыкальное содержание — *выразительно-смысловая сущность* музыки. Дальнейшие различия выявляются благодаря конкретным методам тех или иных ученых.

Рассмотреть названные теории логично в порядке их исторического появления. Подобно тому, как раньше возникла общая (немузыкальная) герменевтика, позднее — общая (немузыкальная) семантика, в той же последовательности сложились и соответствующие музыковедческие теории: музыкальная герменевтика проявила себя в начале XX века, музыкальная семантика — в конце 1920-х годов, а музыкальное содержание — в конце XX столетия. Объединяет их и то, что все они принадлежат Новейшему времени: XX — началу XXI века.

### **Музыкальная герменевтика**

Достаточно ясно определено, когда появилась музыкальная герменевтика и кто был ее начинателем. Немецкий музыкант-теоретик Герман Кречмар в 1902 году опубликовал статью «Побуждения к развитию музыкальной герменевтики». Сам он, как известно, стал прототипом Венделя Кречмара из романа Томаса Манна «Доктор Фаустус». Обращению к герменевтике в XX веке предшествовала огромнейшая традиция в две

тысячи лет. Не буду говорить о мифологическом Гермесе. Скажу о влиянии на музыку герменевтики протестантизма. Установкой на *толкование* Библии, которая лежит в основе этой религии, вполне возможно объяснить и жажду Иоганна Себастьяна Баха изображать каждое слово в кантатах и пассионах, о чем так много пишет Альберт Швейцер. Великий Бах выступает здесь и великим герменевтом. Герман Кречмар свою теорию герменевтики тоже связал с музыкой Баха. Но побудительным мотивом была другая сторона ее содержания. К концу XIX века достаточно укрепилась формалистическая позиция Эдуарда Ганслика с его тезисом «содержание музыки — движущиеся звуковые формы» [11, 67]. И Кречмар посчитал необходимым выработать противоположное направление. Он выдвинул идею *аффектного толкования* музыки Баха как необходимого для понимания ее сути. Конечно, он возрождал здесь аффектный кодекс эпохи барокко. Но возможно сказалась и установка романтизма XIX века — музыки как языка чувств. Ведь Кречмар полагал, что вся музыкальная форма, начиная с интервала, мотива, темы, происходит от определенного заданного аффекта. И считал, что музыке больше, чем другим искусствам, требуется объяснение ее смысла и характера. Что же касается его собственных аффектных толкований музыки, то по отношению к Прелюдии C-dur из I тома «Хорошо темперированного клавира» он представлял себе «Мечтание», а к Фуге — мужественное решение принять будущее, как оно есть. На русском языке о подходе Кречмара обстоятельно написала София Беляева-Экземплярская в 1927 году. Статья называлась «Музыкальная герменевтика» [5]. Беляева-Экземплярская, помимо работы Кречмара, выделила также и «практически-эмпирическую герменевтику» [5], к которой отнесла, в частности, тип анализа Альберта Швейцера по отношению все к тому же Иоганну Себастьяну Баху. При этом автор статьи использовала термин «содержание», беря его и в единственном, и во множественном числе.

Ярчайшим представителем герменевтики первой половины XX века стал Арнольд Шеринг, учившийся и у Германа Кречмара. В 1914 году вышла его статья «К обоснованию музыкальной герменевтики» [57]. А особенно показательна его книга 1936 года «Бетховен и поэзия» [56]. Шеринг осмеливается на протяжении объемной книги толковать смысл чисто инструментальных произведений композитора избыточными иллюстрациями из немецкой, итальянской, античной поэзии. Здесь симфонии, скрипичные и фортепианные сонаты («Крейцера», «Патетическая», «Вальдштейн-соната» и т. д.). Например, если Девятая симфония в финале содержит текст Шиллера, то и к трем преды-

дущим частям он подбирает тексты Шиллера. А вот как истолковывает Шеринг знаменитое Allegretto из Седьмой симфонии Бетховена.

Он предполагает, что в этой музыке могут быть скрыты стихи «Реквиема по Миньоне» из «Годов учения Вильгельма Мейстера» Гёте (книга 8, глава 8, вставные церемониальные тексты, исполняемые незримым хором и четырьмя мальчиками) [56, 223–226].

Шеринг исходит из того, что ритм стиха Гёте (типичного для него) точно ложится на данный музыкальный ритм:

Схема 1



В русском переводе это звучит так (метрика другая): «Кого принесли вы в наш мирный приют?» [13, 475–476].

В своем толковании Шеринг по тактам расписывает всю форму Allegretto, указывая, какие поэтические строки каким тактам соответствуют [56, 223–226].

Такты	Музыка	Текст
1–2	вступительный аккорд	
3–26	вся тема до 1-й вариации	Хор «Привет тебе, первенец юности, в нашем кругу! Скорбный тебе наш привет!»
27–50	1-я вариация	(Хор) «Старцам одним подобает охотно, без грусти, вступать в этот тихий покой, и строгий их круг пусть лелеет милое, милое наше дитя!»
51–74	2-я вариация	Мальчики «Увы, как горестно нести ее сюда! Увы, рок судил ей остаться здесь навеки».
75–101	3-я вариация	Хор «Взгляните на эти могучие крылья! Взгляните на легкий и светлый покров!»
102–116	A-dur	Мальчики «Увы! Крылья уже не поднимут ее! Легкими волнами не будут струиться покровы! Когда мы венчали розами ее головку, она приветливо и нежно смотрела на нас».
117–149		интермедия без текста
150–173	a-moll	Мальчики «Увы! Мы здесь утратили подругу, она не бродит боле по садам, цветов не собирает на лугу. Плачьте, мы оставляем ее здесь! Плачьте, мы хотим остаться с нею!»

174–182		продолжение
183–213	фугато	Хор «Дети! Вернитесь к жизни! Слезы вам осушит свежий ветер, что играет над извилами ручья».
214–224		продолжение
225–246	A-dur	Мальчики «Воспрянем и вернемся к жизни! Пусть день дарует радость и работу, а вечер принесет покой и сон ночной вселит в нас силы».
247–254		интермедия без текста
255–270	a-moll, pianissimo	Хор «Дети, к жизни торопитесь воспарить! В светлом одеянии красоты да встретит вас любовь с небесным взором, с венцом бессмертия вокруг главы!»

