

*Т. Дубравская*

### **Музыкальная семантика — некоторые исторические аспекты**

Вопрос о музыкальной семантике принадлежит, как известно, к коренным вопросам музыкознания, музыкальной эстетики и философии музыки, будучи связанным с проблемой содержания музыкального произведения.

Если с этой точки зрения обратиться к истории музыки, то обнаруживается, что разные эпохи имели принципиально разные установки в данной области, определявшие собой и разные концепции музыкального творчества.

Так, Д. Царлино, выдающийся теоретик «осени Средневековья», обобщая воззрения многовековой художественной эпохи, утверждал в 1558 г., что музыка есть наука о звучащем числе, наука, подчиненная арифметике [8, 446-447 и др.]. Эта концепция музыки, пифагорейская по своим корням, была обозначена Монтеверди как «первая практика» (или «первая метода»), занимавшаяся, по словам создателя оперы, исключительно законами гармонии [6, 93]. Исторически ей была противопоставлена иная концепция музыкального творчества («вторая метода», по Монтеверди), которая стала трактовать музыку как искусство звукового моделирования психологических состояний человека и явлений природы.

Первые манифесты Монтеверди относятся, как известно, уже к началу XVII века<sup>1</sup>. Рождение же «второй практики», о которой он писал, произошло, примерно, в 40-е годы XVI века и было связано с возникновением абсолютно нового для той эпохи жанра — музыкального мадригала, с которого по существу и начинается история музыки Нового времени с ее концепцией *musica poetica*, теорией аффектов, учением о подражании и т.д.

Вторая половина XVI в. в этой связи — чрезвычайно любопытный период, показывающий, видимо, первичное — историческое — столкновение двух концепций музыкального творчества: с одной стороны, «чистая» (или «абсолютная») музыка, с другой — музыка как выразительное искусство.

Вся дальнейшая эволюция музыки и ее эстетического постижения, как показала

---

<sup>1</sup> Послесловие к «Пятой книге мадригалов» (1605), Предисловие и «Разъяснения» Джулио Чезаре (брата композитора) в новом издании Пятой книги (1607).

история, стала в определенной мере своего рода колебанием маятника между двумя этими полюсами, так резко обозначившимися на рубеже больших художественных эпох.

Можно сказать и иначе: то, что находилось в самих «генах музыки» (я сейчас имею в виду ее математический аспект), непременно должно было проявлять себя. Так оно и было, о чем свидетельствуют во времена, например, И.С.Баха полемические высказывания такого типа: «Ни один разумный Musicus poeticus не будет искать в арифметике происхождение и основы своего искусства» [9, 463] (что, очевидно, практиковалось), в XIX веке — знаменитая полемика Э.Ганслика и А.В.Амброса о существовании музыки, позже — противостояние концепций «формалистических» и основанных на «эстетике чувства», — концепций, в XX веке переродившихся в структуральный анализ и музыкальную герменевтику.

Вместе с тем послемадригальная эволюция музыки показывает и некое особое качество «открытий» итальянского мадригала XVI века. То, что вошло в музыковедческую литературу под названием «матригализмов» (неких изобразительных и выразительных приемов), можно обнаружить и в произведениях многих позднейших композиторов, причем произведениях, которые никак нельзя отнести к стилизациям неоклассического толка. Назову хотя бы семантику восходящих и нисходящих мелодических линий в музыке П.Чайковского, распространенные интонации «вздоха», некоторые явно изобразительные приемы в романсах М.Глинки, песнях С.Прокофьева, вокальной музыке А.Веберна, Э.Денисова...

По существу в позднеренессансных мадригалах были найдены некие «музыкально-семантические универсалии»<sup>2</sup>. (Замечу в скобках, что музыкальная риторика XVII века, при всей значительности ее исторической роли, дав во многом «формализацию» искусства итальянских мадригалистов, в известной мере превратила вдохновенный процесс творческого моделирования в школьную схоластику).

Изучение новаций XIX-XX веков обнаруживает любопытный феномен. Открытые в середине XVI века музыкально-семантические универсалии позже — при совпадении творческих установок композиторов [см. об этом: 2, 57-62] — как бы заново рождались в условиях иных музыкальных стилей, даже самых радикальных. Это убедительно показывает, на наш взгляд, музыка Веберна. Его вокальные сочинения интересны, в частности, тем, что в них определенно уловимы «семантические универсалии». Инструментальные же произведения Веберна заставляют исследователей предполагать наличие в них системы неких символов и даже говорить о символической природе самой их структуры (я имею в виду прежде всего замечательный анализ Симфонии ор 21, выполненный И.Снитковой [7]).

---

<sup>2</sup> Я перефразирую здесь термин Умберто Эко «семантические универсалии» (по определению автора, «элементарные понятия, общие для всего человеческого рода и находящие выражение на любом языке» [10, 12]). В нашем контексте речь идет об аналогичных интонационных явлениях.

