

ОБЩАЯ ТЕОРИЯ МУЗЫКИ

СПЕЦИАЛЬНОЕ И НЕСПЕЦИАЛЬНОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ СОДЕРЖАНИЕ

В.Н. Холопова

Аннотация. Предметом авторского исследования является новейшая российская теория музыкального содержания, в которой автор данной статьи выступает одним из создателей. Метод исследования имеет музыковедческую направленность, но соприкасается с философией. Автор считает неприменимой к музыкальному искусству известную философскую диадку «форма/содержание», так как практически эти понятия оказываются в музыке плохо дифференцируемыми и приводят к путанице. Вместо них предлагается дихотомия понятий смыслового порядка, названная автором «специальное и неспециальное содержание» музыки. Содержание (content) — это выразительно-смысловая сущность музыки. Специальное содержание принадлежит только музыке: содержание звука, интервалов, аккордов, ладов и тональности, мелодии, ритма, текстуры, тембра, сонора, тематизма, музыкальной формы и т.д. Неспециальное содержание присутствует и в музыке, и вне музыки: человеческие эмоции, изображаемые предметы (птицы, движение морских волн, журчанье ручья, шум приближающегося поезда, бой часов, движения человека — шаг, бег и т.д.), различные идеи. Новыми являются и сами указанные понятия и термины, и теоретическая разработка возможности анализировать музыкальное искусство с позиции широких смысловых категорий.

Ключевые слова: музыка, музыковедческий анализ, смысл, содержание, новый метод, эмоция, изобразительность, идея, термины, музыкальное искусство.

Изучение проблем смысла, значения, содержания музыки — невербального и неизобразительного вида искусства — всегда представляло большую сложность для науки о музыке. В данной статье автор предлагает собственную теоретическую разработку в этой области, обосновывая диадку понятий — специального и неспециального музыкального содержания. Требуется соотнесения на разных языках и сам русский термин «musikal'noye sodержaniye»: англ. musical content, нем. musikalischer Inhalt, Gehalt, фр. le contenu musical. В философию термины Inhalt, Gehalt ввел Гегель, переведенные на англ. как content.

Содержание музыки определяется автором статьи как выразительно-смысловая сущность музыки. Специальным содержанием называется тот аспект [aspect] содержания музыки, который присущ одному лишь музыкальному искусству. Неспециальным содержанием именуется аспект содержания, присутствующий как в музыке, так и вне музыки. Под «вне музыки» подразумевается широчайший круг явлений: другие виды искусства, другие области человеческого сознания и деятельности — наука, религия, — объективно суще-

ствующая действительность — космос, природа, стихии, — практическая деятельность людей, их социальные и личные отношения и т.д.

Поставим вопрос: может ли быть дихотомия «специального и неспециального» содержания заменена традиционной философско-эстетической диадкой «форма-содержание»? Связь между бывшей «художественной формой» и нашим «специальным содержанием», безусловно, есть. Но самой эстетики как науки оказывается недостаточно для характеристики данного аспекта содержания¹. В специальное содержание мы включаем, помимо эстетической категории «прекрасное» и ее эквивалентов, также категории психологии и этики: положительные эмоции и благо (добро). В психологии же и этике понятия «форма и содержание» не входят в их категориальные системы. Например, кульминация в музыкальном произведении — это явление формы или содержания? С позиции психологии, вопрос

¹ Российский исследователь М. Поляков назвал соотношение содержания и формы «старинным дуализмом». // Поляков М. Вопросы поэтики и художественной семантики. М., 1978. С. 65.



12 СЕНТЯБРЯ

19.00



Маэстро

Владимира Спивакова

поздравляют:

Хуан Диего Флорес, Хибла Герзмава, Денис Мацуев,
Туган Сохиев, Дмитрий Корчак, Василий Ладюк,
Сергей Накаряков, Александр Романовский,
Вадим Глузман, Матвей Шерлинг, Анастасия Кобекина

Национальный филармонический оркестр России,
Камерный оркестр «Виртуозы Москвы»

МОСКВА, КОСМОДАМИАНСКАЯ НАБ., ДОМ 52, СТР. 8 — WWW.MMDM.RU



поставлен некорректно. Наша же монокатегория «содержание», взятая не из философской традиции, а из словаря естественного языка, не противоречит ни одной из синтезируемых наук. С такой позиции кульминация — это только содержательное явление, ибо для нее не остается никакой другой категории. Опора же музыкальной теории на психологическую науку продвигает ее на новую, более высокую степень научного знания по сравнению с ориентацией на эстетико-философскую традицию.

Охват единым термином «содержание» бывшей диады «форма и содержание» позволяет устранить внутри целостного художественного организма неестественный разрыв, возникающий из-за двух разных к нему подходов — к его композиционным построениям и к его ассоциативному ряду. Композиционные построения получают здесь обязательное смысловое истолкование, избавляются от исходного для них только структурно-грамматического понимания, а ассоциативный ряд перестает быть лишь внемузыкальной «литературщиной», поскольку под него подводится фундамент определенной теоретической концепции. Впервые два обозначенных аспекта [aspects] (бывшие форма и содержание) становятся объектами единого научного понятия — «музыкальное содержание».

НЕСПЕЦИАЛЬНОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Рассмотрим сначала неспециальное содержание, поскольку оно имеет более уловимые очертания, больше доступно словесному описанию.