Шеринг в своей книге подставляет поэтический текст также прямо в ноты и публикует в качестве нотного примера вокальное произведение Бетховена вместо инструментального.

В российском музыкознании еще не создавались работы об Арнольде Шеринге, не вырабатывались какие-либо оценки его герменевтики. Сам подход к «абсолютной музыке» с позиции свободных поэтических фантазий всегда был для российской музыкальной теории табу. Моя критика герменевтики Шеринга опубликована. А к анализу именно Allegretto из Седьмой симфонии Бетховена мы еще вернемся.

На немецкой почве, в продолжение направления Германа Кречмара, в 1970-е годы возник новый этап, получивший название «новая герменевтика». Он был связан, в частности, с именем Карла Дальхауза. Имеется в виду сборник по музыкальной герменевтике, составленный Дальхаузом (1975) [44], а также другие его работы [см.: 38, 4–63]. Новизна этой герменевтики состояла, во-первых, в отходе от попыток толковать музыку языком свободных поэтических фантазий, во-вторых, акцент был перенесен на содержание мысли, суждений о музыке. Установка Дальхауза на «понимание» была развита в работах Ханса Хайнриха<sup>1</sup> Эггебрехта [47].

В России Дальхаузу и его герменевтике был посвящен ряд серьезных исследований. Прежде всего, это работа Татьяны Чередниченко «В сторону герменевтики: современное западное искусствознание в поисках методологического синтеза (на материале

<sup>1</sup> По просьбе автора статьи имена немецкого ученого даются в транслитерации, отличающейся от нормативной. — *Ред.*

музыкознания)» (1994, 2012), где имеется отдельный пункт «Новая музыкальная герменевтика» [38, 46–63]. Также — статья Мориса Бонфельда «Музыкальная герменевтика и проблема понимания музыки» [8]. Наконец, работы Михаила Пылаева — статья «К. Дальхауз и Э.Т.А. Гофман: герменевтическая модель “абсолютной музыки”» [26] и монография «Проблемы анализа музыки в трудах Карла Дальхауза» [27]. Однако, ни «новая герменевтика», ни «понимание» Дальхауза не получили в России заметного научно-практического развития.

Музыкальной же герменевтике в целом за последние тридцать лет в России уделяется все больше внимания. В 1984 году была выпущена обзорная брошюра Татьяны Чердниченко «Герменевтика и музыкознание» [37]. В 1994 году в Москве была защищена кандидатская диссертация С.М. Филиппова по философским наукам о Германе Кречмаре [30]. Филипповым выпущена также монография «Феноменология и герменевтика искусства» [31], защищена докторская диссертация «Искусство как предмет феноменологии и герменевтики» [29].

Среди новейших направлений в толковании герменевтики у российских авторов, наряду, скажем, с герменевтикой музыкального текста [6] заметны любопытные новые линии: исполнительская и просветительская. Так, Анна Благая утверждает: «Музыкальная герменевтика — истолкование смыслов, содержания музыки — отправная точка для *творчества* музыканта-исполнителя» [7].

Просветительское применение термина «герменевтика» нашел Алексей Трифонов (историк, журналист, продюсер, в частности, Теодора Курентзиса): в 2013 году он объявил цикл лекций «Музыкальная герменевтика: умеем ли мы слушать музыку?» Задача слушателей курса — учиться понимать и интерпретировать произведения классической музыки, самим сравнивать различные исполнения. Место проведения — Центр современной культуры «Гараж» в московском Парке культуры и отдыха имени М. Горького, вход свободный, число мест ограничено.

Таким образом, направление музыкальной герменевтики, благодаря принципиальной свободе своего метода, решает задачи от весомого культурного импульса, продвигающего мышление о музыке (как у Германа Кречмара), до популяризаторской беседы о музыке со слушателями (у Алексея Трифонова).

### Музыкальная семантика

Вопрос о том, кто впервые применил в музыковедении этот термин, пока не вполне ясен. Основные зарубежные работы со словосочетанием «музыкальная семантика» в названии приходятся на период от последней трети XX и начала XXI века. Однако в России этот термин обнаруживается на десятилетия раньше. Несомненно, одним из первых, кто его ввел, стал крупнейший русский музыковед советского периода Борис Асафьев. Термин «музыкальная семантика» он ввел в первой книге своего главного теоретического труда «Музыкальная форма как процесс», законченной в 1929 году и впервые опубликованной в 1930 году. Он сам это разъяснил в данном труде, указав, что заимствовал понятие «семантика» из языкознания. Асафьев искал термин вместо «музыкальной символики». «Мне кажется, что правильным было бы решительно отказаться от понятия «музыкальная символика <...> Гораздо ближе и вернее воспользоваться термином языкознания и во всех случаях тесной связи музыки через определенно образные интонации с окружающей действительностью относить эту связь как выражение вполне реального взаимоотношения к области *музыкальной семантики*. И для учения о музыкальном содержании, и для установления взаимодействия между словесной речью и музыкальными интонациями <...> — изучение, анализ и своего рода систематика проявлений музыкальной семантики были бы чрезвычайно ценными и просто необходимыми опорными данными, тогда как от музыкальной символики (опять одно из наследий формальной эстетики) нет моста к живой музыкальной и речевой интонации в силу абстрактности этого термина» [2, 207]. Заметим попутно, что в высказывании Асафьева есть слова «учение о музыкальном содержании».

Здесь необходимо констатировать, что новый асафьевский термин возник до того, как семиотик Чарльз Уильям Моррис в 1938 году в книге «Основы теории знаков» разделил семиотику на три части — синтактика, семантика и прагматика [25]. Следовательно, Асафьев шел не от семиотики, а от лингвистики. В языкознание же «семантику» ввел французский лингвист Мишель Бреаль в 1897 году [45].

Однако сам Асафьев оказался непоследователен в отношении термина «музыкальная семантика». В 1947 году он выпустил вторую книгу того же труда («Музыкальная форма как процесс») под названием «Интонация» и посчитал нужным отказаться от названного термина, мотивировав тем, что «музыкальную семантику» стали понимать не так, как он мыслил. «Почти совсем я не пользуюсь в этой работе образным

перефразированием впечатлений от музыки. Отказался я здесь и от моего термина “музыкальная семантика”, привившегося, но, увы, не в том содержании, как я мыслил (см. «Музыкальная форма как процесс» [книга первая]). Примат содержания в музыке для меня всегда существовал. Но я привык слышать то содержание в музыкальном произведении, какое оформлено композитором, а не “слушать симфонию” под предуказанное ей извне мнение, может быть философски и ценное, но которого в данном произведении данного композитора нет и быть не могло» [2, 215].

