

УДК 781

ОПЫТ ВХОЖДЕНИЯ В ТЕОРИЮ МУЗЫКАЛЬНОГО СОДЕРЖАНИЯ**Холопова В.Н.***ФГБОУ ВПО «Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского», Москва,
e-mail v_kholopova@mail.ru*

Теория музыкального содержания – единственная инновация в российском музыковедении XXI в. Она еще не получила должного признания в России, за рубежом же почти полностью неизвестна. Предлагается авторская разработка понятий специально и неспециального музыкального содержания. Определения: музыкальное содержание – выразительно-смысловая сущность музыки, специальное содержание – то, которое присуще только музыке, неспециальное – присутствует как в музыке, так и вне музыки. В неспециальном содержании рассматриваются идеи, предметы и человеческие эмоции. Специальное содержание понимается как эстетическая гармония всего произведения, от отдельного звука до всей формы. С психологической позиции неспециальное содержание может быть и отрицательным (-), и положительным (+), а специальное содержание всегда положительно (+). В их взаимодействии может быть либо согласование (+/+), либо противоречие (-/+). В последнем случае образуется парадокс, свойственный многим ярким случаям художественного выражения.

Ключевые слова: музыкальное содержание, специальное и неспециальное содержание, идеи, предметы, эмоции, эстетическая гармония, художественный парадокс

THE EXPERIENCE OF EXPOSURE TO THE THEORY OF MUSICAL CONTENT**Kholopova V.N.***The Federal State Budget Educational Institution: the Moscow State P.I. Tchaikovsky Conservatory,
Moscow, e-mail v_kholopova@mail.ru*

The theory of musical content is the sole innovative discipline in 21st century Russian music theory. It has not yet received its due recognition in Russia and is virtually unknown in other countries. The author offers her original elaboration of the concepts of specialized and non-specialized musical content. The relevant definitions are as follows: musical content is the expressive-notional essence of music, specialized content is what is essential only to music, non-specialized content is present both in music and outside of it. Non-specialized content ideas, objects and human emotions are examined. Specialized content may be understood as the aesthetical harmony of the entire musical composition, from separate notes to the entire form. From a psychological position non-specialized content may be either negative (-) or positive (+). Their interaction may involve either accordance (+/+) or contradiction (-/+). The latter case creates a paradox, typical of many bright examples of artistic expression.

Keywords: musical content, specialized and non-specialized content, ideas, objects, emotions, aesthetical harmony, artistic paradox

Теория музыкального содержания – единственная инновационная теория, разработанная российским музыковедением в XXI веке. Но ее понимание и признание ещё весьма недостаточно даже в отечественной профессиональной музыковедческой среде, а за пределами этой отрасли знания – в эстетике, искусствознании, литературоведении, культурологии, психологии, – остается практически нулевым. Тем более, знание этой теории полностью отсутствует у коллег за рубежом, чему есть объективные историко-культурные причины. Целью настоящей работы является доказательство необходимости существования названной теории и изложение одного из ее основополагающих методов. Проверкой действенности сложившихся научных подходов служит то, что на их основе были написаны и автономные научные исследования, и они были добавлены к существующей музыковедческой методологии. Важным фактором для функционирования названных методов

стало использование их в музыковедческих диссертациях. Актуальным критерием стала и проверка теории практикой. По теории музыкального содержания были опубликованы учебники, а в отдельных учебных заведениях введены обязательные предметы для всех ступеней музыкального образования – аспирантура, вуз, колледж, школа. Несмотря на определенную результативность, необходимого для *бытования современной культуры в целом* освоения теории музыкального содержания в должной мере еще не произошло. Автор предлагает одну из основополагающих разработок по обозначенной сложнейшей проблеме – *специальное и неспециальное музыкальное содержание*.