Если в нем выделить его важнейшие составляющие, ими будет триада: 1) идеи, 2) предметный мир, 3) мир человеческих эмоций. Почему наш порядок начинается с идей? Потому что мы имеем дело с академической музыкой, которая всегда развивалась под флагами каких-либо словесно выраженных установок — учений отцов церкви, решений церковных соборов, указов и постановлений светской власти, художественных манифестов, профессиональных правил мастеров и т.д. В фольклоре, например, подобных формулированных идей искусства не существует, имеется лишь прочная привязка к социальным требованиям быта. Внутренний же мир эмоций, хотя для сущности музыкального искусства он должен быть на первом плане, здесь отнесен в конец, поскольку с точки зрения вербальных характеристик он наименее уловим. Да и сам внутренний мир человека был манифестирован как предмет музыкального постижения в определенный и весьма поздний исторический период — главным образом, в эпоху романтизма XIX века.

Названная триада неспециального содержания — идеи, предметы, эмоции — выведена

в XX веке советскими эстетиками, в качестве основных областей «отражения действительности» в музыке. При этом она совершенно точно совпадает с триадой знаков Чарльза Пирса икон, индекс, символ¹, но в обратном порядке — символ, индекс, икон. Совпадение это — непреднамеренно. Оно говорит об объективной логике самого широкого и общего разделения явлений действительности на данные три сущности в человеческом сознании.

1. *Идеи* в неспециальном содержании музыки составляют обширнейший круг представлений. Это и вечные темы искусства, и идеи различных областей человеческого мышления — философии, религии, этики, эстетики, естественных и исторических наук, наук об искусстве, индивидуальные идеи отдельных музыкальных произведений и т.д.

Научно-философские идеи в развитии культуры оказались столь важными, что оказали на многих создателей искусства огромное влияние — стали составными частями их художественного мировоззрения, преломились в их произведениях. И это наблюдается в литературе и поэзии, киноискусстве и музыке. Например, знаменитые антиномии Канта повлияли на «полифоническое мышление» в романах Достоевского, когда разные персонажи олицетворяют собой разные, противоречащие друг другу концепции, а писатель намеренно не создает поверх них такой концепции, которая примирила бы кричащие противоречия. Яков Голосовкер в своем исследовании о Канте и Достоевском приводит почти точные цитаты из великого немецкого философа, которые произносят герои романов писателя². В области поэзии Александром Блоком были восприняты некоторые идеи Вильгельма фон Гумбольдта³, в киноискусстве Сергей Эйзенштейн намеренно использовал идеи об «идее» Гегеля⁴.

Неоспоримы факты воздействия философии на музыку: идеи Просвещения — на героические концепции Бетховена, пессимистическое учение Шопенгауэра — на идеи смерти у Рихарда Вагнера, философия советского оптимизма — на творчество официальных советских композиторов, как Дмитрий Кабалевский, Исаак Дунаевский, идеи экзистенциализма — на концепционное мышление Софии Губайдулиной и т.д.

Если говорить о влиянии религии на творчество, следует привести такой гигантский пример,

¹ Пирс Ч.С. О новом списке категорий // Ч.С. Пирс. Избранные философские произведения. М., 2000. С.104–105

² Голосовкер Я.Э. Достоевский и Кант. М., 1963.

³ Блок А. О назначении поэта // А.Блок. Собр. соч. в 8 тт. Т. 6. М.—Л. 1962. С. 160–168.

⁴ Эйзенштейн С. Избранные произведения в 6 тт. Т. 4. Искусство мизансцены. М., 1966.

как все творчество И.С. Баха. Отличительной установкой протестантизма и лютеранской службы стало толкование Библии, породившее развитие герменевтики. При этом музыке было предписано особое назначение — возвещать истину в псалмах и песнопениях наряду с церковной проповедью. Почти все творчество Иоганна Себастьяна Баха, и инструментальное, и вокальное, представляет собой толкование Библии, для чего используются и выразительнейшие аффекты, и живейшая, наглядная изобразительность, и символика музыкально-риторических фигур и чисел. Музыка Баха имеет протестантскую герменевтическую основу.

Своего рода квази-религию в русском обществе XIX века составил пантеизм — учение, отождествлявшее понятия бога и природы. Он сказался во многих произведениях Николая Римского-Корсакова, достигнув своего рода культа в опере «Сказание о невидимом граде Китеже». У Петра Чайковского ярким проявлением этой идеи явился один из лучших его романсов — «Благословляю вас, леса», на текст из стихотворной поэмы Алексея Толстого «Иоанн Дамаскин».

Примеры различных музыкально-эстетических идей, воплощенных в музыке: рекомендация Иоганна Маттезона в «Совершенном капельмейстере» вводить в музыкальную композицию план ораторской речи, приведшая к складыванию зрелой сонатной формы¹; теоретическая разработка Гектора Берлиоза «О подражании», обрисовавшая условия введения зримых образов в музыку (XIX века)², установка Милия Балакирева о первичности в романсе поэтического текста, вызвавшая приток изобразительности (depiction) в музыкальный язык «кучкистов», обоснование Альфреда Шнитке принципа полистилистики, важного для его собственного творчества и для современной ему российской музыки³.

Перечень идей, питавших академическую музыку, может продолжаться параллельно перечислениям исторических эпох, музыкальных стилей, имен композиторов, отдельных произведений. Глубокая пронизанность лучами мирового интеллекта составляет неотъемлемое качество данного вида искусства.

¹ Ritzel F. Die Entwicklung der «Sonatenform» in musiktheoretischen Schriften des 18. und 19. Jahrhunderts. 2. Auflage. Wiesbaden, 1969; Холопова В. О прототипах функций музыкальной формы // Проблемы музыкальной науки. Вып. 4. М., 1979. С. 4–22.

² Берлиоз Г. О подражании в музыке // Г. Берлиоз. Избранные статьи. М., 1956.

³ Шнитке А. Полистилистические тенденции в современной музыке // Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке. М., 1990. Приложение 5. С. 327–331.