И все же, несмотря на асафьевский самоотвод термина, тот уже вошел в российскую музыкальную жизнь — как слово, необходимое для обозначения музыкального смысла. И далее музыкальная семантика стала в России не только одним из направлений музыкальной науки, но распространенным *способом лексического мышления* о музыке, больше, чем в других странах.

Сразу вслед за Асафьевым его понятия «интонация» и «семантика» подхватила известный фольклорист Зинаида Эвальд, начавшая искать в народной музыке смысловые, семантические единицы, которые определила как «интонационные комплексы» [см.: 5]. По линии фольклористики семантические поиски продолжились и в 1940-е годы. Дальнейший этап развития музыкальной семантики в России составил ряд работ 70–80-х годов, из которых выделим диссертацию Сергея Мальцева «Семантика музыкального знака» [24]. С 2000-х годов образовались творческие центры по изучению данной проблемы.

Из зарубежных работ наиболее значительные с названием «музыкальная семантика» обнаруживаются в 1960–1980-е годы. Отметим исследования Алена Даньелу «Музыкальная семантика» (1967) [46] и Владимира Карбузицкого «Очерки по музыкальной семантике» (1986) [50].

Даньелу, используя термин «семантика», возникший как раз на французской почве, рассмотрел смысловые значения музыкальных интервалов, наделив их различными эмоциональными оттенками: веселые, печальные, мужественные [см. по: 16, 180]. В смысловом рассмотрении именно композиционных элементов он близок таким западным искателям смысла в музыке, как Леонард Майер, Дерик Кук и многим другим, и отличается от ученых направления Асафьева, использующих музыкально-смысловое понятие «интонация».

В биографии Владимира Карбузицкого примечательно то, что он по происхождению чех, переехавший в Германию. А в чешском музыковедении достижения Асафьева

были глубоко усвоены и развиты. Достаточно сказать, что Ярослав Йиранек опубликовал на чешском языке исследование «Асафьевская теория интонации, ее генезис и значение» (1967) [49]. На коллоквиуме «Структура и семантика музыки» 2006 года в Дармштадте названная книга Карбузицкого рекомендовалась как научный источник, а одно из заседаний было посвящено герменевтической теме «понимания музыки» у Эггебрехта.

Одним их современных направлений в зарубежной музыкальной семантике стало соединение ее с когнитивным музыковедением, изучением работы сознания, мозга, например в публикациях Оле Кюля, Стефана Кёльша (с соавторами) [53; 52].

Возвращаясь к России, отметим, что самым значительным научным центром по изучению семантики стала «Лаборатория музыкальной семантики», организованная в 2001 году при Уфимской академии искусств музыковедом Людмилой Шаймухаметовой. Свою научную задачу она увидела в том, чтобы выявить в музыкальном тексте элементы, наделенные определенным *значением*. Ее научная методика не герменевтична, а именно семиотична. Она занялась исследованием «мигрирующих формул», переходящих из произведения в произведение [40, 62–63, 65–135; 41]. Главным предметом ее изучения стало творчество венских классиков, у которых она заметила десятки музыкальных оборотов с точным значением, наподобие музыкально-риторических фигур барокко. Она их классифицировала: сигналы — роговые сигналы, фанфары; речь — восклицание, вопрос, плач, скороговорка; пластика — реверансы, поклоны, прыжки; музыкальные инструменты — знаки свирели, бурдона; бытовая музыка — ритмоформулы менуэта, гавота, сицилианы, сарабанды.

Такое смысловое прочтение музыкального текста преобразовало всю педагогику Шаймухаметовой и ее научной школы, поскольку семантический подход был внедрен в преподавание начиная с первых классов детской музыкальной школы.

Нахождение множества устойчивых формул в классическом стиле имеет принципиальное теоретическое значение для музыкального искусства. Оно доказывает, что музыка имеет свойства языка, обладает лексемами. А ведь в языковых свойствах музыке отказывали крупнейшие ученые, например, американский философ Сусанна Лангер, считавшая музыку лишенной словаря, элементов с фиксированным значением: «...это, логически выражаясь, еще не язык, поскольку у музыки нет никаких слов» [23, 204]. (В теории содержания мы формулируем: музыка есть язык, но не все в музыке сводится к языку, ввиду огромной области бессознательного).



Между тем, проблема музыкального языка вызвала интерес целого ряда российских ученых разных поколений. Вопрос ребром поставил Юзеф Кон в статье «К вопросу о понятии “музыкальный язык”» [22], соотнеся музыкальный язык с языками естественными, искусственными и смешанными. Марк Арановский пришел к констатации в музыке «музыкальных лексем»: «Под музыкально-речевой *лексемой* мы будем понимать любое относительно краткое образование, которое входит в текст как *целое*» [1, 70]. Евгения Чигарева, исследуя стиль Моцарта, установила в нем такие языковые элементы, как «риторические фигуры», «общеклассицистские музыкальные формулы и жанровые модели», «авторские семантические фигуры» и другие [39].

Примечательно, что параллельно Шаймухаметовой и примерно в те же годы сходный аналитический подход был выработан в США, у Леонарда Ратнера (продолжен его учеником Виктором Кофи Агаву). Это была теория «*топиков*» (термин впервые введен в 1980 году) также на примере творчества венских классиков, с некоторым буквальным совпадением топиков с формулами уфимского профессора: менуэт, сарабанда, фанфара, вздох и другие [54; 55; 43].

Стоит обратить внимание еще на одно название наименьшей музыкальной смысловой единицы, которое ввел английский исполнитель популярной музыки Филип Тэг, изучая ее строение. Он предложил (со ссылкой на К. Сигера [C. Seeger]) термин «*музема*» по образцу «морфемы» как мельчайшей единицы речи [58].