Поставим вопрос: какие музыковедческие теории вообще выработаны для музыки академического характера? В России и странах западного типа – это теории гармонии, контрапункта, формы, также учения о музыкальном ритме, мелодике, фактуре, оркестре. И все они носят *грамматический*,

структурный характер. Однако музыка – великое искусство, и академическая музыка принадлежит к самым высоким ценностям, какие были выработаны человечеством за столетия своего существования. Изучать ее грамматически, структурно – в настоящее время неполноценно. Поэтому в России XXI века, Москве и других городах, возник тот новый вид музыкальной теории, который и получил название «Теория музыкального содержания». Не случайно, что он возник именно в России, так как в российской культуре, российском сознании поиск смысла в искусстве всегда был обязательной ценностной ориентацией, и в России мощным художественным направлением был и остается реализм.

В настоящее время в нашей стране сложилось несколько научных школ, разрабатывающих теорию музыкального содержания, с центрами в Москве, Астрахани и Уфе. Я остановлюсь только на некоторых разработках, сделанных мною.

Дам дефиницию и самому музыкальному содержанию – это *выразительно-смысловая сущность музыки*.

Одна из моих теорий названа – «специальное и неспециальное музыкальное содержание». Эта диада терминов заменяет в современном музыковедении философско-эстетическую диаду «форма – содержание», которая в искусстве практически не работает и остается в рамках истории философии. Иногда коллеги применяют для того же самого другую диаду терминов: «*интрамузыкальное*» и «*экстрамузыкальное*» содержание.

Определения двух названных аспектов музыки таковы: специальное содержание – то, которое присутствует только в музыке, неспециальное – существующее и в музыке, и вне музыки.

Начнем с более наглядного *неспециального содержания*. При всей неохватности того, что входит в музыку извне, оказывается возможным обобщить это в трех категориях: идеи, предметы действительности, человеческие эмоции.

Идеи в академической музыке всегда шли впереди практики. Рассмотрю ряд примеров, например, из русской музыкальной классики XIX века. Почему там появилась эпическая опера? Русские писатели, поэты, композиторы, художники должны были создать национальную классику мирового значения. И они были уверены, что фундаментальную основу художественной культуры составляет эпос, как эпические поэмы «Илиада» и «Одиссея» Гомера в древней Греции. Для этого они всячески искали свой русский эпос. А если не находили, то трак-

товали в эпическом ключе сказочные сюжеты. Так основоположник русской классической музыки М. Глинка создал первую русскую эпическую оперу «Руслан и Людмила» по одноименной сказке А. Пушкина, где действовали внеисторические персонажи. За ней последовал целый ряд других эпических опер – «Князь Игорь» А. Бородина (по древнерусскому «Слову о полку Игореве»), «Садко» Н. Римского-Корсакова (по народному жанру былины) и др. Также общей идеей русских композиторов было использование национального фольклора. Например, Римский-Корсаков, выбрав сюжет для оперы, отыскивал русскую народную песню сходного содержания и использовал оттуда мелодические или ритмические элементы. Огромное количество цитат русских фольклорных мелодий вошло в музыку М. Глинки, Н. Римского-Корсакова, М. Мусоргского, П. Чайковского, А. Лядова и др. композиторов.

Опыт русской классической музыки стал примером для культур и других народов. Например, когда в Японии, бывшей многие века очень изолированной страной, в XX веке встал вопрос о методе создания японской национальной классики, композитор Ямадо Косаку обратился к опыту русской классики и прежде всего Глинки. Газета города Харбина в 1923 писала: «Его творчество в последние десять лет в японской музыке можно легко соотносить с теми преобразованиями, которые осуществил М.И. Глинка в русской музыкальной традиции» [Цит. по: 1, с. 246]. Русские исследователи даже называли Ямадо Косаку «японским Глинкой».

В XX веке идея соединения национальных элементов с европейской академической традицией охватила многих композиторов Востока. Так, композитор из Шанхая Хэ Сунъянь (He Huntian) сочинил выразительный концерт для двуструнной китайской скрипки эрху и симфонического оркестра.

Армянский композитор А. Тертерян, следуя своей национальной традиции монодийного пения, ввел соло мужского голоса как отдельную часть во Вторую симфонию с европейским составом оркестра.