2. *Предметный мир* в музыке представлен не столь повсеместно, как мир идей. Главная причина заключается в том, что музыка не обладает способностью непосредственно запечатлеть зримый мир. С другой стороны, предметом искусства становится все, что вызывает человеческий интерес. И поскольку 80–90% информации человеку дает именно зрение, то видимая действительность оказывается представленной в музыке почти неограниченно. Есть одно важное условие, которое ограничивает приток в музыку зрительной информации, — это определенные идеи, взгляды, вкусы той или иной эпохи. Не в каждый исторический период окружающий предметный мир представляется музыкальному искусству достойным внимания. Так, в Новое и Новейшее время оценка зрительных представлений, которые могли быть изображенными в музыке, снижалась в период классики второй половины XVIII — начала XIX века, на начальном этапе романтизма, а потом — в XX столетии. Соответственно периодами оптимального внимания к зримой предметности были эпоха барокко, поздний западный романтизм, время становления европейских национальных школ — русской, чешской, норвежской, — этап французского импрессионизма.

Несмотря на незначительную роль изобразительности в некоторые исторические эпохи, объем зрительных образов, охваченных музыкой, оказывается необъятным: трудно назвать какие-либо виды явлений во внешнем мире, которыми музыка бы не заинтересовалась. «Любознательность» беспредметного музыкального искусства по отношению к предметному миру оказалась столь же активной, как и к миру идей.

При этом в зримо-предметной сфере выделилось несколько областей, к изображению которых музыка оказалась особенно талантливой, — это водная стихия, птицы и движения человека.

Подражание процессу движения вод в музыке передается с такой замечательной точностью, что никакие картины такого рода не оказались музыкой «не увиденны»: величественный океан, широкое море, таинственное озеро, полноводная река, искрящийся ручей, спокойный канал (в Венеции), сверкающий фонтан, даже капающие слезы, бегущая кровь и текущее мирро, а по типам движения — воды спокойные, плещущиеся, бурные, льющиеся и т.д.

Изображение птиц стало одной из самых излюбленных изобразительных тем в музыке, от эпохи Возрождения до XX века, где оно получило даже электронное выражение, как в «Пении птиц» для подготовленного фортепиано и магнитофонной ленты Эдисона Денисова. Назовем ряд примеров: Жанекен — Пение птиц;

Куперен — Щебетанье, Соловей в любви, Соловей-победитель, Жалобные славки, Напуганные коноплянки; Глинка — Жаворонок; Шуман — Вещая птица; Римский-Корсаков — Песни и пляски птиц в опере «Снегурочка», партии Сирина и Алконоста в опере «Сказание о невидимом граде Китеже», партия Лебедь-птицы в опере «Сказка о царе Салтане»; Стравинский — Песнь Соловья в опере «Соловей»; Респиги — «Птицы», сюита для оркестра; Орф — Песня жареного лебедя в кантате «Carmina Burana», Прокофьев — тема Птички в сказке «Петя и волк»; Мессиа — Черный дрозд, Пробуждение птиц, Экзотические птицы, Каталог птиц; Губайдулина — Дятел из «Музыкальных игрушек»; Шнитке — Кукушка и Петух в мультфильме А. Хржановского «В мире басен».

Воплощение движений человека служит и портретированию людей, и обрисовке разнообразных сюжетно-психологических ситуаций. Музыка превосходно удается передать то, что связано с шагом, бегом, а также — с ударами, разного рода и степени опасности. Здесь опять схватывается то, что выполняется в музыке при помощи моторики. Кроме того, моторика помогает воплотить и многочисленные другие, изобретаемые композитором выразительные движения.

В музыке есть сфера, в которой изобразительность оказывается особенно широко представленной, — это музыка для детей. Здесь сказывается специфика детского восприятия, которое имеет свойство опираться на конкретные, видимые, очевидные, наглядные образы; внутренний же мир жизни чувства у ребенка еще не так развит и не так осознан, как у взрослого человека. Поэтому сборники инструментальных пьес для детей и юношества XIX и XX веков — кладь изобразительности: «Детский альбом» Чайковского («Мужик на гармонике играет», «Баба-Яга»), «Детский уголок» Дебюсси («Снег танцует»), «Микрокосмос» Бартока («Борьба на ринге», «Плавание на лодке», «Паяц», «Волынка», «Сказка о маленькой мухе»), «Детская музыка» Прокофьева («Сказочка», «Дождь и радуга»), «Музыкальные игрушки» Губайдулиной («Заводная гармошка», «Трубач в лесу», «Птичка-синичка», «Снежные сани с бубенцами», «Эхо», «Барабанщик»), Шесть пьес Шнитке («В горах», «Кукушка и дятел») и многие другие. Тем же свойством отличаются вокальные и сценические жанры детской тематики: вокальный цикл Модеста Мусоргского «Детская», опера Мориса Равеля «Дитя и волшебство», балеты «Ящик с игрушками» Клода Дебюсси, «Муха-Цокотуха» Бориса Тищенко.

В целом же, музыка способна воплотить столько изобразительности, сколько может потребоваться для композиторских замыслов.

3. *Эмоциональный мир человека* составляет особое достояние музыкального содержания. В разные исторические эпохи это были аффект, движение души, страсть, эмоция, душевное переживание, чувство, состояние души, настроение, характер. Концепция музыки как переживания человеческих чувств складывалась в европейском академическом искусстве начиная с эпохи Нового времени и продолжает действовать до сих пор, вступив в пятое столетие своей истории. Кульминация эта концепция достигла в XIX веке, продолжившись в первых десятилетиях XX века. В век романтизма музыка стала определяться, как никогда раньше и позже, в качестве «языка чувств». Музыка и чувство стали идентифицироваться. Поэтому образцы эмоционального содержания имеет смысл привести из этого исторического времени.