В России центром притяжения семантических работ стал также ряд конференций, организованных музыковедом Ириной Стогний в Российской академии музыки имени Гнесиных, с последующими регулярными изданиями сборника «Семантика музыкального языка» (с 2004 по 2006 год было опубликовано три выпуска). Но в отношении методов здесь происходит свободный поиск смысла любых композиционных явлений: тональности, фактуры, тембра, ритма, темы, цитаты, музыкальной формы. Авторы публикаций признают, что методологически происходит сближение семантики с герменевтикой. Практически это зависит от усвоенной культурной традиции автора той или иной работы. Сближение научных линий идет и на диссертационном уровне [15].

Понятие «семантика» используется и в учебно-просветительских целях. Так, было выпущено учебное пособие Н.Л. Вашкевича «Семантика музыкальной речи. Музыкальный синтаксис. Словарь музыкальных форм» [10]. От учебника по элементарной теории музыки пособие отличается смысловой характеристикой большинства приводи-

мых теоретических понятий. При этом автор привлекает весьма многочисленную литературу, включая Альберта Швейцера и Дерика Кука. Вот простейшие примеры его семантических определений. Восходящее движение в мажоре (от I к V ступени) «выражает нарастающую, активную, утвердительную эмоцию радости», нисходящее движение в миноре (от V к I ступени) «передает угасающую скорбную эмоцию». Двудольный метр — «более жесткий и управляемый», трехдольный — «более мягкий и непринужденный». Синкопа в быстром темпе — «общее оживление, праздничность, ритмическая активность, упругость», в медленном темпе — «скованная, сбивчивая речь, стесненное дыхание». А для характеристики ритмов сердца в музыке автор прибегает к консультациям врача-кардиолога и ЭКГ [10].

Семантическое направление по сравнению с герменевтическим предстает как более точное по методам, в силу этого весьма широко распространенное, особенно в российском музыкознании (в данной статье нет возможности охватить весь объем работ в этой области).

### **Музыкальное содержание**

Мысль о развитии теории музыкального содержания возникла в конце XX века по той же причине, что и герменевтика Кречмара столетием раньше. Если Кречмар своей позицией противопоставил себя Ганслику с его формалистическим пониманием музыки как «движущихся музыкальных форм», то в России в конце XX века все теоретические учения были чисто композиционными, и вся вертикаль музыкального образования включала только музыкальную грамматику: сольфеджио, элементарную теорию музыки, гармонию, полифонию, музыкальную форму. Необходимость содержательного противовеса для формирования адекватного мышления музыкантов о музыке стала абсолютно очевидной.

Обоснование «музыкального содержания» как теоретической категории впервые было осуществлено мною в 1980 году, в рукописи работы «Музыка как вид искусства», где вторая часть именовалась «Строение содержания музыкального произведения» [32]. В философию термин «содержание» (Inhalt, Gehalt) ввел, как известно, Гегель. Мое определение музыкального содержания в самом кратком виде было упомянуто в начале статьи: *выразительно-смысловая сущность музыки* [34, 3]. Если герменевтика — толкование, семантика — значение, то содержание — категория более широкая.

По сравнению с философской диадой «форма — содержание» музыковедческое понятие — это монокатегория. Дело в том, что в музыке, да и в других искусствах, расщепление на «форму — содержание» оказывается практически нереализуемым. Например, эмоциональная волна подъема и спада у Чайковского — это форма или содержание? Крупный российский эстетик Виктор Бычков замечает, что искусствоведы, во избежание путаницы в форме и содержании, предпочитают не пользоваться ни одним, ни другим словом: «...Разделить форму и содержание не удастся даже искусствоведам, поэтому они, как правило, вообще и совершенно справедливо избегают этих понятий...» [9, 305–306].

Нашему «содержанию» как монокатегории твердую поддержку оказывает ни кто иной, как сам Гегель. В своей «Эстетике» он утверждает: «В художественном произведении нет ничего другого, помимо того, что имеет существенное отношение к содержанию и выражает его» [12, 103]. К логичности монокатегории пришел и Виссарион Белинский. Он сделал вывод, что простой талант опирается на достоинства либо одной формы, либо одного содержания, а в шедевре искусства неразрывно соединяется то и другое вместе, и для обозначения этой слитности Белинский применил новый термин «конкретция» [4, 113–114; 3, 291].

Важно сравнение нашего «содержания» также и с семиотической диадой «план содержания — план выражения». Очевидно, что таким путем в новой науке осуществлена замена устаревшей диады «форма — содержание». С нашей точки зрения, семиотическая диада — это два состояния содержания: план содержания — внутреннее содержание, не имеющее языка, а план выражения — внешнее содержание, имеющее какой-либо язык. Эта ситуация прекрасно может быть проиллюстрирована на примере статьи Альфреда Шнитке «На пути к воплощению новой идеи» (1982) [42]. В соответствии с логикой Шнитке, авторский замысел может быть назван планом содержания, а написанное музыкальное произведение — планом выражения. При этом, по его мысли, авторский замысел до конца не может быть реализован никогда.

Термин «музыкальное содержание» при переводе принимает вид на немецком языке — *der musikalische Inhalt, musikalischer Gehalt*, на английском — *musical content*, на французском — *le contenu musical*, на китайском — *yīnyuè nèiróng*.

Следует отметить, что параллельно с выработкой музыкально-содержательных идей в России нечто близкое этому возникло в США и получило название «новое музы-

коведение». Его основоположниками стали Сюзен МакКлари (Susan McClary), Лоуренс Креймар (Lawrence Kramer), Роуз Субботник (Rose R. Subotnik). Появился призыв быть дальше от нот и ближе к восприятию музыки. Однако через какое-то время идеи этой группы получили упрек в том, что в «новом музыковедении» заметна старая герменевтика. А в адрес феминистки МакКлари заслуженно раздались осуждающие голоса за ее «убийственные фрейдистские фантазии» в книге «Женские окончания: музыка, пол и сексуальность» (1991) [51].

В России в развитии теории музыкального содержания сложились две научные школы — московская и астраханская. Сначала остановлюсь на *московской школе* (на моих разработках с 1980 года до настоящего времени, применяемых также и моими учениками).

Чтобы не впасть в сомнительный субъективизм и претендовать на научность, сразу же потребовалось заняться систематизацией и выработкой необходимых методов, то есть выстраиванием самой теории музыкального содержания. В 1980 году мною была сформирована система девяти масштабных уровней содержания музыкального искусства, на основе существующих ветвей музыковедения, по принципу от общего к частному [32, 181–182].