Если семантические универсалии улавливаются непосредственно чувством, то расшифровка символов, как показывает хотя бы упомянутая статья И.Снитковой, сопряжена с большими трудностями, требуя от исследователя широчайшего историко-культурного кругозора.

Символичность созданий современных мастеров, открываемая учеными или декларируемая самими композиторами, заставляет нас по-новому взглянуть и на наследие старинных музыкантов. Возникает вопрос: действительно ли музыкальные создания эпохи математического понимания музыки (то есть практически до XVII века) были только «звуковыми арабесками» (Э.Ганслик) или «кристальными звуковыми растениями» (Б. А.Маркс)?

Рассмотрим, например, такое явление, как ритмизация *cantus firmus* (далее сокр: *c.f.*) в полифонических мессах XIV-XVI веков.

К числу самых ранних таких образцов принадлежит месса Гийома де Машо. В качестве *c. f.* — стержневого напева — в ней использован, как известно, григорианский хорал (в разных частях — разные конкретные напевы, но все они взяты из Градуала, из григорианской монодии). Григорианский хорал — это памятник домензуральной эпохи. Он не имел записанного ритма<sup>3</sup>. Композитор сам создавал его. Ритмизация осуществлялась Машо по принципу изоритмии, что прекрасно описано в нашей теоретической литературе.

Обратим, однако, внимание на избранную Машо заглавную ритмическую фигуру (использующую характерную синкопу — формульный элемент второго ритмического модуса):

Нотный пример 1



В соответствии с принципом изоритмии эта фигура повторяется несколько раз. Из-за того, что она невелика, ее повторение создает эффект стиховой стопности, свойственной песенно-танцевальным жанрам. И интонационно эта синкопа очень близка песням той эпохи (вспомним, например, знаменитую песню «L'homme armé»).

Перенесение такой — стопной периодичной — ритмики на мелодику григорианского

<sup>3</sup> \* Смысл ритмических знаков, свойственных невменной безлинейной нотации, в рассматриваемый исторический период уже был утрачен.

хорала вызывает по существу тот эффект, который применительно к позднейшей музыке принято характеризовать как *образно-жанровая трансформация тематизма*.

Изоритмия применяется Машо и в других частях мессы. Ритмическая фигура (с синкопой второго модуса), на которую мы обратили внимание в Кугие, пронизывает ритмоструктуру тенора во всех этих частях. Но так как изоритмические периоды от части к части увеличиваются в своих размерах, она как бы постепенно растворяется. В завершающей части мессы («Ite missa est») тенор ритмизуется поначалу подчеркнуто ровными нотами — как *santus planus*, то есть восстанавливается его исходный жанровый модус:

#### Нотный пример 2

Christe I (x 3)	$\frac{3}{2}$	
Kyrie II (x 2)	$\frac{3}{2}$	
Kyrie III (x 2)	$\frac{3}{2}$	
Sanctus (x 10)	$\frac{3}{2}$	
.....		
Ite missa est (x 2)	$\frac{3}{2}$	

Та же идея в ритмизации *s.f.* — *жанровая метаморфоза напева с последующим восстановлением его изначального вида* — обнаруживается и в более поздней — ренессансной — мессе (у нидерландцев и у Палестрины). Но она распространяется на более широкий материал: в качестве *s.f.* используется не только григорианский хорал, как у Машо, но и светские песни, которые получают здесь обратную трансформацию: сначала — в церковный модус, а затем в свое изначальное «жанрово-ритмическое» состояние. В примере приводятся ритмические модификации первой фразы песни «L'homme armé» в мессе Палестрины (PW XII):

### Нотный пример 3

Kyrie



Gloria

Hosanna

Как интерпретировать использование в мессах музыкального материала светских песен (иногда даже карнавальных, как это сделал, например, Лассо в одной из своих месс<sup>4</sup>)? Это явление по-разному истолковывается исследователями.

Согласно одной точке зрения (встречающейся в отечественной литературе советских времен), в этом выражались антиклерикальные, антигригорианские тенденции, что и вызвало известные реформы Тридентского Собора. Чтобы замаскировать использование светских напевов, композиторы будто бы стали заменять названия месс по их первоисточникам заглавиями типа «Sine Nomine». Эта интерпретация, на мой взгляд, не учитывает, однако, существования многих противоречащих ей фактов. Так, Палестрина и после Тридентского Собора продолжал публиковать мессы с точным указанием их первоисточников, даже если они были и светскими (пример — месса «Nasce la mia gioia» в Пятой книге, 1580 г.).

Есть другая концепция (разработанная в трудах Й.Хейзинги, М.Бахтина, А.Гуревича). Она рассматривает подобные явления как лежащие в основе породившей их культуры, говорит об органичности их для своей эпохи. Для характеристики их в современной медиевистике применяются такие определения как «парадокс средневековой культуры», «карнавальность», «амбивалентность», «гротескность мировидения» [см. об этом: 3, 27 и др.].

