

В.Н. Холопова

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ АКЦЕНТЫ ОБЩЕЙ ТЕОРИИ МУЗЫКИ

Обычно к теории музыки относят цикл композиционных теорий — учения о гармонии, полифонии, форме, ритмике, мелодике, фактуре и т. д. Но кроме них имеются и семиотическая, и психологическая, и акустическая теории музыки и др. Их сумма — и есть *общая* теория музыки.

Я остановлюсь на междисциплинарных аспектах в этой сумме. Здесь ставится иной ряд проблем, чем в композиционных теориях. Но все они направлены на постижение одного — сущности музыки, ее глубочайших тайн.

Виды междисциплинарности, о которых пойдет речь, — это соединение теоретического музыкознания с философией, эстетикой, психологией, нейрологией, семиотикой и аксиологией. Затрагиваемым здесь вопросам посвящены специальные предметы, разработанные на кафедре междисциплинарных специализаций музыковедов (МСМ): «Музыка как вид искусства», «Теория музыкального содержания», «Музыкальная психология» и др.

Первый вопрос носит музыкально-философский характер: является ли музыка только временным искусством, как об этом говорят и пишут не только дилетанты, но и музыканты-профессионалы? Временной параметр в музыке очевиден, но пространственный параметр от нее также неотъемлем.

Во-первых, вся высотная сторона музыки — интервалы, аккорды, мелодические ходы — регулируется *пространственными* нейронами. Это нам объясняет нейрология. Природа любит экономить. Когда частота колебаний получает большую скорость, чем 1/16 секунды, временные коды передают свои функции пространственным кодам, то есть соотношениям выше — ниже, ибо так мозгу легче работать. Эта качественная гра-

ница обозначена также всеми, кто работал с электронной музыкой, в частности, К. Штокхаузенем в его знаменитой статье «...как проходит время...»¹. Таким образом, теория музыки здесь вступает во взаимодействие с нейрологией, одной из наук о мозге. И следует добавить, что после «рывка» в этом направлении, сделанного в отечественной науке В.В. Медушевским в его докторской диссертации «Интонационно-фабульная природа музыкальной формы»² (защищена в 1984 году), за последующие 30 лет отечественное музыковедение не продвинулось ни на шаг. Между тем, именно нейронаука, когнотика за то же время сделала гигантские шаги вперед.

Во-вторых, если бы музыка была только временным искусством, то все ее формы носили бы сквозной характер: abcdef и т. д. С временных позиций нельзя объяснить такой упорный факт, как репризность и принцип АВА. Надо подчеркнуть, что когда музыка достигла исторической фазы, названной абсолютной музыкой — на протяжении творчества венских классиков, — то тогда и образовалось невиданное количество репризных форм, включая полные репризы в сонатной форме. Принцип АВА явился результатом внутреннего взаимодействия музыки с красотой зеркальной симметрии зрительно-пространственного порядка, сложившейся в долгой истории человечества. И закрепившееся здесь понятие «архитектоника» имеет именно пространственную природу³. А зрительная эстетика АВА, в свою очередь, восходит к физическому закону гравитации, равномерного притяжения земли.

Таким образом, если иметь в виду только категории времени и пространства, то музыка — это пространственно-временное искусство.

Но наряду со временем и пространством в качестве наиболее общей категории бытия может быть назван и третий компонент — *энергия*. В музыке изучение ритмики, динамической стороны произведений, работы исполнителей говорит о том, что энергетический компонент в ней существует. Однако физическая категория энергии не получила должного, универсального осмысления в гуманитарной философии, вообще в гума-

¹ Stockhausen K. ...wie die Zeit vergeht... // Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik: Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens. Köln, 1963. S. 99–139. (Texte zur Musik: [в 10 т.] / K. Stockhausen; Bd. 1).

² Медушевский В.В. Интонационно-фабульная природа музыкальной формы: дис. ... д. иск. М., 1981.

³ Холопова В.Н. Компоненты спатIALIZации в звуковом конструкте музыкального произведения // Этот многообразный мир музыки: сб. ст. к 80-летию М.Г. Арановского. М., 2010. С. 114–125.

нитарной сфере, поэтому о ней можно говорить лишь гипотетически. В итоге же, музыка — это *время-пространственное и энергичное искусство*.