Для желающих представить «эмоциональный портрет эпохи» XIX века естественно обратиться к наиболее яркому выразителю эмоционалистской концепции века — Петру Чайковскому. Самые многочисленные и разнообразные словесные выражения его внутренних музыкальных представлений можно прочесть в оперных партитурах. Возьмем наиболее популярные его оперы — «Евгений Онегин» и «Пиковая дама».

В сцене появления Ленского и Онегина в доме Лариных Чайковский (следуя Пушкину) ярко прописывает контраст поэтической восторженности Ленского и циничной холодности Онегина. В № 6, Сцене и ариозо, видим следующие авторские ремарки: Ленский (*с воодушевлением*) «Как счастлив, как счастлив я», Онегин (обращаясь к Татьяне *с холодной учтивостью*) «Скажите мне, я думаю...», Ленский (*горячо, страстно*) «Я люблю Вас, я люблю Вас, Ольга», далее *animando* (*воодушевляясь*) «одна привычная печаль!», Ленский (*с большой выразительностью*) «Я люблю тебя, я люблю тебя».

В «Пиковой даме», в связи с глубиной трагедии этой оперы, словесные «эмоциональные знаки» композитора составляют ряд, включающий не только слова «с чувством», «с глубоким чувством», но и «с отчаяньем», «испуганно», «со страхом», «с ужасом», «в экстазе». Вот ремарки в партитуре по отношению к партии Лизы: *с глубоким чувством* — «Откуда эти слезы», *страстно, восторженно* — «О слушай, ночь», *слабеющим голосом* — «Уйдите», *в смятенье* — «Графиня! Боже правый!», *растеряно* — «Я, бабушка, по комнате ходила», *испуганно* — «Но, милый...», *с отчаяньем* — «Ах, милый, приходи, сжался». Самые эмоциональные ремарки, притом, с затрагиванием негативной сферы, присутствуют в партии Германа: *con amarezza, с горечью* — «Когда б отрадного сомненья лишился я», *угрожающе* — «Радуйся, приятель! Забыл ты,

что за тихим днем гроза бывает», *страстно и выразительно* — «Дай умереть, тебя благословляя», *задумчиво* — «Кто пылко и страстно любя...», бросаясь к ней [Лизе], *со страхом* — «Молчи!.. Молчи!.. Она мертва», *как окаменелый от ужаса* — «Мне страшно! Страшно!», *в экстазе* — «Да, я тот третий, кто страстно любя».

Если в XIX веке решительно все композиторы эстетически целенаправленно работали над отражением человеческих чувств в музыке и часто обозначали эти чувства словесно, то в следующем XX веке эмоциональная картина резко поменялась — и в целом, и по отдельным периодам, и по отдельным творческим школам. Приведу сугубо изолированные примеры контрастного отношения к музыкальным эмоциям, когда композиторы сами дают им названия. Так, об оперном диптихе Дьердя Лигети «Приключения» и «Новые приключения», в духе абсурдизма, его автор говорит как о своеобразном «театре аффектов», где калейдоскопически чередуются 5 основных эмоциональных состояний: «юмор, призрачно-ужасное, сентиментальное, мистическитраурное и эротическое». В текст «Приключений» введены натуралистические вскрики, взвизги, смех, шепот и т.д. Однако сами обозначенные эмоции преподносятся все же как условность, а не настоящее переживание¹.

А вот любопытные ремарки Софии Губайдулиной в № 4 «Посвящения Марине Цветаевой» для хора а cappella. Два слова — «все великолепно» — должны исполняться в следующих эмоциях: *восхищенно, радостно, восторженно, восторженно до изнеможения, празднично, выкрик, легкомысленно, задумчиво, с большим достоинством и хорошо поставленным голосом, утвердительно, устрашающе утвердительно, утвердительно до остервенения*. Хотя авторская идея здесь также насквозь иронична, указанные 12 видов эмоции должны быть реалистически подлинными.

Приведение примеров на триаду неспециального содержания в музыке — идеи, предметы, эмоции — можно продолжать бесконечно. Но ведь все это, как мы сказали, — элементы содержания, которые существуют и помимо музыки. Насколько они для музыки значительны? Может быть, все это лишь поверхностный элемент, которым можно пренебречь?

Однако изучение данного «элемента» показывает, насколько он неотъемлем от музыки как вида искусства, и именно от академической музыки как типа культуры. Это — линия связи музыки со всем

¹ См. об этом: Савенко С. О стилистических тенденциях творчества Лигети // Д. Лигети. Личность и творчество. М., 1993. С.447.

остальным миром, и внешним, объективным, и внутренним, субъективным, живительный источник ее смыслов и спонтанных ощущений, постоянно освежающий ее «кровь», стимул и фактор ее движения вперед, кислород для ее «дыхания».

СПЕЦИАЛЬНОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Специальное содержание присуще только данному виду искусства, музыке. Оно столь же от него неотъемлемо, как и неспециальное. О том, что это понятие не может быть идентичным философско-эстетической «форме», уже было сказано. Хотя его «предмет» в музыке един и целостен, с научной точки зрения для его характеристики требуется несколько понятий, поскольку они идут от разных наук. От эстетики — это «прекрасное», то есть центральная ее категория. От психологии — «положительная эмоция», также одна из исходных составляющих в этой науке. От этики — «добро» («благо»), центральная позитивная категория (в противоположность негативной — «злу»). Аспект специального содержания обладает всеми этими качествами, не подразделяя их — восприятие эстетически-прекрасного создает психологически положительную эмоцию, этически несущую человеку благо, добро:

Эстетически-прекрасное → *Эмоционально-позитивное* → *Этически-благое*

Ясно, что сущность, выраженная данной триадой, именно «содержательна», а не «формальна».