И наоборот, европейские композиторы академической культуры стали использовать элементы и философии, и инструментария Востока в своей музыке. Яркий пример составляет русский композитор С. Губайдулина. В концепциях своих произведений – кантате «Ночь в Мемфисе», концерте для ударника и симфонического оркестра «Час души» – она использовала идею философии дзен примирения челове-

ка с окружающим миром. А из музыкальных инструментов она уравнила восточный инструмент чанг со скрипками (в «Часе души» для ударника и оркестра), написала сочинения с участием японского кото («... Рано утром перед самым пробуждением...» для 7 кото, «В тени под деревом» для кото, бас-кото, чжэна и оркестра), старалась освоить индийские и китайские инструменты.

И таких идей, которые направляли развитие академической музыки во все века, можно назвать бесконечное множество.

Предметы действительности широко отражены в музыке, поскольку человек 80-90% информации получает от зрения. Особенно излюбленными предметами внимания стали стихия воды, птицы и движения человека (также других объектов). В вокальном цикле Ф. Шуберта «Прекрасная мельничиха» содержится изображение ручья. Н. Римский-Корсаков, который в молодости совершил кругосветное морское путешествие, создал много образов морей: в оркестровой сюите «Шехеразада», в опере «Садко» – Песня Варяжского гостя (суровые северные волны), Песня Индийского гостя (ласковый плеск южного моря) и т.д. А. Лядов сочинил таинственную сказочную картинку для оркестра «Волшебное озеро». У К. Дебюсси возник развернутый триптих для оркестра «Море» («Три симфонических эскиза»). О. Респиги в четырехчастной симфонической поэме «Фонтаны Рима» передал неумолкающее движение переливающихся струй воды.

Образы птиц привлекали композиторов от Ренессанса и барокко (К. Жанекен, Ф. Куперен, А. Вивальди), от классика Л. Бетховена (Шестая «Пасторальная» симфония) и романтика Н. Римского-Корсакова («Песни и пляски птиц» в опере «Снегурочка») до новатора XX века О. Мессиана, посвятившего им длительные инструментальные пьесы, как «Пробуждение птиц» для фортепиано с оркестром, «Экзотические птицы» для ансамбля, «Каталог птиц» для фортепиано.

Движения человека запечатлелись в жанрах танцев, маршей, шествий, в эпизодах опер и балетов. Заинтересовали композиторов движения не только живые, но и механические – как в оркестровых пьесах «Завод» А. Мосолова или «Пасифик» А. Онеггера.

Человеческие эмоции неотъемлемы от самой природы музыки, которая словно родилась с умением и желанием их воплощать. Однако методика их теоретического анализа, хотя и разрабатывается в России и многих странах мира, в настоящее время еще не располагает отработанными, систе-

матизированными способами их описания. С уверенностью можно опереться сейчас на явление, называемое «*базовые эмоции*», или «*фундаментальные эмоции*». Важность их в том, что они присущи всем людям на всем земном шаре. Приведу характеристику из Энциклопедии практической психологии «Психологос»: «Базовые эмоции – эмоции, которые присущи всем здоровым людям и которые одинаково проявляются у представителей самых разных культур, проживающих на самых разных континентах. Эмоции – общие для всех... Большинство базовых эмоций являются врожденными» [5].

У разных ученых поднимался вопрос о том, каково количество этих базовых эмоций. Согласно самым последним психологическим и музыковедческим данным, их – четыре: радость, печаль, гнев, страх. В России они исследованы в ряде книг специалиста междисциплинарного типа В. Морозова. В Великобритании к такому выводу пришли психологи Университета Глазго (2014).

Психологи опираются на мимический способ распознавания: именно эти четыре эмоции ясно отражаются человеком на лице и четко распознаются. Морозов, работавший с певцами, установил те же четыре эмоции как отчетливо передающиеся в голосе певца и отчетливо понимающиеся слушающими [2].

Но судьба базовых эмоций в академической музыке оказалась непростой.