Принимая эту концепцию в целом, необходимо все же добавить, что в полифонической мессе XIV-XVI веков явления указанной амбивалентности и жанровой метаморфозы первоисточников есть не только выражение общего историко-типологического

<sup>4</sup> См. об этом: 3, 326.

качества художественного мышления (свойственного вообще всем музыкальным жанрам эпохи). Обращаясь к мессам, мы должны иметь в виду, что христианское искусство — искусство символическое. В своеобразной форме жанрово-ритмических метаморфоз воплощается очевидно важнейший момент христианского учения, то, что о. А.Мень называет центральной тайной Евангелия — **тайной Богочеловечества**, которая со временем, по его мнению, оказалась фактически утраченной в христианском сознании. Он приводит в связи с этим примечательные слова французского пастора Эдмона Прессансе (после выхода знаменитой книги Эрнеста Ренана «Жизнь Иисуса», 1863): «Человечество Христа очень часто приносилось в жертву Его Божеству, забывали, что последнее неотделимо в Нем от первого и что Христос... не Бог, скрывшийся под видом человека, но Бог, сделавшийся человеком <...> Христа очень часто представляли нам как отвлеченный догмат, и потому бросились в противоположную крайность» [ 5, 5].

Изменение христианского сознания нашло отражение и в искусстве. С ним связана, в частности, эволюция трактовки образа Христа в западноевропейской церковной живописи. На ранних стадиях христианства (в его катакомбный период) Иисус изображался на фресках молодым и безбородым, улыбающимся, черты его лица не были искажены чувством глубокой скорби, позже, однако, он изображается суровым и непреклонным, вершителем правосудия, с печатью тяжелых страданий на лице [4, 17].

Важный факт: ранняя трактовка образа Иисуса встречается в изобразительном искусстве еще и в XIII-XIV веках, например, в росписях Реймского собора, сооружение которого было закончено в 1311 году и который потом еще достраивался на протяжении столетия — то есть в эпоху Машо и раннеренессансных композиторов.

По-видимому, христианское сознание этого времени еще не утратило того понимания Богочеловечества Христа, о котором писал А.Мень. Западные Отцы Церкви утверждали: «Христос ... явившийся на землю в человеческом обличье, оставался Богом... Вочеловечившийся..., Он воплотил в Себе всю красоту — Божественную и человеческую; Его *Божественность просвечивала сквозь материальное тело*» [4, 19; курсив мой — Т.Д.].

Музыкальным воплощением этого догмата, по-видимому, и были жанрово-ритмические метаморфозы музыкального материала, использование в мессах светских напевов и песенно-танцевальных ритмо-формул, становившихся своего рода музыкальными метафорами «материального тела».

Приведенный мной пример из сочинения весьма отдаленной эпохи, принадлежащего автору совсем иных художественных установок, нежели современные нам, показывает, что музыка в своих гениальных творениях во все эпохи была, очевидно, не только

«кристальным звуковым растением» (воспользуюсь еще раз выражением А.Б.Маркса), но и «искусством духа»<sup>5</sup>. Но это — проблема, конкретизация и «качественное наполнение» которой требует еще многих специальных исследований.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Амброс А.В.* Границы музыки и поэзии. — Спб., 1889.
2. *Дубравская Т.* Мадригал и современность // История и современность. Сб. трудов Московской консерватории им.П.И.Чайковского. — М., 1990.
3. *Дубравская Т.* Музыка эпохи Возрождения. XVI век // История полифонии. Вып.2 Б. — М., 1996.
4. *Майкапар А.* Новый Завет в искусстве: Очерки иконографии западного искусства. — М., 1998.
5. *Мень А.* Сын человеческий. — М., 1992.
6. *Монтеверди К.* Предисловие к «Воинственным и любовным мадригалам» (VIII книга мадригалов, 1638) // Музыкальная эстетика Западной Европы XVII-XVIII веков / Сост. В.П.Шестаков. — М., 1971.
7. *Сниткова И.* Веберн. Симфония ор. 21: «лирическая» или «символическая» геометрия // «И свет во тьме светит». О музыке Антона Веберна. Научные труды Московской государственной консерватории им. П.И.Чайковского. Сб. 21. / Сост. Ю.Н.Холопов. — М., 1998.
8. *Царлино Д.* Установление гармонии // Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения / Сост. В.П.Шестаков. — М., 1966.
9. *Шерман Н.* Формирование равномерно-темперированного строя. — М., 1964.
10. *Эко У.* На сцену приходит Другой // У. Эко. Пять эссе на темы этики. — СПб., 2000.

---

<sup>5</sup> Его же определение, относимое им, однако, в историческом ракурсе только к созданиям Бетховена. См. об этом: 1, 6-7.