Внесем одно терминологическое уточнение. В позднейшей эстетике категории прекрасного отказано во всеобщности. Существуют серьезные труды, обоснованно доказывающие отход важнейших явлений искусства XX века от подчинения этому понятию. Чтобы не входить в дискуссию по поводу степени универсальности «прекрасного» в искусстве, мы вместо этой категории будем использовать один из эквивалентов — «эстетическая гармония». Данную сущность будем считать именно универсальной, без которой искусство не может осуществлять свое назначение.

Раскроем смысл *эстетической гармонии* в музыке.

Идея гармонии в широком смысле слова проходит через всю историю искусства, также и музыкального искусства². Платон ставил гармонию даже прежде добра: «Добро — прекрасно, но нет ничего прекрасного без гармонии». Теоретик Возрождения Альберти выводил ее как условие красоты: «Есть нечто, чем чудесно озаряется весь лик красоты, это мы называем гармонией,

² Шестаков В.П. Гармония как эстетическая категория. Учение о гармонии в истории эстетической мысли. М., 1973

которая без сомнения источник всякой прелести и красоты»¹. В XIX веке Пушкин устами Моцарта говорил: «за искренний союз, связующий Моцарта и Сальери, двух сыновей гармонии»².

По степени притяжения к позитивно-гармоничному полюсу виды искусства разнятся друг с другом. Музыка на протяжении всей ее истории концентрировалась вокруг полюса позитивно-прекрасного и весьма неохотно развивала свой выразительный язык в направлении полюса негативно-безобразного. Этим она отличалась от смежных видов искусства — литературы, живописи, кино.

Эталонными для музыки как вида искусства могут считаться слова Моцарта, коль скоро они высказаны в эпоху музыкальной классики XVIII века. Великий композитор, чье имя ассоциируется с самим понятием «музыка», говорит следующее: «Однако, как и страсти — сильные или нет — в своем выражении никогда не должны доходить до отвращения, так и музыка, даже в самой жуткой ситуации, никогда не должна оскорблять ухо, наоборот, она и тогда должна все же доставлять удовольствие, следовательно, всегда оставаться музыкой»³. Моцарт написал это в письме от 26 сентября 1781 г. по поводу арии Осмина в опере «Похищение из сераля» — там персонаж одержим гневом и приходит в исступление. Как видим, «сын гармонии», по Пушкину, прямо говорит об удовольствии от музыки, то есть, о позитивной эмоции, в любых, даже негативных фабульных ситуациях. Это удовольствие от музыки и принадлежит специальному содержанию, в то время как гнев, исступление — достояние неспециального аспекта. Здесь отчетливо виден тот парадокс искусства, про который Пушкин сказал: «и гений, парадоксов дру».

Эстетическая гармония в музыке присутствует не только в той «жуткой ситуации», которую имеет в виду Моцарт по отношению к своему классическому стилю, который мы считаем гармонически прекрасным. Она сопровождает и ту, качественно иную «жуть», которую принес с собой трагический XX век — «драмы крика» Альбана Берга и Арнольда Шенберга, военные симфонии Дмитрия Шостаковича, опустошающую иронию «Жизни с идиотом» Альфреда Шнитке. Но даже в самых страшных и беспросветных фабулах, как в «Воццеке» и «Лулу» Берга, именно музыка составляет спасительный противовес мраку сценического действия: в лирике Берга звучит Вера, Надежда и Любовь. Здесь особенно становится ясной этическая функция, точнее *этическая миссия* специального содержания музыки. Красота, добро, отрада, которые несет музыка — тем,

что она музыка, — спасительна и благотворна для человека, брошенного в мир зла.

Эстетическая гармония в музыке, гармония в широком смысле слова, в истории европейской музыки всегда составляла тот содержательный центр, на который была направлена вся система учений о музыкальной композиции — учения о музыкальной форме, гармонии, полифонии, мелодике, ритмике, фактуре, инструментровке и т.д. В музыке не сложилось учений о бесформии, дисгармонии, разъединении голосов, распадении фактуры, амелодичности, аритмичности и т.д. Каков бы ни был воплощаемый образ в аспекте неспециального содержания — позитивный (любовь, радость, героика) или негативный (вражда, боль, страх), — система средств музыкальной композиции всегда была направлена на ту или иную его «гармонизацию»: усиление позитивности и смягчение эффекта негативности.

Разберем *структуру эстетической гармонии* в музыке. Как идея и ощущение она запечатлевается в музыке во всех видах и уровнях ее композиционных средств — от фонизма музыкальных элементов до полной, законченной музыкальной композиции. Эти уровни мы дифференцируем в соответствии со шкалированием, принятым в науке о музыкальной композиции:

- 1) акустический строй, акустические звуко-ряды и интервалы; тембры музыкальных инструментов; исполнительское туше инструменталиста и «поставленный голос» певца;
- 2) мелодические лады, гармонические созвучия, гармонические системы;
- 3) ритмическая, метрическая организация;
- 4) мелодика и фактура, в том числе фактура полифоническая;
- 5) музыкальный тематизм;
- 6) музыкальная форма.

Убедимся в том, что художественная цель, которой верно служит организация на каждом из названных уровней музыкальной композиции, — это эстетическое согласование всех элементов, или эстетическая гармония.

1. Акустический строй, тембры, туше, поставленный голос. В музыке музыкален, гармоничен уже сам музыкальный звук, обладающий специально настроенным составом частичных тонов в отличие от дисгармонии, шума. Например, русский акустик Андрей Володин пишет: «Одним из важных свойств *музыкального* звука является его внутренняя консонантность, своеобразная приспособленность к музыкальной интонации и гармонии»⁴.