Следующий вопрос — о категории *содержания* в музыке. Здесь надо найти правильное соотношение с философией и эстетикой. Категорию содержания ввел, как известно, Гегель, добавив ее к форме и материи. В марксистско-ленинской эстетике вместо гегелевской триады утвердилась диада: форма и содержание. И когда эти философские категории применяются к музыке, то нет такого автора, который не запутался бы в «двух соснах». Например, если перед нами подъем и спад эмоциональной волны — это форма или содержание? Это — нечто одно, и у него должно быть одно название, а не два. Так появляется категория содержания в музыке (и вообще в искусстве) как монокатегория, монада. И как раз Гегель был тем философом, кто настаивал на этом моно: «В художественном произведении нет ничего другого, помимо того, что имеет существенное отношение к содержанию и выражает его»⁴. В немецком языке — два термина «содержание»: *Gehalt* и *Inhalt*, — оба их применял Гегель. Не в каждом языке есть эти значения. Например, в английском языке *content* — это «содержимое», там нет полного эквивалента названным терминам. Русское слово «содержание» — прекрасное понятие, в высшей степени ценное для культуры. Ведь самая, наверное, глубокая в мире музыка — немецкая и русская, так что глубина культурного мышления народов породила и эту музыку, и понятие «содержание». И если мы ждем глубины также от новой русской музыки, то вся музыкальная жизнь, все музыкальное преподавание должны проходить под знаком содержания. Диада же содержание — форма остается в истории философии, с ее соответствующей традицией. Она используется и в бытовом языке. Но в науке, заметим, усилиями семиотики она давно была вытеснена более новой диадой: «план содержания — план выражения». С нашей точки зрения, это — диада содержательного порядка: план содержания — безъязыковое содержание для себя, план выражения — языковое содержание для других.

Однако под содержанием в музыке не должно пониматься, как в марксистско-ленинской эстетике, только отражение действительности в искусстве. Единое понятие содержания позволяет произвести его разделение на содержание *специальное и неспе-*

⁴ Гегель Г.В.Ф. Идея прекрасного в искусстве, или идеал. М., 1968. С. 103. (Эстетика: в 4 т. / Г.В.Ф. Гегель; т. 1).

циальное⁵. Специальное — это содержание звука, интервала, аккорда, лада, ритма, мелодики и фактуры (включая полифонию), тембра, музыкальной формы. Имя ему — эстетическая гармония, которая всегда имеет позитивный знак, доставляет удовольствие своей красотой. Неспециальное содержание — то, что есть и в музыке, и вне музыки: идеи, предметы и явления внешнего мира, человеческие эмоции. Оно позволяет музыке взаимодействовать со всем обширным миром, в котором пребывает человек. В неспециальном содержании могут быть и позитивные, и негативные идеи, явления мира и эмоции, но в соединении со специальным содержанием они всегда приобретают позитивную окраску. Таким образом, разделение на специальное и неспециальное содержание подкрепляется и психологическими представлениями.

Взаимодействие музыкознания с семиотикой привело к образованию тройственного понятия — *три стороны музыкального содержания*. Была взята самая популярная из триад Ч.С. Пирса — икон, индекс, символ — и интерпретирована применительно к музыкальному содержанию: икон — эмоции, индекс — изобразительность, символ — это символ⁶.

Эта содержательная триада позволила сделать обобщения эпохального порядка по отношению ко всей истории музыки Нового и Новейшего времени. В барокко все три стороны — на оптимально высоком уровне. В классике — дальнейшее развитие эмоций, второстепенность изобразительности и символики. В романтизме — апогей чувств в музыке, появление эмоционалистской концепции музыки; изобразительность в первой половине XIX века второстепенна, во второй — бурный расцвет; символика ограничена. В XX веке: в эмоциях — достижение крайностей, изобразительность ограничена, зато символика выходит на первый план. Мне неизвестен никакой другой способ обобщения по музыкальному содержанию эпох, кроме названной триады.

Понятия специального и неспециального содержания, трех сторон содержания входят в основной теоретический аппарат предметов кафедры МСМ по теории музыкального содержания, используются в преподавании педагогов и за пределами кафедры — в разных городах России.

⁵ Холопова В.Н. Специальное и неспециальное музыкальное содержание. Изд. 2-е. М., 2008.

⁶ Холопова В.Н. Интерпретация знаков Ч. Пирса в теории музыкального содержания // Семантика музыкального языка: материалы науч. конф. М., 2004. С. 25–30.