Это содержание:

- 1) музыки (академической) в целом,
- 2) исторической эпохи,
- 3) национальной художественной школы,
- 4) музыкального жанра,
- 5) музыкальной формы,
- 6) композиторского стиля,
- 7) отдельного произведения,
- 8) исполнительской интерпретации,
- 9) музыкального произведения в восприятии слушателя.

При взгляде на эту систему оказалось, что уровни музыкального содержания разработаны в российском музыкознании очень неравномерно. Так, содержание музыкального жанра исследовано превосходно (Виктор Цуккерман, Арнольд Сохор, позже Алла Коробова и другие ученые) и широко внедрено в обучение музыкантов. По содержанию слушательского восприятия на тот момент (1980-е годы) теоретических ра-

бот не было никаких. Позднее для закрытия этого белого пятна я использовала книги музыковеда-психолога Дины Кирнарской [20; 21].

Но самым остроактуальным для развития теории содержания оказался первый уровень — содержания музыки (академической) в целом. Дело в том, что это была область знаний эстетики, тогда опутанной стальными догмами марксистско-ленинской философии. В результате мне потребовалось разработать такие новые понятия, как «три стороны музыкального содержания» и «специальное и неспециальное музыкальное содержание», что соответственно нашло отражение и в названиях моих работ [35; 34].

*Специальное содержание* — тот аспект содержания музыки, который присущ одному лишь музыкальному искусству. *Неспециальное содержание* — то, которое присутствует как в музыке, так и вне музыки [34, 3]. Таким образом, удалось избавиться от неестественной для искусства пары «форма — содержание», разрывающей единое целое на два разных «предмета». Главное здесь — признание за искусством (музыкой) собственного содержания, не являющегося отражением внешнего мира.

*Специальное содержание* имеет эстетическую, психологическую и другие характеристики. Важнейшая из них эстетическая — это «*эстетическая гармония*» (укрупненно — красота). То есть, все элементы композиции идеально соответствуют друг другу, образуя совершенное целое. И это совершенство, гармония восхищает, доставляет удовольствие, благодаря чему мы констатируем и психологическую характеристику специального содержания — эмоционально *позитивную* (укрупненно — радость).

Именно для достижения эстетической гармонии получили развитие интервалы, лады, тональности, гармония, метроритмика, полифонические приемы, музыкальная форма. А о том, какое удовольствие могут доставлять чисто композиционные элементы, можно судить по высказыванию музыкантов тех времен, когда специальное содержание в музыке господствовало. Приведу цитату из Джозеффо Царлино (XVI век): «...если кто-либо услышит какую-нибудь кантилену, не выражающую ничего, кроме гармонии, то он получит только удовольствие от нее из-за соотношения расстояний между звуками...» [36, 451].

Но и начиная с эпохи Нового времени, когда произошло революционное расширение неспециального содержания в музыке Европы, у самых великих гениев специальное содержание оставалось на недостижимом уровне совершенства. Например, у Моцарта: его симфония g-moll (№ 40, К. 550) сочинена так, что допускает инверсию, со всей

фактурой и правильной гармонией (экспозиция I части). Наличие незримого, но реального зеркально-симметричного отражения в музыкальной ткани свидетельствует о непревзойденном совершенстве моцартовской музыки.

Специальное музыкальное содержание дает возможность и для цифрового исчисления своих совершенств. Например, у того же Моцарта в главной теме I части e-moll'ной сонаты для скрипки и фортепиано (№ 5, К. 304) на 20 нот приходится 20 структурных закономерностей: гармонических, линейно-мелодических, мотивных, метрических, ритмических. Открывается перспектива делать подобные измерения и по отношению к любым другим темам с соответствующими выводами.

*Неспециальное музыкальное содержание*, имеющееся как в музыке, так и вне музыки, кажется совершенно необъятным. Но теоретически оно сводится к триаде категорий, которые соответствуют триаде знаков Пирса (в обратном порядке) и предстают как идеи, предметы (и явления) действительности, человеческие эмоции (см. далее).

Примеры привести чрезвычайно легко. Идеи в музыке: религиозные, философские, научные, этические, эстетические, естественных и исторических наук, наук об искусстве, индивидуальные идеи отдельных музыкальных произведений и т. д. Предметы и явления: изображение водной стихии, птиц, движений человека, машин, явлений природы (рассвет, наступление ночи) и т. д. Эмоции: радость, печаль, гнев, страх, безразличие и т. д.

В соотношении специального и неспециального содержания существует два логических случая — согласование и противоречие. Согласование — это совпадение по психологическому качеству положительного и отрицательного. Например, в начальной теме Увертюры к опере Бизе «Кармен» видно ярко выраженное согласование: сюжетная идея праздника (неспециальное содержание, знак плюс) и повышенная мажорность гармонии в сочетании с бодрой активностью ритмики (специальное содержание, также знак плюс). А в так называемой «теме рока» (d-moll) — очевидное противоречие: сюжетная идея смерти (знак минус) и радующая красота гармонии, голосоведения, мелодики (знак плюс). В случае противоречия специального и неспециального аспектов содержания возникает поражающий эстетический парадокс, свойственный многим великим произведениям искусства. Например, в коде финала Шестой симфонии Чайковского неспециальное содержание — это пронзительная скорбь, специальное же содержание — доставляющее наслаждение совершенство мелодики, гармонии, ритмики, игры инструментов, а в итоге — потрясающий художественный шедевр на все времена.

*Понятие трех сторон музыкального содержания* было мною намеренно выведено из триады знаков Пирса — икон, индекс, символ. Икон, согласно Пирсу в его разъяснении о музыке, интерпретирован мною как эмоция, индекс — как изобразительность, символ — как символ (доказательства приведены в моих публикациях) [35; 32].

Икон первоначально был осознан Пирсом по отношению к зрительному ряду: фигуры в реалистической живописи представляются зрителю самой реальностью. Но в письме к леди Уэлби (1904) чувство, возбуждаемое музыкальным произведением, он также рассматривает в качестве изображения, репрезентации замысла композитора и применяет термины *icon*, *iconic*. То есть, икон в музыке — это эмоциональный знак. Примеры Пирса на индекс: стук в дверь — знак человека за дверью, развалистая походка — знак моряка. В музыке этой логике отвечает зрительное изображение: не зримый вид океана, а имитация движения волн через колыхающуюся фактуру; не вид летящего шмеля, а стремительное мелодическое движение с вращениями. Символ как знак по договоренности предстает в виде музыкально-риторических фигур, лейттем, цитат, монограмм композиторов, различных чисел и многого другого.