До Нового времени, в эпоху Ренессанса, академическая музыка была под эгидой церкви, она должна была строго отражать возвышенную божественную сферу, и в нее никак не должны были входить человеческие волнения и «страсти души». Как отмечал историк музыки А.В. Амброс, *Crucifixus* (распят) у них звучит так же, как *Et resurrexit* (воскрес) [3, с. 366]. И только с наступлением Нового времени, от начала XVII века, произошло завоевание музыкой человеческих эмоций, в первую очередь базовых. В XVII веке французским философом Р. Декартом было изобретено и само слово «эмоция». А немецким музыкант-теоретиком А. Кирхером было разработано учение о музыкальных аффектах. Первопроходцем в установлении в музыке больших страстей стал итальянец К. Монтеверди. Если же обратиться к гению позднего барокко И.С. Баху, то у него найдем все четыре базовые эмоции (также и ряд других аффектов) в законченном выражении. Например, радость – в начале и конце рождественской оратории «*Magnificat*», печаль, скорбь – в «*Crucifixus*» из Мессы *h-moll*,

гнев – в Арии тенора из «Magnificat» «Низложил сильных с престола», страх – в эпизоде землетрясения и разрушения иерусалимского храма из оратории «Страсти по Матфею» (№ 73).

Базовые эмоции продолжали властвовать в академической музыке и у венских классиков, и у романтиков XIX века. В частности, ярчайшее выражение они нашли у П. Чайковского, стремившегося в своей музыке к правде жизни. Однако в XX веке, благодаря тенденциям модернизма и авангардизма, положение базовых эмоций в музыке сильно пошатнулось. Например, только в отдельных произведениях они проступили у И. Стравинского и П. Хиндемита. Полностью исчезли базовые эмоции у таких авангардистов XX и XXI веков, как француз П. Булез и англичанин Б. Фернихоу. Анализ того, какие именно эмоции пришли на смену базовым, какая эстетика их вызвала, содержится в моей книге «Музыкальные эмоции» [4], где большая глава посвящена эмоциям музыки академической, частично джазовой и рок-музыке XX века. И всё же приверженность к базовым эмоциям сохранилась в том же столетии у таких крупных русских композиторов, как Д. Шостакович и А. Шнитке, что сделало их музыку доступной для широкого круга слушателей.

Специальное содержание академической музыки – это эстетическая гармония всех композиционных элементов произведения, психологически доставляющая удовольствие. Гармония звуков, подобно гармонии мира, вселенной, веками составляла философский идеал академической музыки западного типа. Поэтому музыкантами исторически отбирались красивый звук, стройные интервалы, удобные для пения звукоряды, симметрично закругленные формы. Составим систему уровней эстетической гармонии, от наименьшего к наибольшему:

- 1) звук;
- 2) звукоряды, интервалы, звуковысотные (гармонические) структуры;
- 3) ритмическая, метрическая организация;
- 4) мелодика, фактура;
- 5) тематический процесс;
- 6) архитектура формы.

В каждом уровне образуется своя эстетическая гармоничность, доставляющая удовольствие. Звук в академической музыке – акустически чистый, с правильно настроенными обертонами. Звукоряды согласуются с удобством их воспроизведения человеческим голосом, тональные гармонические структуры содержат слышимую логику разрешений диссонансов в консонансы. Ритм и метр приносят «гармонию

времени», их периодичность содержит в себе, по обобщениям психологов, радостный момент. Мелодика и фактура ориентируются на зрительную эстетику симметрии: мелодика содержит равновесные подъемы и спады (скачок с заполнением, волна), фактура иногда поражает красивым зеркальным соотношением крайних голосов. Головокружителен пример Симфонии g-moll № 40 Моцарта: в нем вся экспозиция I части допускает правильное зеркальное обращение (инверсию) всей фактуры. Тематический процесс у великих мастеров идет так, что даже при самых больших образных контрастах темы связаны по принципу производности тематизма, и это единство доставляет художественное удовлетворение. Наконец, в архитектонике произведений академической культуры стойко закрепились симметрия АВА, в глубоко скрытом и опосредованном виде отражающая те же законы природы, что и симметрия дерева, листа, бабочки, человека, архитектурного здания, которое человек строит. Всё специальное содержание музыки служит красоте, и без такой глубинной основы не было бы возвышенности и благородства академической музыки.