¹ Цит. по: Шестаков В.П. Гармония как эстетическая категория. С.95.

² Пушкин А.С. Маленькие трагедии. Моцарт и Сальери

³ Цит. по: Аберт Г.В.А. Моцарт. Ч.1, кн.2. М.,1980. С.450.

⁴ Володин А. Роль гармонического спектра в восприятии высоты и тембра звука//Музыкальное искусство и наука. Вып. 1. М.,1970. С. 18.

Консонантный характер звукового «столба» связан с приятностью для слуха музыкальных тембров — «фонизма» голосов и инструментов. По принципу гармоничной согласованности частей и целого формируются и акустические строи в музыке — будь то натуральный, пифагорейский или равномерно-темперированный. В гармоничном соответствии с акустическим строем, его звукорядом находятся все интервалы данного акустического строя. У музыкантов-исполнителей вырабатывается особый, приятный способ прикосновения к инструменту — красивый звук у скрипачей, виолончелистов, духовиков, «приятное туше» у пианистов.

2. Мелодические лады, гармонические созвучия, гармонические системы — явления содержательного, а не только физико-акустического порядка. Мелодический лад обычно связан с плавным перетеканием от ступени к ступени и концентрацией тонов вокруг отдельных ступеней. Гармоничные созвучия представляют собой целостные сочетания, нормативные для данной гармонической системы: секстаккорды в фобурдоне, трезвучия в мажорно-минорной тональности, кварто-секундовые сочетания в грузинской народной гармонии и т.д. Гармонические системы — развитые многоуровневые образования, опирающиеся на нормативные соотношения нормативных элементов. Эстетической гармонии музыки служат, например, такие нормы классической тональной системы, как разрешение диссонансов в консонансы, начало и конец произведения на I ступени, тонической функции. В XX веке таковы «лады ограниченной транспозиции» Оливье Мессиана, гемитоника Антона Веберна¹, гармония с эмансипированным диссонансом Арнольда Шёнберга.

3. Ритмическая, метрическая организация достигает эстетической гармонии, создавая периодическую, систематическую организацию произведения при помощи метрических стоп, танцевальных ритмоформул, модальных «ордо», восточных усилей, новоевропейских тактов и т.д.

4. Мелодика, фактура. Поскольку мелодика и фактура в музыке подчинены влиянию пространственного фактора, закономерностям пространственной эстетики, то в них действуют принципы зеркальной симметрии, причем, вокруг как вертикальной, так и горизонтальной оси. В силу этого в учении о музыкальной композиции сформулированы определенные правила для ме-

лодического голоса и сочетания голосов между собой. Например, для отдельного голоса выработано правило скачка с заполнением: если в мелодии происходит скачок (вверх или вниз), после него для уравновешивания должно последовать движение в противоположном направлении. Для двух крайних голосов, мелодии и баса, определено правило противоположного движения: если в мелодии идет движение вверх, в басу должно следовать движение вниз, и наоборот. Оба вида зеркальной симметрии могут объединяться, примеры чего в музыке многочисленны.

5. Музыкальный тематизм (строение отдельной темы, соотношение тем по вертикали и горизонтали, виды тематического развития, тематический процесс в музыкальной форме). Тема в музыкальном произведении — ведущий образно-семантический комплекс, определяющий эстетико-конструктивное и выразительно-смысловое единство произведения. С этой сверхзадачей связана вся «технология» применения темы в произведении: оформление самой темы как относительно законченной музыкальной мысли; методы работы с темой, меняющие одни признаки темы и сохраняющие другие (особенно показателен «производный контраст» — появление на основе прежней темы нового «тематического организма»); образование сквозного тематического процесса произведения — серии тематических модификаций, преобразований при главенстве, как правило, начальной, главной темы. Тематическая структура музыкального произведения дает прекрасный пример действия древнейшего эстетического закона искусства — «многообразие в единстве», или «единство в многообразии».

6. Музыкальная форма (архитектоника и динамика развития целого и составных частей) составляет высший и наиболее развитой уровень эстетической организации музыкального произведения. Поскольку в него входят и все предыдущие, менее крупные уровни, выделим то, что простирается поверх них. Прежде всего, это общая архитектоника, связанная с репризностью. Становление музыки как таковой, независимой от слова, танца, сцены, «искусства звуков в тесном смысле слова» (Гектор Берлиоз²), «автономной музыки³», «абсолютной музыки» (термины немецкого музыковедения⁴), осознанное по истечении XVIII, к началу XIX века, показало, что принципиальной

¹ Гемитоника — хроматическая система, состоящая из интервальных групп, включающих полутон и любой другой интервал. Понятие Валентины и Юрия Холоповых (см.: Холопова В.Н., Холопов Ю.Н. Антон Веберн. Жизнь и творчество. М., 1984. С. 253–254).

² Берлиоз Г. Критический очерк о симфониях Бетховена//Г. Берлиоз. Избранные статьи. М., 1956. С. 188.

³ Dahlhaus C. Was ist autonome Musik?//Neue Zeitschrift für Musik CXXXIII (1972).

⁴ Dahlhaus C. Die Idee der absoluten Musik. VEB Deutscher Verlag für Musik, 1979.

схемой этой архитектоники стало АВА, то есть репризная трехчастность. Возвращение в итоге произведения к его главной музыкальной мысли продемонстрировало, что музыка для самостоятельности своего существования преодолела принцип временного вектора (схема — а, b, с, d, е...) и призвала на помощь принцип пространственной эстетики, то есть, гармонию, которую приносит зеркальная симметрия (по горизонтали). Процентное количество музыкальных форм в XVIII–XIX–XX веках, имеющих более или менее явную репризу, столь велико, что может считаться абсолютно преобладающим и выявляющим фундаментальную эстетическую закономерность музыки как вида и феномена искусства.