Итак, первая сторона музыкального содержания — *эмоциональная*. В ее изучении произошел парадокс: аффекты барокко фиксировались, Гегель начал классифицировать эмоции конца XVIII — начала XIX веков, но когда чувства у романтиков в музыке достигли апогея — теорий эмоций не появилось. И только в XX веке вместе со становлением психологии как науки стало нарастать изучение эмоций в музыке. В моей книге «Музыкальные эмоции»⁷ я сделала обзор работ по эмоциям в музыке, созданных западными учеными, — по большей части, психологами разных направлений, философами, также теоретиками музыки; написала историю музыкальных эмоций от античности до сегодняшнего дня.

Поскольку эта область — всеохватная, то я коснусь здесь только одной проблемы, которая связана с новым осмыслением музыкальной формы, с психологической стороны.

Музыкальная форма — не только структурный порядок, но и взаимодействие со слушателем. В новейшей музыке не действует комплекс классических форм, и все большее значение приобретает апелляция к психологии восприятия. При композиционном подходе применяются понятия: тема, мотив, двенадцатитоновость, гемитоника, пентатоника, микрохроматика, такт, ритмоформула, сонорика, тембровый пласт, рефренность и т. п. При психологическом — совсем иные: интерес, ожидание, установка, смена установки, нарушение и восстановление инерции, напряжение, разрядка, предсказуемость, эвристика и т. п. Когда эти категории распространяются на форму, там выявляются иные соотношения между ее стадиями. Например, принято считать наивысшей точкой концентрации внимания кульминацию (кстати, это психологическое понятие). А на поверку оказывается, что наиболее впечатляющей для слушателя, хотя не абсолютно, становится конечная фаза, которую я назвала «конечная эвристика»⁸. Например, у Губайдулиной в конце «Detto-1» для органа и ударных выключается мотор органа, и огромная масса звуков хаотически рассыпается в прах: создается эффект неслыханный и поразительный. У нее же в «Посвящении Цветаевой» перед концом вводится звучание вдохов-выдохов хора — также впервые для слушателя. А Тертерян в

⁷ *Холопова В.Н.* Музыкальные эмоции: учеб. пособие для музыкальных вузов. М., 2012.

⁸ *Холопова В.* Эстетика и психология музыкальной композиции // Музыкальная академия. 2011. № 1. С. 31–38.

коде финала Третьей симфонии предписывает «гомерический хохот 6 валторн» при помощи глиссандо — прием экстраординарный.

Когда-то у П.И. Чайковского, с его направленностью музыкальной формы на слушателя, я нашла формы в операх, которые весьма строго организуются психологическим путем: с альтернативным чередованием напряжений и разрядок — abababab... Назвала это «эмоциональной формой». Но у Чайковского эта психологическая форма является, в целом, сопутствующей по отношению к тематико-гармонической организации композиции. В книге же «Теория современной композиции», в Главе XVIII, написанной А.С. Соколовым, нахожу описание формы пьесы «Обертон» Ж. Гризе⁹, где происходит определенное чередование напряжений (Н) и разрядок (Р) — чистая гармония и шумы: РН-НР-РН и т. д. И здесь это — не сопутствующая структура, а основополагающая. Напряжения и разрядки — термины самого Гризе, он строит композицию в полной мере как «эмоциональную форму».

В теории музыкальных эмоций выработано также понятие «эмоциональный процесс». Без его учета даже в теории композиции невозможно адекватно определить музыкальные новации разных лет. Например, в «Книге для оркестра» Лютославского этот процесс крайне мобилен и составляет основу выразительности музыки. Или в пьесе Тарнопольского «Eindruck — Ausdruck» для фортепиано и камерного ансамбля: при весьма элементарном музыкальном материале форму ведет целая система активных crescendo, и она крепко захватывает внимание слушателя.

Постоянной междисциплинарной проблемой является *музыка как язык* (теория музыки плюс языкознание). Еще весь XVIII век шел под флагом Klangrede, «звукоречи», отработывая синтаксис и типовые музыкальные формулы. И привел в итоге к образованию абсолютной музыки. В конце XX — начале XXI века асафьевская «интонация» была интерпретирована в качестве наименьшей единицы музыкального языка и рассмотрена как «музыкальная лексема». Появились и идентичные термины у других авторов. Л.Н. Шаймухаметова на примерах Гайдна и Моцарта произвела систематизацию «семантических фигур», наподобие музыкально-риторических фигур барокко (роговые сигналы, фанфары, скороговорки, поклоны, прыжки, формулы танцев — менуэта, си-

⁹ Соколов А.С. Спектральный метод // Теория современной композиции: учеб. пособие. М., 2005. С. 556–559.