Из трех сторон музыкального содержания эмоциональная сторона определяется как обязательная для всей музыки, изобразительная и символическая — как необязательные [33, 87].

Знание данных трех сторон музыкального содержания открывает возможность анализировать и целые исторические эпохи, и отдельные стили композиторов, и единичные сочинения.

Возьмем *эпохи*. В эпоху барокко все три стороны представлены на оптимально высоком уровне: произошло становление целой системы сильных аффектов, изобразительность достигла «гиперреализма» (у И.С. Баха), символика выразилась в системе музыкально-риторических фигур, использовании хоралов (в других произведениях), сакральных чисел и т. д. У венских классиков повысилось значение эмоциональной стороны, а изобразительность и символика заняли второстепенное положение. У романтиков XIX века эмоции достигли апогея, а изобразительность проявилась неравномерно: в первой половине столетия занимала скромные позиции, но во второй половине достигла пышного расцвета. Символика оставалась второстепенной. В XX веке (который мною в музыке назван эпохой культурной поляризации, или «поляризмом») на первый план содержания в академической музыке вышла символика, насчитывающая не менее

десятка разных видов (стилей, жанров, цитат, имен, чисел, жестов и т. д.), эмоции достигли крайностей (драмы крика в австрийском экспрессионизме, эмоциональная «сухость» в пуантилизме), изобразительность стала второстепенной (представлена во многом — в музыке для детей).

Если сравнивать *стили*, сопоставим, например, Веберна и Булеза. Но здесь надо показать одну дифференциацию в теории музыкальных эмоций XX века. Мною сделано подразделение на «эмоции миметические» — подражающие человеческим чувствам — и «эмоции энергетические» — обладающие только напряжениями и разрядками энергии. В результате у Веберна мы констатируем порой яркие миметические эмоции: трагические, просветленные, восторженные, спокойные. Имеется у него также и изобразительность — во всей вокальной музыке, кантатах и вокальных циклах. У Булеза же музыка «населена» эмоциями только энергетического типа, предметная изобразительность отсутствует принципиально. Лишь в символике у обоих композиторов можно наблюдать общность — это числовая символика, но она при этом неодинаковая.

Когда берем *одно произведение*, например, прелюдию и фугу Баха, то мы находим там и спрятанный хорал с предполагаемыми словами, и очевидные музыкально-риторические фигуры. Через их символику прочитываем какой-либо эпизод из скрытого евангельского сюжета, который подсказывает и определенную картинную изобразительность, а вместе с выразительностью всех музыкальных средств и соответствующий аффект. Наше восприятие произведения по его содержанию оказывается весьма полным.

Помимо использования названных категорий, в практическом анализе произведений (в Московской консерватории) мы прибегаем и к своим методам толкования, но только при наличии каких-либо структурных доказательств. Вернемся к Allegretto из Седьмой симфонии Бетховена. Шеринг исходит из трактовки стиха. Но в музыке налично жанр шествия с редчайшей у Бетховена темой-ритмом — это античная адоническая стопа, указывающая на миф об Адонисе [48].

Схема 2



Есть еще два доказательства. Уникальны начало и в особенности конец этой классической формы — на абсолютно аклассичном квартсекстаккорде! А кварту внизу можно представить себе как амбитус античного лада. Кроме того, в гармонии главной темы появляется «пустое» трезвучие, без терции, передающее нечто древнее, архаичное.



В *астраханской научной школе* лидером является Людмила Казанцева, опубликовавшая целую библиотеку трудов по музыкальному содержанию. Она создала также «Проблемную научно-исследовательскую Лабораторию музыкального содержания» (2009), которую ныне и возглавляет. Если позиция московской школы идет от системы музыковедческих наук, с выработкой новых категорий, то установка Казанцевой связана с рассмотрением музыки сквозь призму искусства и культуры в целом. Отсюда — не только такие ее книги, как «Автор в музыкальном содержании», «Основы теории музыкального содержания» с рядом книг-сателлитов, но и «Музыкальное содержание в контексте культуры» [17; 19; 18]. Построенная ею логическая система музыкального содержания простирается от тона как нижнего предела до идеи как высшей смысловой единицы, с включением таких элементов системы, как интонация, музыкальный образ, тема, драматургия.

Показательно, что тему, эту традиционную музыкально-композиционную единицу, Казанцева трактует также и как «общехудожественную тему», и даже «общечеловеческую тему». Ею называются темы о личности человека («Человеческий голос» Ф. Пуленка, «Художник Матис» П. Хиндемита), об этапах жизни человека («От колыбели до могилы» Ф. Листа), о природе («Времена года» разных авторов), о космосе («Планеты» Г. Холста, «Дыхание Космоса» В. Ульянича), темы из области химии, математики, медицины и т. д. [19, 240–252]. В результате очерчивается поистине необъятный мир содержательных интересов музыки.

Содержательная интерпретация музыкальной темы у Казанцевой была предвосхищена подходом Екатерины Ручьевской в ее концепции музыкальной темы. В книге «Функции музыкальной темы» она ввела понятие «внетекстовые функции тематизма» и рассмотрела как тематические явления пространственные эффекты (эхо), типы движения (танцы), шумы и звуки действительности (пение птиц, шум волн), речевые интонации и интонемы (выражение гнева, восторга), музыкальные прообразы (фанфары, романс, баллада) [28, 15–45].

Что же касается *музыкального образа*, то этот феномен, неотъемлемый от сочинения, исполнения и слушания музыки, ни в какой российской музыковедческой работе не был рассмотрен столь многосторонне и с таким количеством ссылок на музыкальные произведения, как в книге Казанцевой «Основы теории музыкального содержания».