И так же, как на меньших масштабных уровнях, на уровне архитектоники целой формы степень гармоничности очень неодинакова. Более гармоничны формы с большим количеством повторений и возвращений разделов (А, А¹, А²; АВА, АВАСА), менее гармоничны — формы сквозные (замкнутые и особенно не замкнутые повтором — ABCDEFA, ABCDEFG).

На каждом из приведенных уровней музыкальной композиции были указаны только некоторые, но основополагающие закономерности: все они обнаружили направленность к одной и той же цели — соразмерному, красивому согласованию элементов друг с другом, эстетической гармонии всех звуковых элементов. Учения о контрапункте, генерал-басе, гармонии, ритмике и метрике, мелодике, полифонии, фактуре, музыкальной форме, инструментовке устремлены к гармонии в широком смысле слова, то есть к эстетическому содержанию музыки, неотъемлемому от ее художественной природы.

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ СПЕЦИАЛЬНОГО И НЕСПЕЦИАЛЬНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО СОДЕРЖАНИЯ

Два аспекта музыкального содержания — неспециальное и специальное — мы рассмотрели в отдельности. Но в музыке они находятся в неразрывном единстве.

Через соотношение по доминированию одного из них различаются стили композиторов, исполнителей, характер единичных произведений. Например, среди композиторов XX века сравним такие крайние стили, как Веберн и Прокофьев, Булез и Шостакович. У Веберна и Булеза увидим явное тяготение к специальному содержанию (эстетическая гармония), а у Прокофьева и Шостаковича отметим огромную роль неспециального содержания (идеи, предметы внешнего мира, человеческие эмоции). Интересно сравнить Веберна и Булеза, во многом шедшего именно

от Веберна. У Веберна, даже в додекафонных сочинениях, как Симфония ор.21, еще есть минимальные оттенки романтических чувствований («спокойно шагая», «исключительно спокойно», «маршеобразно»). У Булеза, например, в «Молотке без мастера», — только детализированные темпоритмические и динамические ремарки. Развитое неспециальное содержание и в XXI веке составляет драгоценное свойство многих русских композиторов (София Губайдулина, Александр Раскатов, Владимир Тарнопольский).

Важен и другой ракурс сопоставления специального и неспециального содержания — их взаимодействие по принципу согласования и противоречия. Соответственно образуется два (но не четыре) логических вида.

Согласование неспециального и специального аспектов содержания — это их совпадение по психологическому качеству положительного или отрицательного. Но поскольку специальное содержание имеет один лишь знак — положительный, — согласование может быть только на основе положительности (схематически +/+). Противоречие неспециального и специального аспектов — это несовпадение по тому же психологическому качеству положительности или отрицательности. Неспециальное содержание в музыке может быть как психологически положительным, так и отрицательным. Противоречие образуется, когда неспециальное содержание имеет отрицательный психологический знак, а специальное, естественно, положительный (схематически —/+). Третий и четвертый логические случаи (схемы +/- и -/-) в музыке не образуются по причине положительности специального содержания. Особенно важно иметь в виду что сочетание отрицательного с отрицательным в неспециальном и специальном аспектах содержания противоречит природе музыкального искусства — музыка непременно несет в глубине себя (в специальном аспекте) позитивный эмоциональный заряд.

В музыке в качестве примеров контрастных пар согласования и противоречия разбираемых аспектов можно указать: Жорж Бизе, Увертюра к «Кармен», темы A-dur и F-dur — согласование неспециального и специального (+/+), тема d-moll — противоречие (-/+); Родион Щедрин, № 1 «Ангел Господень» из хоровой литургии «Запечатленный ангел» — согласование (+/+); Альфред Шнитке, № 7 «Гибель Фауста» из кантаты «История доктора Иоганна Фауста» — противоречие (-/+).

Те же аспекты и их взаимодействия существуют также в других видах искусства. И во всем искусстве — музыкальном, живописном, поэтическом и др. — наблюдается следующая закономерность: чем более полярно разведены в произведении аспекты неспециального и специального содержания,

тем более сильным по художественному впечатлению оказывается произведение. Поэтому люди постоянно держат в поле своего зрения такие шедевры, как «Сад наслаждений» Иеронима Босха, «Пир королей» Павла Филонова, «эпизод нашествия» из Седьмой симфонии Дмитрия Шостаковича, «танго смерти» из кантаты «История доктора Иоганна Фауста» Альфреда Шнитке. То есть, разобранный принцип противоречия и парадокса действует не только в образно-тематическом аспекте произведения искусства, но и в художественно-качественном.

Что же касается нахождения этой закономерности в искусстве, то к ее пониманию еще в XVII веке пришла французская эстетическая мысль. Ее классически сформулировал Никола Буало в трактате «Поэтическое искусство» (Песнь третья; 1674):