Важно рассмотреть *соотношение* специального и неспециального аспектов содержания друг с другом. Здесь надо подключить психологические категории позитивного/негативного, удовольствия/неудовольствия. Неспециальное содержание может быть и позитивным, и негативным. Например, в начале Увертюры оперы Ж. Бизе «Кармен» воплощается праздник и радость, а в сцене гадания Кармен – предсказание смерти, ощущение фатальности, в финальном хоре «Славься» из оперы М. Глинки «Жизнь за царя» – торжество и ликование, а в предсмертной арии Сусанина – выражение тоски и скорби. Специальное же содержание всегда позитивно, оно несет в себе ощущение слаженности, гармоничности, связанности, приятности, доставляющей удовольствие.

Между двумя аспектами содержания образуется два рода соотношений – согласование и противоречие. Обозначив позитивное содержание знаком плюс (+), а негативное – минус (-), получим две схемы:

согласование +/+ ,
противоречие -/+.

При этом в академической музыке никогда не возникнут схемы +/- и -/-.

Возьмем два примера. В № 1 из хоровой музыки Р. Щедрина «Запечатленный ангел» говорится об Ангеле Господнем. Неспециальное содержание полностью положительно. И специальное содержание абсолютно

ему отвечает: голоса певцов идеально чисты и ровны, в мелодике преобладают плавное движение, максимально естественное для пения, тональность мажорная, форма построена по зеркально симметричной схеме АВА. Между двумя аспектами складывается согласование, психологическое соотношение +/-.

А в № 7 «Гибель Фауста» из кантаты А. Шнитке «История доктора Иоганна Фауста» показана расправа дьявола над грешником Фаустом (знаменитое «танго смерти»). Неспециальное содержание полностью негативно. И ему отвечают некоторые музыкальные элементы – оттенок угрозы в голосе контральто, «шипенье» флексатона, взвинченные трели инструментов, минорная тональность. Но музыка в целом содержит при этом массу красоты: великолепный, огромного диапазона солирующий оперный голос певицы, ритм танго, вносящий чувство наслаждения, мерная периодичность куплетной формы. Но главное – это талантливейшее в мире танго, на уровне балетных танго Д. Шостаковича. Между двумя аспектами содержания образуется противоречие, с психологическим соотношением +/-.

В «танго смерти» Шнитке возникает тот парадокс искусства, про который А. Пушкин говорил: «и гений, парадоксов друг». Этот закон искусства, не только музыкального, на Западе был обобщен еще в XVII веке, в трактате «Поэтическое искусство» французского поэта и теоретика классицизма Н. Буало:

Порою на холсте дракон или мерзкий гад
Живыми красками приковывает взгляд,
И то, что в жизни нам казалось бы ужасным,
Под кистью мастера становится прекрасным.

Предложенный метод подразделения музыкального содержания на специальное и неспециальное приносит и теоретический и практический результат. Теоретически он констатирует принципиальную *двойственность* содержания музыкального произведения академической культуры. Практически он позволяет слышать, воспринимать природную сложность того, что относится к высшим созданиям человеческого гения. Но тот же метод применим и к смежным искусствам – живописи, балету, кино и т.д. А через высшие достижения великих искусств человеку открывается и его собственный внутренний мир, и его истинно человеческая позиция в окружающем космосе.

Список литературы

1. Дубровская М.Ю. Ямада Косаку и формирование японской композиторской школы (последняя четверть XIX в. – первая половина XX в.). – Новосибирск: Новосибирская гос. консерватория, 2004. – 572 с.
2. Морозов В.П. Невербальная коммуникация. Экспериментально-психологические исследования. – М.: Институт психологии РАН, 2011. – 528 с.
3. Музыкальная эстетика Германии XIX века / сост. А. Михайлов, В. Шестаков. Т. 2. – М.: Музыка, 1982. – 432 с.
4. Холопова В.Н. Музыкальные эмоции. – М.: Альтекс, 2010, 2012. – 348 с.
5. Энциклопедия практической психологии «Психологос»; URL: <http://www.psychologos.ru/articles/view/psihologos>, (дата обращения: 23.11.14).