В исходном определении образа в музыке у Казанцевой закономерно присутствует «представление»: «музыкальным образом естественно назвать художественное представление, воплощаемое («материализованное») в музыкальном звучании» [19, 136]. В качестве объективной составляющей музыкального образа она рассматривает «сферы музыкальной образности», куда входят: мир человека, мир вне человека, мир музыки. Внутри каждой сферы есть свои подразделения. Так, мир человека — эмоциональность, мышление, речь, психические состояния, характер и т. д. Мир вне человека — природа, ее обитатели, машины, космическая энергия и т. д. Мир музыки — тон, тембр, игра на инструментах, звуковысотные системы и т. д. Казанцева охватывает образ в музыке и такими общими категориями бытия, как время и пространство. При этом весь необъятный мир, могущий запечатлеваться в музыкальном образе, отличается от мира музыки как такового именно тем, что это — представления субъекта, то есть образы самого музыковеда-исследователя.

Закономерно, что три названных основных музыкально-смысловых направления — герменевтика, семантика и содержание — пересекаются друг с другом. Мы упоминали соединение аспектов семантики и герменевтики в диссертации Юрия Захарова. Любопытен следующий синтез герменевтики с теорией музыкального содержания в диссертации по педагогическим наукам С.А. Давыдовой «Предмет “Музыкальное содержание” в аспекте герменевтики: начальная педагогика» [14]. Автор проводит мысль, что как раз данный предмет способен быть базой для *понимающей личности*. Скажу, что именно такая перспектива и способствует неуклонному распространению музыкально-содержательных предметов по всей России на всех уровнях музыкального образования. В настоящее время мы располагаем достаточно отработанной методикой, чтобы выйти и за пределы России. Притом у России имеется приоритет в генезисе смысловых направлений: и понятие музыкальной семантики, и теория музыкального содержания возникли в России.

В итоге, теории музыкальной герменевтики, музыкальной семантики и музыкального содержания объединяет смысловой подход к музыке как виду искусства. Методы же, как и результаты, весьма различны. Но во всех них ощутима огромная культурная и социальная необходимость: без смысловых теорий академическая музыка не будет иметь достойного объяснения, а будущая музыка никогда не станет достойной своего великого прошлого.

## Литература

1. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 344 с.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1–2 / ред., вступ. ст. и коммент. Е.М. Орловой. Изд. 2-е. Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1971. 376 с.
3. Белинский В.Г. [Идея искусства] // Собр. соч.: в 9 т. / В.Г. Белинский. М.: Художественная литература, 1978. Т. 3. С. 278–293.
4. Белинский В.Г. О жизни и сочинениях Кольцова // Собр. соч.: в 9 т. / В.Г. Белинский. М.: Художественная литература, 1982. Т. 8. С. 78–120.
5. Беляева-Экземплярская С.Н. Музыкальная герменевтика // Искусство. М.: Academia, 1927. Кн. 4. Электрон. версия ст.: URL: <http://www.etheroneph.com/audiosophia/144-muzykalnaya-germenevtika.html> (дата обращения: 21.03.2014).
6. Бикбаева Н. Герменевтика музыкального текста (на примере оперы «Дитя и волшебство» Мориса Равеля // Язык и мышление в культуре: материалы студ. конф., 29–30 мая 2003 г. / ин-т «Русская антропологическая школа» Рос. гос. гуманитар. ун-та. URL: <http://kogni.narod.ru/bikbaeva.htm> (дата обращения: 16.03.2014).
7. Благая А. Музыкальная герменевтика, интерпретация // Анна Благая: сайт. URL: <http://blagaya.ru/skripka/violin-azbuka/muzykalnaya-germenevtika> (дата обращения: 15.03.2013).
8. Бонфельд М. Музыкальная герменевтика и проблема понимания музыки // Вопросы музыкознания и музыкального образования. Вологда: Русь, 2000. Вып. 1. С. 31–41.
9. Бычков В.В. Эстетика. М.: Академический проект, 2009. 452 с.
10. Вашкевич Н.Л. Семантика музыкальной речи. Музыкальный синтаксис. Словарь музыкальных форм: учеб. пособие: конспективный доп. материал к курсу теории музыки в музыкальных училищах / Тверское муз. училище им. М.П. Мусоргского. Тверь, 2006. Вариант текста исправл. и доп. в 2011 г. для интернет-сайта: URL: <http://nashaucheba.ru/v54461/?cc=1> (дата обращения: 19.03.2014).
11. Ганслик Э. О музыкально-прекрасном: Опыт переосмысления музыкальной эстетики / пер. с нем. и предисл. Г.А. Лароша. Изд. 2-е. М.: Либроком, 2012. 232 с.

12. *Гегель Г.В.Ф.* Идея прекрасного в искусстве, или идеал. М.: Искусство, 1968. 311 с. (Эстетика: в 4 т. / Г.В.Ф. Гегель; т. 1).
13. *Гете И.В.* Собр. соч. В 10 т. Т. 7. Годы учения Вильгельма Мейстера / пер. с нем. Н. Касаткиной. М.: Художественная литература, 1978. 526 с.
14. *Давыдова С.А.* Предмет «Музыкальное содержание» в аспекте герменевтики: начальная педагогика: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 / место защиты: Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена. СПб., 2011. 204 с.
15. *Захаров Ю.К.* Истолкование музыки: семиотический и герменевтический аспекты: дис. ... канд. иск. М., 1999. 321 с.
16. *Земцовский И.И.* Семасиология музыкального фольклора: (методологические предпосылки) // Проблемы музыкального мышления: сб. ст. / сост. и ред. М.Г. Арановского. М.: Музыка, 1974. С. 177–206. Электрон. версия ст.: URL: <http://nashaucheba.ru/v14866/?cc=1> (дата обращения: 19.03.2014).
17. *Казанцева Л.П.* Автор в музыкальном содержании. М.: [б. и.], 1998. 248 с.
18. *Казанцева Л.П.* Музыкальное содержание в контексте культуры. Астрахань: Волга, 2009. 360 с.
19. *Казанцева Л.П.* Основы теории музыкального содержания: учеб. пособие для студ. муз. вузов / Астраханская гос. консерватория. Астрахань: Волга, 2009. 367 с.
20. *Кирнарская Д.К.* Музыкальное восприятие. М.: Кимос-Ард, 1997. 160 с.
21. *Кирнарская Д.К.* Музыкальные способности. М.: Таланты-XXI век, 2004. 496 с.
22. *Кон Ю.* К вопросу о понятии «музыкальный язык» // От Люлли до наших дней: сб. ст. / сост. В.Дж. Конен. М.: Музыка, 1967. С. 93–104.
23. *Лангер С.* Философия в новом ключе: Исследование символики разума, ритуала и искусства / пер. с англ. С.П. Евтушенко. М.: Республика, 2000. 287 с.
24. *Мальцев С.М.* Семантика музыкального знака: дис. ... канд. иск. Л., 1980. 251 с.
25. *Моррис Ч.У.* Основы теории знаков // Семиотика: сб. ст. / сост., вступ. статья и общ. ред. Ю.С. Степанова. М.: Радуга, 1983. С. 37–89.
26. *Пылаев М. К.* Дальхауз и Э.Т.А. Гофман: герменевтическая модель «абсолютной музыки» // Музыкальная академия. 2012. № 1. С. 158–160.
27. *Пылаев М.* Проблемы анализа музыки в трудах Карла Дальхауза: монография / Пермский гос. гуманитарно-пед. ун-т. Пермь: ПГГПУ, 2012. 183 с.

28. Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1977. 160 с.
29. Филиппов С.М. Искусство как предмет феноменологии и герменевтики: дис. ... д. филос. наук: 09.00.04. М., 2003. 254 с.
30. Филиппов С.М. Музыкально-эстетические взгляды Г. Кречмара: (к истории формирования идей и принципов музыкальной герменевтики): дис. ... канд. иск. / Рос. ин-т искусствознания. М, 1994. 181 с.
31. Филиппов С.М. Феноменология и герменевтика искусства: (музыка — сознание — время). Пермь: ПРИПИТ, 2003. 295 с.
32. Холопова В.Н. Музыка как вид искусства: учеб. пособие для студентов вузов искусств и культуры. 5-е изд. СПб.: Лань: Планета музыки, 2014. 320 с.
33. Холопова В.Н. Музыкальные эмоции: учеб. пособие для музыкальных вузов / Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, Каф. междисциплинарных специализаций музыковедов. М.: Альтекс, 2012. 348 с.
34. Холопова В.Н. Специальное и неспециальное музыкальное содержание / Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, Каф. междисциплинарных специализаций музыковедов. Изд. 2-е. М.: ПРЕСТ, 2008. 32 с.
35. Холопова В.Н. Три стороны музыкального содержания // Музыкальное содержание: наука и педагогика: сб. ст.: материалы 1-й Рос. науч.-практич. конф., 4–5 декабря 2000 г., г. Москва. М.; Уфа: РИЦ УГИИ, 2002. С. 55–76. Электрон. версия ст.: URL: <http://www.kholopova.ru/bibrus1.html> (дата обращения: 19.03.2014).
36. Царлино Дж. Установления гармонии (1558): [фрагменты] / пер. О.П. Римского-Корсакова // Музыкальная эстетика западно-европейского средневековья и Возрождения / сост. текстов и общ. вступит. ст. В.П. Шестакова. М.: Музыка, 1966. С. 423–510.
37. Чередниченко Т.В. Герменевтика и музыкознание: обзор / предисл. П.П. Гайденко. М.: Информкультура, 1984. 29 с. (Общие проблемы искусства; вып. 1).
38. Чередниченко Т. Избранное / ред.-сост. Т.С. Кюрегян; Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, Каф. теории музыки. М.: Моск. консерватория, 2012. VIII, 348 с.
39. Чигарева Е.И. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени = Mozarts opern in der Kultur seiner zeit: Художеств. индивидуальность. Семантика. М.: УРСС, 2000. 279 с.

40. *Шаймухаметова Л.Н.* Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы: исслед. М.: Гос. ин-т искусствознания, 1999. 317 с.
41. *Шаймухаметова Л.Н.* Семантический анализ музыкальной темы: учеб. пособие для вузов искусства и культуры. М.: РАМ им. Гнесиных, 1998. 265 с.
42. *Шнитке А.* На пути к воплощению новой идеи // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. М.: Сов. композитор, 1982. С. 104–107.
43. *Agawu V.K.* Playing with signs: a semiotic interpretation of classic music. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1991. 168 p.
44. Beiträge zur musikalischen Hermeneutik / Hrsg. von C. Dahlhaus. Regensburg: G. Bosse, 1975. 292 S.
45. *Bréal M.* Essai de sémantique. Paris: Librairie Hachette et C<sup>ie</sup>, 1897. 352 p.
46. *Daniéluo A.* Sémantique musicale: Essai de psychophysologie auditive / préface de F. Winckel. Paris: Hermann, 1967. 118 p.
47. *Eggebrecht H.H.* Musik verstehen. Aufl. 2. München: F. Noetzel, 1999. 228 S.
48. *Huber A.G.* Ethos und Myphos der Rhythmen: Beiträge zu einer Renaissance der Werke von Johann Sebastian Bach und Ludwig van Beethoven. Strasbourg; Zürich: Heitz, 1947. XX pl., xx, 127 S.
49. *Jiranek J.* Asafjevova teorie intonace, její geneze a vy'znam. Praha: Academia, 1967. 303 S.
50. *Karbušický V.* Grundriss der musikalischen Semantik. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1986. 316 S.
51. *McClary S.* Feminine endings: Music, gender and sexuality. 2<sup>nd</sup> ed. Minnesota: University of Minnesota Press, 2002. 220 p.
52. *Koelsch S.* [et al.]. Music, language, and meaning: brain signatures of semantic processing // Nature Neuroscience. 2004. Vol. 7, № 3 (March). P. 302–307.
53. *Kühl O.* Musical Semantics: Cognitive Musicology and the Challenge of Musical Meaning Musical Semantics. European Semiotics. Bern: Peter Lang, 2007. 261 p. (Sémiotique Européenne; Vol. 7).
54. *Ratner L.* Classic music: expression, form, and style. New York: Schirmer Books, 1980. 475 p.
55. *Ratner L.* Topical content in Mozart's keyboard sonatas // Early music. 1991. № 19 (4). P. 615–619.

56. *Schering A.* Beethoven und Dichtung. Berlin: Junker und Dünhaupt Verlag, 1936. 620 S.
57. *Schering A.* Zur Grundlegung musikalischer Hermeneutik // Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. 1914. Bd. 9, H. 2. S. 168–175.
58. *Tagg P.* Introductory notes to the semiotics of music. Version 3. Liverpool; Brisbane. 1999. July. 49 p. URL: <http://www.tagg.org/xpdfs/semiotug.pdf> (дата обращения: 20.03.2014).