*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.*

Библиография

1. Аберт Г. В.А. Моцарт. Ч.1, кн.2. М.,1980.
2. Блок А. О назначении поэта //А.Блок. Собр. соч. в 8 тт. Т.6. М.-Л., 1962. С.160-168.
3. Берлиоз Г. Критический очерк о симфониях Бетховена //Г.Берлиоз. Избр. статьи. М.,1956.
4. Берлиоз Г. О подражании в музыке //Г.Берлиоз. Избр. статьи. М.,1956.
5. Володин А. Роль гармонического спектра в гармоническом восприятии высоты и тембра звука // Музыкальное искусство и наука. Вып.1. М.,1970.
6. Гегель. Сочинения. Т.XII, кн.1. М.,1938.
7. Голосовкер Я.Э. Достоевский и Кант. М.,1963.
8. Пирс Ч. О новом списке категорий //Ч.С.Пирс. Избр. философские произведения. М., 2000.
9. Поляков М. Вопросы поэтики и художественной семантики. М., 1987.
10. Савенко С. О стилистических тенденциях творчества Лигети //Д.Лигети. Личность и творчество. М., 1993.
11. Холопова В. О прототипах функций музыкальной формы //Проблемы музыкальной науки. Вып.4. М.,1979.
12. Холопова В.Н., Холопов Ю.Н. Антон Веберн. М.,1984.
13. Шестаков В.П. Гармония как эстетическая категория. Учение о гармонии в истории эстетической мысли. М.,1973.
14. Шнитке А. Полистилистические тенденции в современной музыке //Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке. М.,1990.
15. Эйзенштейн С. Избр. произведения в 6 тт. Т.4. Искусство мизансцены. М.,1966.
16. Dahlhaus C. Die Idee der absoluten Musik. VEB Deutscher Verlag für Musik, 1979.
17. Dahlhaus C. Was ist autonome Musik //Neue Zeitschrift für Musik CXXXIII (1972).
18. Eggebrecht H.H. Funktionale Musik //Archiv für Musikwissenschaft XXX (1973).
19. Ritzel F. Die Entwicklung der «Sonatenform» in musiktheoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts. 2. Auflage. Wiesbaden, 1969.

References (transliterated)

1. Abert G.V.A. Motsart. Ch.1, kn.2. M.,1980.
2. Blok A. O naznachanii poeta//A. Blok. Sobr. soch. v 8 tt.T.6. M.-L., 1962. S.160–168.
3. Berlioz G. Kriticheskii ocherk o simfonyakh Betkhovena//G. Berlioz. Izbr. stat'i.M.,1956.
4. Berlioz G. O podrazhanii v muzyke//G. Berlioz. Izbr. stat'i.M.,1956.
5. Volodin A. Rol' garmonicheskogo spektra v garmonicheskom vospriyatii vysoty i tembra zvuka// Muzykal'noe iskusstvo i nauka. Vyp.1. M.,1970.
6. Gegel'. Sochineniya.T. XII, kn.1. M.,1938.
7. Golosovker Ya.E. Dostoevskii i Kant.M.,1963.
8. Pirs Ch. O novom spiske kategorii//Ch.S. Pirs. Izbr. filosofskie proizvedeniya.M., 2000.
9. Polyakov M. Voprosy poetiki i khudozhestvennoi semantiki.M., 1987.
10. Savenko S. O stilisticheskikh tendentsiyakh tvorchestva Ligeti//D. Ligeti. Lichnost' i tvorchestvo.M., 1993.
11. Kholopova V. O prototipakh funktsii muzykal'noi formy//Problemy muzykal'noi nauki. Vyp.4. M.,1979.
12. Kholopova V.N., Kholopov Yu.N. Anton Vebern.M.,1984.
13. Shestakov V.P. Garmoniya kak esteticheskaya kategoriya. Uchenie o garmonii v istorii esteticheskoi mysli.M.,1973.
14. Shnitke A. Polistilisticheskie tendentsii v sovremennoi muzyke//Kholopova V., Chigareva E. Al'fred Shnitke.M.,1990.

15. Eizenshtein S. Izbr. proizvedeniya v 6 tt.T.4. Iskusstvo mizanstseny.M.,1966.
16. Dahlhaus C. Die Idee der absoluten Musik. VEB Deutscher Verlag für Musik, 1979.
17. Dahlhaus C. Was ist autonome Musik//Neue Zeitschrift für Musik CXXXIII (1972).
18. Eggebrecht H.H. Funktionale Musik//Archiv für Musikwissenschaft XXX (1973).
19. Ritzel F. Die Entwicklung der «Sonatenform» in musiktheoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts. 2. Auflage. Wiesbaden, 1969.

Georg Hamann and Beata Beck have been playing together since 2007. As soon as they began rehearsing Schumann's Märchenbilder, their first piece, they realized that they are getting along very well with each other. They studied each work in sequence, one after the other. After Märchenbilder they began to work on the Sonata in A Minor, followed by the Fantasy Pieces. For the Schumann year in 2010 they decided to put together a duo evening, which became the corner stone of their complete recording of Schumann's music for this combination of instruments. Of course they are also playing music by other composers in their repertoire. Their Duo-CD «Romanzen», internationally released in April 2014, is a double album containing the whole repertoire of duo music by Clara and Robert Schumann. There are also two trailers at Konzerthaus Berlin on youtube.

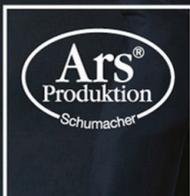
Further more informations: we are both austrians, georg (born 1960) is violinist and violist, i am (born 1986) pianist and a soprano. so both have two instruments. we are also both teaching, georg leads a class at university, i am teaching at music-school. Georg is also the first violist of the vienna chamber orchestra and member of aron quartett. i am also performing with members of famous vienna orchestras. we have both also international concerts.



CLARA & ROBERT
SCHU
MANN

RO
MAN
ZEN

VIOLINE / VIOLA
GEORG HAMANN
KLAVIER
BEATA BECK



let me know if you need special infos!
Beata Beck becki25@gmx.at

okay, meine homepage ist leider noch in arbeit und wird hoffentlich im juli fertig, aber ich bin auf onepoint.fm (bloß die seite ist noch nicht freigeschalten, weil ich keine mp3 dateien habe zum hochladen, hoffe ich schaffe das jetzt noch)
georg hat auf jeden fall seine seite www.georghamann.at, unsre mails sind zb becki25@gmx.at / beata.beck@icloud.com und hamann@mdw.ac.at

ich hoffe, ich kann später noch die onepoint-seite schicken..
lg beata