цилианы, сарабанды и мн. др.)¹⁰. Уфимская школа теории музыки работает с этими понятиями очень активно. В США весьма похожие фигуры, независимо от Уфы, выработал Л. Ратнер и назвал их «топики». Ф. Тэгг (США), изучая популярную музыку, придумал термин «муземы». Признавая музыку как язык, приходится весьма отрицательно относиться к позициям некоторых знаменитых лингвистов и философов мира. Например, — к утверждению французского лингвиста Э. Бенвениста, что единицей музыкального языка является нота: ведь назначение ноты — быть графическим знаком звука, не предполагая лексической семантики. Или — к суждению прославленного американского эстетика С. Лангер, которая отрицает музыку как язык, поскольку в ней нет языка. Мы уже указывали на целенаправленное создание языка в музыке, хотя бы под именем Klangrede. Польский эстетик М. Голашевска считает музыку вообще асемантическим видом искусства. На деле, утрата музыкой лексичности грозит ей превращением в прикладное искусство. Это с тревогой осознал, например, Лютославский, интересовавшийся открытиями в сонорике и вернувшийся к необходимости мотива как тематической единицы. В наших курсах по данной проблеме мы формулируем следующее положение: музыка есть язык, но не всё в музыке сводится к языку, так как в ней велика область бессознательного.

Последняя междисциплинарная проблема, которая будет затронута, — музыкальная аксиология. Всякое произведение искусства бытует в неперемещаемых координатах *ценности*. Ценностное суждение неотделимо от самого восприятия искусства. Какова же теория вопроса? В последние годы в России издана и переиздана большая книга Г.Г. Коломиец «Ценность музыки: философский аспект»¹¹. Но там взят именно философский аспект, и рассмотрена история ценностных суждений от античности до настоящего времени. До того, в 1980-е годы, была осуществлена самостоятельная разработка проблемы художественной ценности Т.В. Чередниченко, с публикацией специальной статьи 1983 года¹². Но и она содержала шкалу ценностных оценок, применимую в самых разных областях жизни (экономике, производстве, науке), а также в искусстве и музыке. Исходя из экономических теорий, Чередниченко вывела критерии «интен-

¹⁰ Шаймухаметова Л.Н. Семантический анализ музыкальной темы: учеб. пособие для вузов искусства и культуры. М., 1998. С. 11–30.

¹¹ Коломиец Г.Г. Ценность музыки: философский аспект. М., 2009.

¹² Чередниченко Т. К проблеме художественной ценности в музыке // Проблемы музыкальной науки: сб. ст. М., 1983. Вып. 5. С. 255–295.

фикации» и «дифференциации» (ИД) со сравнительными качественными ступенями (ИД1 и ИД2). По отношению именно к музыке мною составлен следующий «квадрат» ценностных критериев¹³:

- 1) позитивность;
- 2) крупность;
- 3) оригинальность;
- 4) полнота выражения.

Позитивность — здесь этическая категория: музыка как принесение добра, как акт гуманности. Как говорил еще Конфуций, «если человек негуманен, что толку в музыке»? «Крупность» (почти неологизм) — величина замысла, идеи, та неперемнная «большая мысль» в произведении, о которой говорил Чехов в «Чайке» устами Дорна. И мы это оцениваем словами «великая симфония», «великий пианист». Оригинальность как критерий не требует разъяснения. Полнота выражения — выявление художественного намерения до конца, его максимальная реализация. Когда Спиваков с «Виртуозами Москвы» в начале «Просветленной ночи» Шёнберга исполняет «тяжелый шаг», этот шаг настолько тяжелый, что тяжелее быть не может, — достигнута полнота художественного выражения. И к такой полноте должен стремиться каждый музыкант. «Квадрат» ценностных критериев может служить подспорьем для экспертов и по музыкальным произведениям, и по их интерпретациям.

Общая теория музыки — перспективнейшая научная область. Только ряд сделанных здесь междисциплинарных акцентов показывает, сколь значительны и актуальны ее проблемы — как для собственно науки, так и для художественной практики. Следует также подчеркнуть, что если музыкально-композиционными науками — учениями о гармонии, полифонии, форме — владеют, их преподают также и композиторы, то все названные выше междисциплинарные виды знаний составляют специальную задачу именно музыковедов-теоретиков.

¹³ Холопова В.Н. Музыка как вид искусства: учеб. пособие для студентов вузов искусств и культуры. СПб., 2000. С. 307–317.